



universität
wien

Dissertation

Titel der Dissertation

Wege – Wahrnehmungen – Wörter.
Modi der Aneignung des städtischen Raumes zwischen
Diskursivität und Performativität in deutschsprachigen
Paristexten nach 1945.

Verfasserin

Mag.phil. Eva Eichmair

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahlen lt. Studienblatt: A 092 332

Dissertationsgebiet laut Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Danke

meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer für sein kontinuierliches Engagement
und seine wertvollen Ratschläge.

meiner Familie – insbesondere meinen Eltern – für ihre Unterstützung und ihren
unerschütterlichen Glauben an mich.

meinen Freundinnen und Freunden für unsagbar vieles.

meiner Lektorin und Freundin Mag. Johanna Kurz für ihre genaue Arbeit und ihre
konstruktive Kritik.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1 Forschungsfragen und Methodik	5
2. Die Welt zur Welt kommen lassen – Zur Konstruktion literarischer Räume.....	10
2.1 Zu einer Poetik des Raumes nach dem ‚spatial turn‘	10
2.2 Arten und Techniken literarischer Raumkonstruktion	14
2.3 Stadttex te – Textstädte: Literarische Räume in der Großstadtliteratur	19
3. Kontextualisierung: Die Stadt Paris in der deutschsprachigen Literatur	24
4. Der Blick von außen: Die Perspektive des Fremden.....	28
5. Schritt-Weise: Stadtraum und Bewegung.....	56
5.1 Die Stadt er wandern	62
5.1.1 Flanerien? Irrwege? Strukturierung der Rauman eignung durch unter- schiedliche Bewegungsmodi	72
5.2 Blinde Flecken: Zur Ästhetisierung von Randgebieten, Transiträumen und Nicht-Orten	95
6. Stadtkörper – Körperstadt.....	111
6.1 Human resources: Körpermetaphern und die Darstellung des urbanen Raumes	120
6.2 Sinn-Bilder: Zur körperlichen Wahrnehmung der Stadt	126
6.3 Sex and the city: Zur erotischen Aufladung der Textstadt Paris	153
7. Paris und seine Interdiskurse – Ein ‚close reading‘	166
7.1 Geschichte findet Sta(d)t(t)	176
7.2 Ready-mades: Zur prototypischen Darstellung der Stadt Paris.....	188
7.3 Urbane Intertexte: Literatur, Schreibprozess und die Stadt.....	209

8. Resümee und Ausblick.....	226
9. Bibliografie.....	243
9.1 Primärliteratur.....	243
9.2 Sekundärliteratur	243
10. Anhang	254
10.1 Zusammenfassung	254
10.2 Abstract.....	255
10.3 Lebenslauf	256

1. Einleitung

„Paris,
Pour te dire merci, avec mes pieds je te caresse.“¹

Anlässlich eines Wettbewerbs mit dem Thema ‚Ma ville comme je l’aime‘ forderte das für den öffentlichen Personenverkehr im Raum Paris zuständige Unternehmen RATP seine Kunden² dazu auf, ihr Verhältnis zur Stadt Paris literarisch auszudrücken – obiges Zitat von Raphaël Capperon wurde mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Der Hauptstadt als politischem, administrativem und kulturellem Knotenpunkt wird in einem zentralistisch organisierten Land wie Frankreich seit jeher große Aufmerksamkeit zugestanden. Gleiches scheint jedoch auch für die Wahrnehmung von Paris im Ausland zu gelten, wie der Literaturwissenschaftler Horst Weich in einem Artikel zum Image der französischen Metropole par excellence eingangs festhält: „Paris, die ‚Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‘, hat auch im 20. Jahrhundert seine Strahlkraft bewahrt. Dies bezeugen nicht nur die europäischen Künstler der Avantgarde, sondern auch der nicht endende Strom von Touristen.“³ Auch zwölf Jahre nach der Veröffentlichung von Weichs Beitrag kann dem Zitat seine Gültigkeit nicht abgesprochen werden, sodass⁴ es nicht überrascht, dass die Stadt Paris u.a. auch im kulturellen Bereich – sei es nun in Verbindung mit Wettbewerben wie im obigen Fall oder in Filmen sowie in literarischen Werken – immer wieder eine entscheidende Rolle spielt. Gerade für Schriftsteller scheint Paris dabei eine besonders fruchtbare Inspirationsquelle darzustellen – man denke beispielsweise an Louis Aragon, an Honoré de Balzac, an Victor Hugo oder an Charles Baudelaire, die sich in ihren Texten in ihrer jeweils eigenen Art auf die französische Hauptstadt beziehen. Gerade Baudelaire schafft mit den ‚Tabelaux parisiens‘ in seinem Gedichtband *Les Fleurs du Mal* ein Referenzwerk für die moderne Großstadtliteratur.

Im Zeitalter der Globalisierung kommt dem Siedlungsmodell ‚Stadt‘ – mit all seinen positiven und negativen Seiten – ein geradezu emblematischer Charakter zu. Zunehmende Verstädterung und eine damit einhergehende Konzentration von Wirtschaft, Wissenschaft, Verwaltung oder Kultur im städtischen Raum rufen das Phänomen der Landflucht auf den

¹ http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/pdf/Gagnants_Ma_ville_comme_je_l_aime-Internet.pdf
[Stand: 7. Oktober 2009].

² Um den Lesefluss nicht zu stören, wird in der vorliegenden Dissertation auf das Gendern von Nomen verzichtet. Wo dies nicht explizit anders festgehalten wird, beziehen sich Personenbezeichnungen gleichermaßen auf Frauen und Männer.

³ Horst Weich: „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum ‚Image‘ von Paris.“, in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170), S. 37-54, S. 37.

⁴ Die vorliegende Dissertation folgt den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung. Auch Zitate aus Primär- und Sekundärliteratur wurden diesen Richtlinien angepasst.

Plan, das der Hoffnung besonders finanziell weniger begüterter, im ländlichen Raum ansässiger Bevölkerungsgruppen Ausdruck verleiht, im städtischen Raum bessere Lebensbedingungen vorzufinden. Diese Erwartungen werden jedoch in vielen Fällen enttäuscht: Wohnraum und Arbeitsplätze werden auch in den Städten zunehmend zu Mangelware, die Makrosysteme der modernen Großstädte stehen gerade in den sogenannten Entwicklungsländern nicht selten vor dem Kollaps. Als wirtschaftliche, wissenschaftliche, politische und kulturelle Knotenpunkte modernen Lebens sowie als sprachliche, ethnische und weltanschauliche Schmelztiegel reflektieren Städte gegenwärtig paradoxerweise gleichzeitig die Errungenschaften der Moderne und ihre unbewältigten Problemstellungen. Wohlstandsgesellschaften, soziale Brennpunkte, Kulturen der Heterogenität – im Lebensmodell ‚Stadt‘ treffen all diese so widersprüchlich erscheinenden Momente aufeinander. Dabei darf jedoch nicht aus den Augen verloren werden, dass die Stadt nicht nur einem naturwüchsigen Gebilde entspricht, sondern in ihrer spezifischen Erscheinungsform nicht zuletzt erst durch Konstruktion, durch mediale Inszenierung entsteht. In diesem Zusammenhang ist u.a. auf Hetero- oder Autostereotype hinzuweisen, die die modernen Metropolen in ihrer Entwicklung mitbeeinflussen. Städte sind also nicht nur als physische, sondern auch als symbolische Räume zu betrachten.

Fasst man nun die große Bedeutung des Siedlungsmodells ‚Stadt‘ für die gegenwärtige Gesellschaft ins Auge, so überrascht es nicht, dass die Stadt auch zum literarischen Thema avanciert, wobei dabei das ganze Spektrum von der utopischen bzw. mythisch-verklärenden bis zur dystopischen Darstellung abgedeckt wird. Dies gilt, wie bereits dargelegt, auch für die Stadt Paris, zumal sich die oben beschriebenen Entwicklungen dort relativ deutlich abzeichnen; zusätzlich ist die französische Hauptstadt im Genre der Großstadtliteratur fest verankert, sodass Autoren zusätzlich die Möglichkeit haben, auf Prätexte zurückzugreifen. Im zentralistisch organisierten Frankreich erscheint die Affinität französischer Literaten zu Paris wenig überraschend, wenn auch gerade in der Gegenwartsliteratur nicht mehr selbstverständlich. Doch es sind nicht nur die französischen, sondern auch Schriftsteller aus anderen Kulturkreisen, die in ihren Werken Bilder der Stadt Paris zeichnen, u.a. auch Autoren aus dem deutschsprachigen Raum:

„[Il y a] toute une tradition de voyageurs, d’écrivains, de transfuges allemands pour qui Paris est ‚la ville des villes‘ [...] Paris devient donc une source inépuisable pour l’inspiration littéraire, un miroir aussi qui renvoie les multiples facettes de l’expérience de l’étranger, de l’image, d’un soi-même souvent métamorphosé.“⁵

⁵ Claudia Krebs: *Siegfried Kracauer et la France*. Saint-Denis: Les Éditions Suger 1998 (= Série d’études germaniques, vol.1), S. 100.

Diese und andere Autoren verlegen die Schauplätze ihrer Werke in die Stadt Paris, die die literarischen Figuren nicht selten aus der Perspektive des Fremden erleben. Diese Frage nach dem Umgang der Fremden mit dem urbanen Raum soll nun im Zentrum der vorliegenden Dissertation stehen.

1.1 Forschungsfragen und Methodik

Die vorliegende Forschungsarbeit beschäftigt sich mit Fragen literarischer Stadtraumkonstitution in Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, wobei als besonderer Untersuchungsgegenstand die Frage ausgewählt wurde, wie literarische Figuren, die ursprünglich nicht aus der im Text beschriebenen Stadt stammen, diesem Raum im Spannungsfeld zwischen Vertrautheit und Fremdheit begegnen, ihn erkunden, sich in ihm zurechtfinden oder sich in ihm verlaufen, ihn sich zu eigen machen. Besonderes Interesse gilt dabei den ‚Aneignungsmodi‘, die die Protagonisten in Konfrontation mit dem urbanen Raum nützen, wobei v.a. der Frage nachgegangen werden soll, wo die jeweiligen Aneignungsprozesse im Spannungsfeld zwischen Diskursivität und Performativität zu verorten sind. Vor diesem Hintergrund ist auch der Titel der Arbeit *Wege – Wahrnehmungen – Wörter* zu verstehen. Um die Untersuchungsergebnisse vergleichbar zu machen, wurde ein den analysierten Werken gemeinsamer Stadtraum ausgewählt – die Stadt Paris fungiert als verbindendes Element zwischen den Texten.

Im Sinne der zuvor skizzierten Themenstellung lässt sich nun folgende übergeordnete Forschungsfrage formulieren:

Wo sind die in den Primärtexten anzutreffenden Modi der Stadtaneignung auf einem Spektrum zwischen Diskursivität und Performativität zu situieren?

Um sich dieser Fragestellung anzunähern, sollen folgende Leitfragen als Rahmen dienen:

- Welche Rolle spielt Bewegung für die Konstruktion des textuellen Paris-Bildes? Welche Figuren bewegen sich wie (zu Fuß, öffentliche Verkehrsmittel, Fahrrad, etc.) und aus welcher Perspektive (fester Standort oder in der Bewegung) werden Beobachtungen aufgezeichnet? Verläuft die Bewegung geplant oder zufällig? Ergibt sich insgesamt eher ein dynamisches oder statisches Bild der Stadt?
- Über welche sensorischen Kanäle (visuell, auditorisch, taktil, olfaktorisch, gustatorisch, kinästhetisch) werden die Konstituenten, mit deren Hilfe ein Bild von Paris gezeichnet

wird, aufgenommen? Wie sind die Wahrnehmungsinhalte konnotiert? Handelt es sich um ‚prototypische‘ Konstituenten wie den Eiffelturm o.Ä. oder wird das Stadtbild aus unerwarteten Konstituenten hergestellt?

- Aus welcher bzw. welchen Perspektive(n) wird die Stadt Paris beschrieben? Wird die Stadt ausschließlich mit den Augen des Fremden betrachtet oder werden auch andere Sichtweisen berücksichtigt? Wenn ja, wie werden diese in den Text eingeflochten?
- Inwiefern lässt sich der Umgang mit dem urbanen Raum in den analysierten Texten mit aktuellen Forschungstendenzen zur Auffassung von (literarischen) Raumkonzeptionen in Verbindung bringen?

Die durch die eben vorgestellten Fragestellungen angeleiteten Textanalysen berücksichtigen, dass die untersuchten Stadttex te einerseits bestehende Verhältnisse in Städten mimetisch abbilden können, durch literarische Konstruktionsprozesse aber gleichzeitig auch die Stadt mithervorbringen, mitgestalten und somit auch zur Stereotypisierung bzw. Mythifizierung eines urbanen Raumes beitragen. In diesem Sinne kann die Analyse der ausgewählten Primärtexte auch als Dekonstruktion möglicher schematischer Vorstellungen über die Stadt Paris verstanden werden.

Um für die Textanalysen ein solides Theoriefundament zu schaffen, sollen zunächst das Thema ‚Raum‘ und seine Darstellbarkeit im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stehen. Um den literatur- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen gerecht zu werden, sollen unterschiedliche Theorien zum Thema ‚Raum‘ im Sinne des ‚spatial turn‘ fruchtbar gemacht werden. Grundlegende Überlegungen zu diesem Thema sollen zunächst den Zugang zum Thema ermöglichen; im Laufe der Textanalysen wird dieses fragmentarische Theoriegebäude jedoch immer wieder durch für die ausgewählten Primärtexte relevante Forschungsergebnisse erweitert. An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass es in der vorliegenden Dissertation nicht – wie bei Jürgen Kaube⁶ angemerkt – darum geht, ein Objekt mit der Hilfe eines Ansatzes –hier gespeist aus den Überlegungen des ‚spatial turn‘ – zu beschreiben, sondern um die Beantwortung der oben skizzierten formulierten Forschungsfrage. Den im Rahmen des ‚spatial turn‘ gewonnenen Forschungsergebnissen kommt dabei der Status von Werkzeugen zu.

⁶ vgl. Jürgen Kaube: „Das Mengengerüst des Geistes. Zur quantitativen Bestimmtheit der schönen Wissenschaften.“, in: *Neue Rundschau* 117(2): 2006, S. 9-24, S. 15.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zentriert die Arbeit auf der Exploration textueller Techniken und Verfahren, mit deren Hilfe urbane Diskursuniversen hergestellt werden. Interdisziplinäres Denken und Arbeiten sowie Methodenpluralismus erscheinen dabei von großer Wichtigkeit. Zu diesem Schluss kommen auch Henningsen *et al.*, die sich gegen einen simplifizierenden Zugang zum Thema ‚Stadt‘ aussprechen: „[E]benso unmöglich, wie eine alles abdeckende Definition von ‚Stadt‘ ist, so unmöglich kann eine einzige Theorie Stadt beschreiben, ohne auszulassen, zu übersehen und zu glätten.“⁷

Als Kernstück der Arbeit folgen vor diesem theoretischen Hintergrund die Analysen der als repräsentativ erachteten Primärtexte, die sich nach einem textnahen Arbeitsprinzip gestalten sollen. Dazu wird zunächst der Begriff des Fremden ins Auge gefasst, um anschließend zu zeigen, wie sich dieser Aspekt in den ausgewählten Primärtexten gestaltet. Um im Hinblick auf die eingangs formulierten Forschungsfragen zu Ergebnissen zu kommen, werden anschließend im Rahmen einer dreigliedrigen Argumentation unterschiedliche Möglichkeiten der Annäherung an den Stadtraum beleuchtet.

In einem ersten Schritt werden die Wege, die die literarischen Figuren durch die Stadt beschreiten, im Mittelpunkt stehen. Ziel dieses Abschnittes ist es, zu eruieren, wie die Figuren sich als Fremde im städtischen Raum orientieren und welche Rolle Bewegung in unterschiedlichen Formen – etwa zu Fuß oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln – beim Entwurf einer eigenen städtischen ‚Kartografie‘ spielt. Von besonderem Interesse wird dabei auch sein, ob die Figuren bestimmte Orte in der Stadt aufsuchen oder ob die Bewegung im urbanen Raum eher ungesteuert verläuft. Auch die Auseinandersetzung mit der Figurenkonzeption des Flaneurs und dessen Bewegungsmodi sowie mit ‚Randgebieten‘ in und um den urbanen Raum wird in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen.

Im zweiten Abschnitt der Textanalyse soll versucht werden, eine Verbindung zwischen Raumerfahrung und Körperlichkeit herzustellen. Dies impliziert einerseits die Frage, wie und welche Aspekte der Stadt die Figuren sinnlich wahrnehmen, aber auch ob und wie die Stadt selbst als Organismus dargestellt wird. Als besondere Dimension der Verbindung zwischen Körper und Stadt wird schließlich die Sexualisierung des urbanen Raumes ins Auge gefasst.

Der dritte Analyseschritt besteht nun in einem Abrücken von den materiellen Gegebenheiten des städtischen Raumes und zentriert auf der Frage, wie die Figuren den Raum der Stadt Paris diskursiv erschließen. Grundlage für eine Analyse unter diesem Gesichtspunkt bildet dabei die Auffassung der Stadt Paris als Raum für Zitate, in denen die französische Hauptstadt

⁷ Bernd Henningsen / Claudia Beindorf / Heike Graf / Frauke Hillebrecht / Antje Wischmann (Hgg.): *Die inszenierte Stadt. Zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen*. Berlin: Berlin-Verlag Spitz 2001 (= Södertörn Academic Studies 4), S. 17.

thematisiert wird. Greifen die literarischen Figuren diese ‚Intertexte‘, die beispielsweise aus literarischen Werken, aber auch aus dem Inventar von medial vermittelten, mitunter klischeehaften Parisbildern oder der Stadtgeschichte stammen, auf, speisen sie sie gleichzeitig in ihren persönlichen Parisdiskurs ein. Dies stellt einen Weg zur Schaffung eines individuellen mentalen Stadtraumes dar.

Um zwischen diesen drei Analyseschritten einen methodischen Bogen zu spannen, sollen zwei zentrale Konstituenten der Theorien Michel Foucaults herangezogen werden: Es handelt sich dabei um die Begriffe ‚Diskurs‘ und ‚Dispositiv‘⁸, wobei an dieser Stelle angemerkt sei, dass Letzterer bei Foucault relativ vage formuliert bleibt, was sich an folgender Definition ablesen lässt:

„Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositives. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“⁹

Die beiden Begriffe können bei Foucault nun nicht klar voneinander geschieden werden, sondern stehen miteinander in engem Zusammenhang. Während Foucault bei der Definition des Diskursbegriffs sehr sprachzentriert vorgeht und – obwohl er Diskurse durchaus als performative Akte versteht – nicht-diskursive Praktiken – also an den Körper gebundenes Handeln – weitgehend ausklammert, spielen letztere für den Dispositivbegriff eine größere Rolle. Laut Jäger¹⁰ geht der Dispositivbegriff auf Foucaults Bestreben zurück, die Welt weniger einseitig und dadurch realistischer zu deuten, als dies durch eine reine Bezugnahme auf Rede bzw. Text bzw. Diskurs möglich ist. Tatsächlich zeigt sich bei der Auseinandersetzung mit Foucaults Begriff des Dispositivs jedoch auch, dass dieser von Widersprüchlichkeiten geprägt ist: So integriert Foucault zwar einerseits sowohl Materielles als auch Diskursives in die Dispositiv-Konzeption, gleichzeitig bauen seine Überlegungen andererseits auch auf einem Diskurs-Wirklichkeits-Dualismus auf. Diese Ambivalenzen werden auch bei Jäger konstatiert¹¹, der das Dispositiv mit Hilfe dreier Variablen beschreibt¹²: Nach Jäger setzt es sich aus diskursiven Praxen, deren Kernfunktion Wissenstransport ist, aus nicht-diskursiven Praxen, die ebenso Wissen transportieren, aber auch

⁸ zum Dispositiv-Begriff vgl. – falls nicht anders angeführt – Siegfried Jäger: „Dispositiv.“, in: Marcus S. Kleiner (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2001, S. 72-89.

⁹ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag 1978, S. 119f.

¹⁰ vgl. Jäger (2001), S. 75.

¹¹ vgl. ebd. S. 76

¹² vgl. ebd. S. 83.

auf Wissen aufbauen und schließlich aus Gegenständlichem zusammen, das aus der Umsetzung von Diskursen durch nicht-diskursive Praxen entsteht. In diesem Sinne soll Foucaults Dispositiv-Begriff auch in der vorliegenden Dissertation verwendet werden, wobei durch die bereits erwähnte Vagheit des Konzepts bei Foucault selbst nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob jenes Verständnis sich tatsächlich mit dem des Autors deckt. In diesem Sinne soll der Begriff als Bestandteil von „Foucaults Werkzeugkiste [...] [verstanden werden], in der sich theoretische und praktische Instrumente befinden, [die dazu genützt werden sollen,] weiterzubasteln und einige seiner Ideen weiterzudenken oder auch erst zu Ende zu denken“¹³.

Ein Miteinbeziehen der Konzeptionen von ‚Diskurs‘ und ‚Dispositiv‘ erscheint nun deswegen interessant, weil urbane Räume in der Forschungsliteratur häufig als Diskurse verstanden werden, die es zu lesen, zu entschlüsseln gilt. Die Textanalysen sollen nun vor dem Hintergrund der These ausgeführt werden, dass literarische wie reale Stadträume nicht nur durch den bloßen Akt des Entschlüsselns entstehen bzw. erfahren werden können, sondern auch durch spezifische Praktiken. Bringt man nun die drei Analyseschritte mit den Begriffen ‚Diskurs‘ und ‚Dispositiv‘ in Verbindung, so korrelieren die ersten beiden eher mit der Auffassung von Stadtkonstruktion und -wahrnehmung als Dispositiv, während der dritte mit dem Diskurs-Begriff in Verbindung zu bringen ist.

Durch die Textanalyse sollen einerseits literarische Methoden der Stadtkonstruktion aufgezeigt werden, andererseits gewährt die vorliegende Dissertation auch einen Einblick in das reichhaltige Inventar an Bildern, Vorstellungen, Klischees, die mit der Stadt Paris in Verbindung stehen. Es ist zu berücksichtigen, dass diese Untersuchung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, wohl aber im Bemühen entsteht, Werke aus unterschiedlichen Jahrzehnten sowie aus verschiedenen Regionen des polyzentrischen deutschen Sprachraumes – aus Deutschland, Österreich und der Schweiz – miteinzubeziehen. Die eingangs und gegebenenfalls in den jeweiligen Kapiteln vorgestellten Theorien zu Raumwahrnehmung und -repräsentation sollen hierfür als Analyseinstrumente dienen.

Im abschließenden Resümee soll einerseits zwischen den analysierten Werken durch Vergleichen eine Brücke geschlagen werden, andererseits soll es auch zur Abstraktion der Forschungsergebnisse vom konkreten literarischen Text auf die allgemeingültige Theorieebene dienen. Umgekehrt wird auch das Ziel verfolgt, anhand der analysierten Primärtexte konkrete Realisierungsformen einer Raumpoetik im Sinne des ‚spatial turn‘ zu zeigen.

¹³ ebd. S. 81.

2. Die Welt zur Welt kommen lassen – Zur Konstruktion literarischer Räume

2.1 Zu einer Poetik des Raumes nach dem ‚spatial turn‘

Seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert wird der Raum als Gegenstand der Kulturwissenschaften entdeckt, anstatt nur das Interesse von Philosophie und Physik zu wecken. Untersucht werden dabei besonders soziale Raumstrukturen und Raumpraktiken zu einem bestimmten Zeitpunkt wie beispielsweise bei Émile Durkheim, Georg Simmel oder Pierre Bourdieu, wobei die Auffassung von Raum als Ergebnis kultureller Produktion die Basis ihrer Forschung bildet. Außerdem stellen kulturwissenschaftliche Raumtheorien – z.B. in Michail Bachtins Überlegungen zum ‚Chronotopos‘ – auch die Frage nach der Abfolge unterschiedlicher Raumordnungen sowie nach dem generellen Ursprung kultureller Räumlichkeit. In einem politisch-technischen Kontext ist das Thema ‚Raum‘ stets mit Kontrolle und Herrschaftsansprüchen verbunden, während Raum auf der symbolischen Ebene zur Erstellung von Weltmodellen genützt wird, die nach topografischer Konkretisierung mit semantischer Bedeutung versehen werden. Neben den auf binären Oppositionen beruhenden Raummodellen werden heute Entwürfe favorisiert, die – im Anschluss an Foucaults Theorie der ‚Heterotopie‘ – auch das Moment der Zwischenräumlichkeit berücksichtigen.¹⁴ Die Kategorie ‚Raum‘ wird also zu einem Verbindungsglied mehrerer Untersuchungsperspektiven im Hinblick auf kulturelle Konfigurationen – Weigel¹⁵ nennt hier beispielsweise ästhetisch (z.B. Ernst Cassirer), philosophisch-phänomenologisch (z.B. Martin Heidegger) oder anthropologisch (z.B. Oswald Spenger) orientierte Ansätze.

Ab den späten 1980er Jahren wird dieses verstärkte kultur- und sozialwissenschaftliche Interesse für den Raum – nach Edward Soja – mit dem Schlagwort ‚spatial turn‘ umschrieben, wobei – laut Michael C. Frank¹⁶ – bereits vor der Verwendung dieses Begriffes auf die Entwicklung einer transdisziplinären Konzentration auf das Phänomen ‚Raum‘ hinzuweisen ist. Dabei ist die Literatur keineswegs als Disziplin zu betrachten, die lediglich

¹⁴ vgl. Jörg Dünne: „Raumtheorien, kulturwissenschaftliche.“, in: Ansgar Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 607f.

¹⁵ Sigrid Weigel: „Zum ‚topographical turn‘. Kartografie, Topografie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften.“, in: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft* 2(2): 2002, S.151-165, S.159.

¹⁶ zum ‚spatial turn‘ vor Soja vgl. Michael C. Frank: „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 53-80, S. 50-53.

Forschungsergebnisse aus anderen Fachbereichen dazu nutzt, um eigene Analysegegenstände „mit einer räumlichen Brille“¹⁷ zu lesen: Frank nennt einflussreiche Literaturwissenschaftler wie Edward Said, Mary Louise Pratt oder Homi Bhaba, deren Ansätze zur Beschäftigung mit dem Raum von Forschern aus anderen Disziplinen aufgegriffen wurden. An dieser Stelle sei außerdem auf die Diskussion zum in unterschiedlichen Kontexten verwendeten Begriff des ‚turn‘¹⁸ allgemein verwiesen, der im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb geradezu inflationär und in einer Schachtelung nach dem „Matrjoschka-Prinzip“¹⁹ verwendet wird. Ein kritischer Ansatz zum Begriff des ‚turn‘ findet sich auch bei Jürgen Kaube²⁰, der das Phänomen des ‚turn‘ als Reaktion auf den gesteigerten Themenbedarf der Geisteswissenschaften beschreibt. Kaube spricht in Zusammenhang mit der inflationären Verwendung des Begriffes ‚turn‘ von einem „turnological turn“²¹; einem Forschungsgestus, der sich nicht zuletzt durch die Behauptung auszeichnet, gegenwärtige Bedingungen seien in keiner Weise mit jenen der Vergangenheit zu vergleichen, wodurch dringender Bedarf wissenschaftlicher Auseinandersetzung bestehe: „Die Behauptung, etwas sei noch nie so gesehen worden, ergänzt um die Forderung, darum müsse nun alles rückwirkend noch einmal durchgemustert werden, führt jedenfalls zu ungeheuren Mengen an Themen.“²² ‚Turns‘ stellen laut Kaube also nicht nur sich aus den Zeitumständen heraus ergebende, notwendige Perspektivenwechsel bei der Untersuchung spezifischer Forschungsgegenstände dar, sondern werden auch als Mittel zum Zweck instrumentalisiert.

Klassischerweise werden im Zuge eines ‚turn‘ nun bisher außer Acht gelassene Aspekte eines Untersuchungsgegenstandes ins Auge gefasst, was auch den untersuchten Gegenstand selbst zu verändern vermag. Inwieweit der Terminus ‚turn‘ in einem von der Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Ansätze geprägten Wissenschaftsbetrieb als Paradigmenwechsel – also als Umschwung von einem Ansatz zum nächsten – verstanden werden kann, ist – wie Bachmann-Medick²³ zu Recht anmerkt – zu hinterfragen. Wissenschaftliche ‚turns‘ sind nicht nur als quantitative Anreicherung von Untersuchungen zu einem Gegenstand zu verstehen, sondern zeichnen sich auch durch qualitative Veränderungen aus, die eine Anknüpfung an bereits

¹⁷ Alexander C.T. Geppert / Uffa Jensen / Jörn Weinhold: „Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive, 1840-1930.“, in: dies. (Hgg.): *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S.15-49, S. 20.

¹⁸ zur Diskussion um den Begriff des ‚turns‘ vgl. beispielsweise Frank (2009), S. 53-56; zur hierarchischen Gliederung unterschiedlicher ‚turns‘ (linguistic turn, cultural turn, spatial turn, topographical turn, topological turn, etc.) vgl. ebd. S. 62.

¹⁹ ebd.

²⁰ vgl. Kaube (2006), S. 19f.

²¹ ebd. S. 19.

²² ebd. S. 20.

²³ vgl. hierzu Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 26; dieser Hinweis findet sich auch bei Frank (2009), S. 54f.

bestehende Theorien nicht ausschließen. Dieses Bezugnehmen, Hinterfragen und Brechen mit vorhandenen Ansätzen wird dort, wo von einem ‚turn‘ die Rede ist, nicht zuletzt zur Transformation methodischer Strukturen einer Disziplin genützt. Dabei ist das Hinausblicken über den Tellerrand des eigenen Forschungszweiges besonders wichtig, denn ‚turns‘ „können erst dann ihr transdisziplinäres Potenzial entfalten, wenn jede einzelne Disziplin ihre spezifische Expertise in die Debatte einbringt“²⁴. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen versteht sich auch die Art der in der vorliegenden Dissertation unternommenen Textanalysen, die Fragen zum Raum, dessen Beschaffenheit und die Möglichkeiten seiner Aneignung zwar aus einem literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse heraus stellen, zu ihrer Beantwortung jedoch auch Überlegungen aus anderen Disziplinen berücksichtigen.

Was die Entwicklung des als ‚spatial turn‘ bezeichneten Wissenschaftsgestus betrifft, setzt Frank²⁵ erste Tendenzen in diese Richtung mit Michel Foucault an, der bereits 1967 auf Anregung einer Gruppe von Architekten innovative Ideen zum Thema ‚Raum‘ präsentiert. Abgesehen von seiner Raumkonzeption der Heterotopie leistet Foucault durch die Beobachtung eines Umschwunges von einem zeitlichen zu einem räumlichen Zeitalter²⁶ einen wichtigen Beitrag zum Perspektivenwechsel in der Auseinandersetzung mit dem Raum. Aufgegriffen und weitergeführt werden seine Ideen u.a. von Edward Soja, der die „Hegemonie des Historismus“²⁷ beklagt und für eine vermehrt räumliche Strukturierung des Denkens plädiert, was jedoch nicht auf eine generelle Abwendung vom Faktor ‚Zeit‘ abzielt: Es geht vielmehr darum, „eine flexiblere und ausbalanciertere kritische Theorie, die das Machen von Geschichte mit der gesellschaftlichen Produktion von Raum, mit der Konstruktion und Konfiguration von menschlichen Geografien neu verknüpft“²⁸. Außerdem greift Soja den sozialkonstruktivistischen Ansatz von Henri Lefebvre auf, der den Raum als gesellschaftliches Konstrukt betrachtet: Das räumliche Umfeld stellt also nicht nur die Rahmenbedingungen, sondern wird zum Gegenstand gesellschaftlichen Handelns.

Frank identifiziert nun zwei Hauptauslegungen des ‚spatial turn‘²⁹: Zunächst verweist er auf die von Schlögl formulierte Interpretation, der die ‚räumliche Wende‘ als „gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt [versteht] – nicht mehr aber

²⁴ Frank (2009), S. 56.

²⁵ zum hier folgenden Forschungsbericht zum ‚spatial turn‘ vgl. – falls nicht anders angeführt – ebd. S. 64-80.

²⁶ vgl. hierzu Michel Foucault: „Von anderen Räumen.“, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hgg.): *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800), S. 317-329, S. 317.

²⁷ Frank (2009), S. 58.

²⁸ Edward W. Soja: „Geschichte. Geographie. Modernität.“, in: Martin Wentz (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt am Main / New York: Campus 1991, S. 73-90, S. 75. [= Auszug in Übersetzung aus Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London / New York: Verso ²1990.]

²⁹ vgl. hierzu Frank (2009), S. 60f.

auch nicht weniger“³⁰. Diese Art von Raumbegriff, wie er auch von Martina Löw³¹ aufgefasst wird, ist ein relationaler: Kultur und Gesellschaft sind immer im Kontext ihrer räumlichen Eingebundenheit zu betrachten.

Ähnlich erscheint auch der zweite Interpretationsansatz des ‚spatial turn‘, den Frank v.a. bei Doris Bachmann-Medick³² formuliert sieht. Diese betrachtet Raum „statt als territoriale[n] Behälter von Traditionen [...] v.a. als Ergebnis sozialer Beziehungen und Praktiken“³³. Im Gegensatz zu einem Raumbegriff wie bei Schlögel interessiert sich Bachmann-Medick weniger dafür, wie soziale Prozesse durch den Raum geformt werden, sondern wie Raum durch soziale Bedingungen mitkonstruiert wird. Damit fordert sie eine Umdeutung der Kategorie ‚Raum‘ selbst.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist jedoch neben der Hervorbringung von Raum besonders die Art interessant, wie dieser repräsentiert wird. Die Konzentration auf die Techniken und Formen der Raumdarstellung wird im Anschluss an Sigrid Weigel³⁴ als ‚topographical turn‘ beschrieben. Dabei „konzentriert sich die literaturwissenschaftliche Analyse [...] – ihren methodischen Mitteln entsprechend – nicht auf die materielle Hervorbringung des Raumes durch soziale Praktiken, sondern auf seine ideelle Hervorbringung“³⁵.

Abgesehen von Terminologiedebatten tritt das Thema ‚Raum‘ im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang nicht unwesentlich hervor; dieses Interesse wird durch Entwicklungen wie die Grenzöffnungen und Globalisierung, aber auch durch das Zurücktreten des physischen Raumes hinter „translokale, ortlose Medien- und Kommunikationstechnologien“³⁶ wachgehalten bzw. noch vertieft. Tatsächlich entstehen mit dem ‚spatial turn‘ also neue Raumkonzepte: Neben der bereits angesprochenen Theorie der ‚Heterotopie‘ von Foucault sei an dieser Stelle auch auf die Idee der kulturellen Topografie oder auf das Interesse für sogenannte ‚transnationale Räume‘ hingewiesen. Ausdrücke wie ‚Grenze‘, ‚Zwischenraum‘ oder ‚Vernetzung‘ sowie eine stärkere Differenzierung von Räumen (privat, öffentlich, geschlechtsspezifisch, etc.) gewinnen an Bedeutung. In der deutschen Forschungstradition richtet sich das Interesse einerseits auf Strategien, die zur Repräsentation von Raum genützt werden (z.B. Kartografie), andererseits wird Raum auch als Modell verstanden, mit dessen

³⁰ Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München / Wien: Hanser 2003, S. 68.

³¹ Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

³² Frank greift hier auf Bachmann-Medick (2006) zurück.

³³ Doris Bachmann-Medick: „Spatial turn.“, in: Ansgar Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler ⁴2008, S. 664.

³⁴ vgl. Weigel (2002).

³⁵ Frank (2009), S. 62.

³⁶ Bachmann-Medick (2008), S. 664.

Hilfe Wissen organisiert wird. Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass der ‚spatial turn‘ nicht nur eine verstärkte Beschäftigung mit dem Thema ‚Raum‘ meint, sondern den Raum selbst als Denkstrategie versteht: Statische Vorstellungen und binäre Oppositionen werden aufgebrochen, Grenzen als verschiebbar anerkannt, sodass „Überlappungs- und Vermischungsprozesse zwischen traditionell getrennten kulturellen Räumen“³⁷ nunmehr vorstellbar sind.³⁸ Dies zeichnet sich auch in literarischen Werken ab: „Konstellationen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen werden vor allem in der Literatur ausgelotet, die besonders dazu geeignet ist, heterogene Räume aufeinander zu beziehen und auf diese Weise gegebene Raumsysteme umzucodieren.“³⁹ Dieses Ausloten, diese literarische Positionierung innerhalb oder jenseits der Grenzen des jeweiligen Raumes führt zu einer ständigen Neuhervorbringung literarischer bzw. kultureller Topografien.⁴⁰ Diese Topografien – so eine Gemeinsamkeit von Lotman und Bachtin, die Frank⁴¹ thematisiert – verweisen nicht zuletzt auf ein spezifisches Weltbild: „Was im Text reproduziert wird, ist [...] das räumliche Grundmuster der Wirklichkeitskonstruktion, in reduzierter und literarisch transformierter Form. Gegenstand ist das, was behelfsweise als das ‚räumlich Imaginäre‘ bezeichnet werden kann.“⁴²

2.2 Arten und Techniken literarischer Raumkonstruktion

„Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung. Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Wertehierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.“⁴³

Gerade die Literatur stellt für die Forschungen im Sinne eines ‚spatial turn‘ ein fruchtbares Untersuchungsfeld dar, da Raum nicht zuletzt als medial konstruierte Größe verstanden wird. In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage nach den literarischen Strategien der

³⁷ ebd. S. 665.

³⁸ vgl. ebd. S. 664f.

³⁹ Wolfgang Hallet / Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung.“, in.: dies. (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 11-32, S. 14.

⁴⁰ vgl. ebd. S. 23f. im Verweis auf:

Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.

Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos 2005.

⁴¹ Frank (2009), S. 64.

⁴² ebd.

⁴³ Hallet / Neumann (2009), S. 11.

Raumdarstellung, wobei letztere als „Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“⁴⁴ verstanden wird; literarische Räume können sich dabei in neutraler Abstraktheit oder sehr realistisch-konkret präsentieren. Auf die Unterschiedlichkeit literarischer Raumkonstruktionen wird auch bei Hoffmann⁴⁵ eingegangen, der drei Typen literarischer Räume unterscheidet: Während der ‚gestimmte Raum‘ durch seine Orte und Objekte als Träger symbolischer und atmosphärischer Aufladungen fungiert, wird der ‚Aktionsraum‘ in erster Linie als Raum der Handlung verstanden. Als dritte Kategorie nennt Hoffmann den ‚Anschauungsraum‘, der in seinem statischen Charakter ein panoramaartiges Bild des Raumes liefert. Unabhängig von ihrer Beschaffenheit sind literarische Räume neben der Zeitkomponente für die Schaffung einer fiktionalen Welt von zentraler Bedeutung, deren Bestandteil sie immer bleiben – selbst wenn der Text Bezüge zum außertextuellen Raum aufweist. Es darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden, dass die Analyse des Raumes immer in Verbindung mit dem Erzählvorgang einhergehen muss, da der „Erzählzusammenhang [...] an den Ort an[knüpft]“⁴⁶. Literarische Räume stellen nicht nur den Schauplatz der Handlung dar, sondern fungieren auch als ein eigenständiges Erzählelement bzw. ästhetisches Gestaltungsmittel:

„Raum [...] bildet in der Dichtung nicht bloß eine faktische Gegebenheit, sondern vor allem ein eigenständiges Gestaltungselement [...], das zusammen mit verschwisterten Elementen wie Zeit, Erzählperspektive, Figur und Handlungsfolge den intendierten Gehalt bekörpert und die Struktur des Werkes bestimmt.“⁴⁷

Nach Nünning ist der Raum in der Literatur keine von Beginn an existierende Gegebenheit, sondern entsteht für den Leser vielmehr erst im Zuge des Rezeptionsprozesses. Fasst man ihn als Bestandteil eines komplexen Zeichensystems auf, so wird Raum zum Träger semantischer Informationen und übernimmt auf diese Weise mitunter eine symbolische oder allegorische Funktion. Zu diesem Ergebnis kommt auch Nünning, der zu bedenken gibt, „dass erzählte Räume nicht einfach im Text ‚vorgegeben‘ sind, sondern dass sich die Konstitution des

⁴⁴ Dieser Abschnitt stützt sich – falls nicht anders angegeben – auf Ansgar Nünning: „Raum/Raumdarstellung, literarische(r).“, in: ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 604.

⁴⁵ Gerhard Hoffmann: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1978, S. 55-108; zitiert nach Ansgar Nünning (2009), S. 38.

⁴⁶ Stefan Alker: *Entronnensein – internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2004, S. 34.

⁴⁷ Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke 1978, S. 352.

literarischen Raumes erst während der Rezeption im Prozess der ästhetischen Illusionsbildung (d.h. der sogenannten ‚Aktualisierung‘ bzw. ‚Konkretisierung‘) vollzieht“⁴⁸.

Die Analyse literarischer Räume ist nun in der Literaturwissenschaft vor dem Hintergrund ganz unterschiedlicher Erkenntnisinteressen von Bedeutung: Während die feministische Literaturwissenschaft Räume als Ausdruck einer Geschlechterordnung interpretiert, fassen historisch orientierte Forscher den Raum als einen Speicherort des kulturellen Gedächtnisses auf. Literarischen Räumen kommt also nicht nur eine ornamentale, sondern tatsächlich auch eine Erzählfunktion zu. Zu deren Erschließung empfiehlt sich eine genauere Betrachtung der Verhältnisse von Elementen innerhalb eines Raumes, des Verhältnisses mehrerer Räume untereinander sowie der Relation zwischen inner- und außertextuellem Raum. Literarische Raumdarstellungen beschränken sich keineswegs auf einen einzigen Raum, sondern können sich auch sehr dynamisch gestalten; mit diesem Wissen muss auch dem Aspekt der Grenzüberschreitung besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.⁴⁹

Wenn sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nun ein vermehrtes Interesse an der Kategorie ‚Raum‘ zeigt, so stellt sich die Frage, welche Aspekte in dieser Hinsicht von der Forschung ins Auge gefasst werden sollen. Eine Möglichkeit ergibt sich durch das Betrachten jener Techniken, mit deren Hilfe literarische Räume im Text hervorgebracht werden. Dieser Forschungsansatz ist für die vorliegende Dissertation zentral. Im Folgenden sollen nun die Strategien zur Repräsentation von Raum in der Literatur genauer beleuchtet werden.

Auch Stefan Alker nimmt in seiner Diplomarbeit auf diese Thematik Bezug und weist zunächst darauf hin, dass die literarischen Kunstgriffe, mithilfe derer Diskursräume erschaffen werden, jenen kognitiven Verfahren ähneln, die dem Menschen erlauben, sich in der Welt zu orientieren. In der Literatur wird also auf bereits existierendes ‚Handwerkszeug‘ zurückgegriffen, das jedoch auf spezifische Weise zur Konstruktion literarischer Räume genutzt wird. Für die Schaffung dieser Diskursuniversen kommt den beschreibenden Passagen der Texte die größte Bedeutung zu, wobei es sich nicht um eine Deskription eines extratextuellen, sondern eines textinternen Terrains handelt. Auch dort, wo es um einen Raum mit realem Vorbild geht, muss berücksichtigt werden, dass dieser „seine Merkmale und seine Bedeutung innerhalb der literarischen Repräsentation [erhält]“⁵⁰ – es handelt sich „weder in Bezug auf spezifische Elemente noch im Hinblick auf deren Relationen [um] Abbilder realer

⁴⁸ Ansgar Nünning: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 33-52, S.38.

⁴⁹ vgl. Nünning (2008), S. 604-607.

⁵⁰ vgl. Alker (2004), S. 25.

Räume oder historischer Epochen [...], sondern [um] ästhetisch organisierte Geschichts- und Raummodelle.“⁵¹ Räume entstehen in der Literatur als Folge bestimmter Selektionsstrukturen, die sich laut Nünning besonders aus zwei Quellen speisen: Zum einen handelt es sich dabei um Elemente der historischen Wirklichkeit, zum anderen um ein Repertoire aus anderen Texten:

„Die Integration dieser verschiedenen Bezugssysteme, außertextuell und intertextuell, erlaubt es, das Fiktive im Rahmen dieses Referenzmodells als Akt der Grenzüberschreitung zu konzipieren. [...] Grundsätzlich ist somit davon auszugehen, dass sowohl das reale räumliche Bezugssystem einer Gesellschaft als auch die Texträume anderer literarischer Texte für die Auswahl der Elemente relevant sein können.“⁵²

Für das Bild, das sich bei der Analyse eines literarischen Textes ergibt, ist jedoch auch die Perspektive entscheidend, aus der ein spezifischer Ausschnitt der erzählten Welt geschildert wird. Mit der Perspektivierung fällt der Autor eine Entscheidung, die nicht nur bestimmt, was sich dem Rezipienten zeigt, sondern auch, wo Lücken offen bleiben. Diese Leerstellen führen für den Leser jedoch nicht a priori zu Unklarheiten, die den Rezeptionsprozess behindern oder gar verunmöglichen, da sie mithilfe von individuellem und gleichzeitig im eigenen Kulturkreis gültigen Erfahrungswissen, das die Aufnahme eines Textes ohnehin mitprägt, gefüllt werden. Dieses Vorwissen wird für Texte der Gegenwartsliteratur häufig durch mediale Vermittlung gestellt – sei es nun als Bild, in schriftlicher Form zur Wiederverwendung als Intertext oder als durch ständiges Wiederaufrufen affirmierte Stereotype. Dies führt zur Ausbildung von Theorien, nach denen Sekundärerfahrung (mittelbare Erfahrung eines Gegenstandes durch Kommunikationsvorgänge) der Primärerfahrung (unmittelbares Selbst-Erleben) den Rang ablauft. Der Leser rezipiert einen Text also bereits vor dem Hintergrund seiner eigenen aus Sekundärerfahrungen aufgebauten fiktiven Welt.⁵³

Nun jedoch zurück zu den literarischen Techniken der Darstellungen urbaner Räume: „Im literarischen Werk gehört [...] Raumkontinuität zum kommunikativen Kode, der zwischen Autor, Text und Leser vermittelt.“⁵⁴ Die Erfahrung dieser Kontinuität gründet sich neben der Aktivierung von Weltwissen auch auf einen Hang zum Schematismus, der jedoch auch im Alltag als kognitive Strategie eingesetzt wird, um eine Orientierung in der Welt zu ermöglichen.⁵⁵ Dabei ist jedoch zu beachten, dass diese schematischen Wahrnehmungsmuster nicht zu einer uniformen Perzeption von Raum führen – im Gegenteil: „[A]uf der Grundlage der ungefähr gleichen absoluten räumlichen Gegebenheiten [konstruieren Individuen ihren]

⁵¹ Nünning (2009), S. 43.

⁵² vgl. ebd. S. 40.

⁵³ vgl. Alker (2004), S. 45-47.

⁵⁴ Hoffmann (1978), S. 587.

⁵⁵ vgl. Alker (2004), S. 36f.

subjektiven relativen Raum“⁵⁶. Um diesen subjektiven Raum fassbar zu machen, führen Downs und Stea den Begriff der ‚kognitiven Kartografie‘⁵⁷ ein: Darunter versteht man „ein Verfahren, das aus einer Reihe von kognitiven Transformationen besteht, mit deren Hilfe eine Person sich Informationen über die relative Lage von Phänomenen seiner alltäglichen räumlichen Umgebung aneignet, kodiert, speichert, abrufen und dekodiert“⁵⁸. Mithilfe kognitiver Karten kann der Einzelne seiner Umwelt habhaft werden, indem er aus der Informationsfülle, der er im Rahmen seiner Weltwahrnehmung ausgeliefert ist, Merkmale zum Aufbau von Umweltrepräsentationen herausfiltert. Nach diesem Muster funktioniert – nach Downs und Stea – jegliches raumbezogenes Verhalten. Als Erkenntnisgewinn des kognitiven Kartografierens ergibt sich einerseits die Möglichkeit, Objekte im Raum zu situieren und ihnen andererseits bestimmte Eigenschaften, die entweder rein beschreibend oder aber konnotativ-wertend sein können, zuzuschreiben. Informationen über die Beschaffenheit der Objekte bezieht der Einzelne aus direkten (d.h. über Sinneswahrnehmungen im direkten Kontakt mit dem Gegenstand) oder indirekten (d.h. durch den Filter unterschiedlicher medialer Repräsentationen) Informationsquellen. Die gewonnenen Erkenntnisse werden jedoch gewöhnlich nicht eins zu eins in die kognitive Karte übertragen, sondern werden zunächst mittels spezifischer kognitiver Verfahren einer Transformation unterzogen. Eine mögliche Systematisierung jener Verfahren findet sich u.a. bei Nelson Goodman, der folgende ‚Weisen der Welterzeugung‘⁵⁹ nennt:

- Komposition und Dekomposition: Objekte werden auf der kognitiven Ebene in ihre Bestandteile aufgetrennt und neu gruppiert, u.a. mithilfe von Etikettierung durch Namen, Bilder, etc.
- Gewichtung: Einzelne Bestandteile des Objektes werden für die Konstruktion der kognitiven Karte als verschieden relevant betrachtet.
- Ordnen: Die Verwendung unterschiedlicher Ordnungsmuster wird zur Kategorisierung großer Materialmengen genutzt.
- Tilgung und Ergänzung: Weltbeschreibung impliziert ein Weglassen von Elementen und ein Ausfüllen der auf diese Weise entstehenden Lücken durch alternatives Material.
- Deformation: Welterzeugung bedeutet Weltumgestaltung, nicht Mimesis.

⁵⁶ Roger M. Downs / David Stea: „Kognitive Karten und Verhalten im Raum. Verfahren und Resultate der kognitiven Kartographie.“, in: Harro Schweizer (Hg.): *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1985, S. 18-43, S. 24.

⁵⁷ eine Einführung in das Konzept der kognitiven Kartografie, auf die sich auch die erklärenden Anmerkungen zu diesem Thema stützen, findet sich ebd. S. 18-43.

⁵⁸ Downs / Stea (1985), S. 19.

⁵⁹ vgl. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 863), S. 20-30.

2.3 Stadttexte – Textstädte: Literarische Räume in der Großstadtliteratur

In der vorliegenden Forschungsarbeit soll nun ein bestimmter Typ von literarischen Räumen ins Auge gefasst werden – es handelt sich dabei um die Stadt. Im Folgenden sollen zwei für die literarische Konstruktion zentrale Ansätze diskutiert werden, die Aufschluss über die Beschaffenheit literarischer Räume in der Großstadtliteratur geben: Dabei handelt es sich einerseits um die Auffassung von Stadt als Text und andererseits als Textgegenstand, d.h. die Betrachtung von Texten über die Stadt, wobei die Rolle des letzten Aspekts in der vorliegenden Dissertation im dritten Teil der Textanalyse⁶⁰ noch genauer herausgearbeitet wird.

„Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“⁶¹ Mit diesem Zitat beginnt Andreas Mahler seinen Artikel⁶² zur diskursiven Stadtkonstitution. Er rekurriert damit auf Roland Barthes und dessen These, dass die Stadt als ein eigenes Sprachsystem zu verstehen sei: Städte zeichnen sich demnach durch spezifische semantische Strukturen aus, mit deren Hilfe jene, die sie bevölkern, sich orientieren, an der Ausbildung dieser Strukturen jedoch gleichzeitig auch mitbeteiligt sind. Geht man nun davon aus, dass die Welt wie ein Buch durch das Bewusstsein gleichsam wahrgenommen – ‚gelesen‘ – werden kann⁶³, so impliziert dies auch, dass sich die „bewusstseinsanaloge Struktur der Welt nicht unmittelbar, sondern nur über den Umweg der Zeichen“⁶⁴ erschließen lässt:

„[Die Stadt ist ein begrenzter Ort], dessen gesellschaftliche Realität in der Signatur seiner Straßen, Plätze und Bauwerke zur Erscheinung kommt. Sie ist zugleich par excellence ein Ort gesellschaftlicher Praxis und ihrer symbolischen Formen. Die große Stadt ist jener semiotische Raum, wo keine Materialität unsemiotisiert bleibt. Paris ist aber der Ort, wo die umfassendste Semiotisierung dem intensivsten Bewusstsein der Stadt von sich selbst entspricht.“⁶⁵

Die Frage nach der Lesbarkeit der Stadt spielt – wie Karlheinz Stierle darlegt – auch in Walter Benjamins *Passagen-Werk* eine zentrale Rolle: Lesen ist für Benjamin „ein Experiment, ja ein Abenteuer der Sinnbildung“⁶⁶: Benjamin versucht, im Leseprozess das im Text Verborgene

⁶⁰ vgl. Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit, S. 166-226.

⁶¹ Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= Neue Folge Bd. 441; Edition Suhrkamp Bd. 1441), S. 202.

⁶² Andreas Mahler: „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.“, in: ders. (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170), S. 11-37.

⁶³ zu dieser These vgl. Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München / Wien: Carl Hanser Verlag 1993, S. 13f.

⁶⁴ ebd. S. 14.

⁶⁵ ebd.

⁶⁶ ebd. S. 16.

zu exponieren, wobei sich eine schier unendliche Vielfältigkeit an Auslegungsmöglichkeiten bietet: „Der Text ist ein Wald, in dem der Leser der Jäger ist. Knistern im Unterholz – der Gedanke, das scheue Wild, das Zitat – ein Stück aus dem tableau.“⁶⁷ In Benjamins Verständnis ist der Text bzw. die Stadt mehr als die Summe seiner bzw. ihrer Teile; die einzelnen Fragmente „behaupten [sich] und [werden] zum Kaleidoskop des Sinns. [...] Durch Experimente der Isolierung und Bezugsetzung will Benjamin das schlafende oder träumende Bewusstsein der Stadt wecken, um so Vergangenheit in bewusstste Gegenwart zu verwandeln.“⁶⁸:

„Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses ‚zur Lesbarkeit‘ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Inneren. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.“⁶⁹

Die Stadt ist „ein unerschöpflicher Generator der Zeichen“⁷⁰, der das Zeichen an den Ort des Konkreten setzt. Nach Stierle ist jedoch gerade Paris der Ort,

„wo in einer zweiten Bewegung der Riss, der durch die Erscheinungswelt geht, sich wieder schließt, der Blick aus der Zeichenferne zurückkehrt und das Konkrete in seiner eigenen unerschöpflichen Besonderheit als Faszination oder rätselhafte Schönheit erfährt. Paris, die Stadt der Zeichen ist zugleich eine Stadt der Präsenz und der im Flüchtigen aufscheinenden Schönheit.“⁷¹

Stierle verweist außerdem auf den wunderbaren, erstaunlichen und erschreckenden Charakter der Stadt, der sich dem Betrachter in seiner Unerschöpfbarkeit der Deutungsmöglichkeiten darbietet.⁷²

Eine Systematisierung der Stadtzeichen wird bei Stierle grundsätzlich als unmöglich betrachtet; dennoch unternimmt er den Versuch, einige ihrer wesentlichen Gesichtspunkte zu ergründen. Dabei spielt das Kriterium der Differenz eine große Rolle: Im Versuch einer Abgrenzung gegen die Vergangenheit werden immer neue Zeichensysteme geschaffen, die sich im Rhythmus der ‚Mode‘ erneuern – dies betrifft alle Lebensbereiche: Kleidung und Einrichtung ebenso wie Architektur, Literatur oder bildende Kunst. Gleichzeitig besteht jedoch auch die Notwendigkeit der Differenzierung innerhalb der Jetzt-Zeit, um in der Stadt eine Orientierung zu ermöglichen. Städte bringen einerseits beständige Zeichensysteme wie topografische Bezeichnungen hervor, andererseits aber auch weitaus flüchtigere, wie dies beispielsweise bei Plakaten der Fall ist, die ständig in Gefahr sind, abgerissen oder überklebt

⁶⁷ Walter Benjamin: „Das Passagen-Werk.“, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Gesammelte Schriften* V. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982, S. 963f.

⁶⁸ Stierle (1993), S. 17.

⁶⁹ Benjamin (1982), S. 577f.

⁷⁰ Stierle (1993), S. 38.

⁷¹ ebd.

⁷² vgl. ebd.

zu werden. Aus der Beobachtung der Beständigkeit bzw. Vergänglichkeit der Stadtzeichen ergibt sich ein Bild vom urbanen Raum, das als ein mehrschichtiges zu betrachten ist.⁷³ Stadtzeichen können nun mit einer kommunikativen Absicht hervorgebracht werden. Das Einzelne wird zum Symbol für das Gesamte oder aus dem abstrakten Schema heraus erst wieder sichtbar. Stadtzeichen kommt mitunter auch eine metaphorische Funktion zu, sodass sich aus Stadterfahrungen neue Synthesen und Verdichtungen entwickeln.

Trotz des Zeichencharakters, der Städten zweifelsfrei innewohnt, sind sie dennoch als räumliche Formationen aufzufassen, zusätzlich aber sind sie – in Anlehnung an Überlegungen von Stefan Alker⁷⁴ – als Orte zu betrachten. Was auf den ersten Blick wie eine tautologische Aussage anmutet, ist tatsächlich von Relevanz, bezeichnet doch der Terminus ‚Ort‘ „etwas, das nicht austauschbar ist, [...] etwas, was bestimmt und festzumachen ist“⁷⁵. Orte sind mit Räumen verwandt, zeichnen sich aber metaphorisch gesprochen durch ein individuelles Gesicht aus, während sich Räume durch bestimmte Merkmale vergleichen und austauschen lassen. Alker zitiert hierzu Bollnow:

„Der Ort hat immer etwas Punktuell. Man kann auf ihn hinzeigen. Er bezeichnet einen festen Punkt im Raum, insbesondere einen festen Punkt auf der Erdoberfläche. Vor allem hat sich dieser Begriff im Sinne von Ortschaft verengt, d.h. als Bezeichnung einer menschlichen Siedlung. [...] Aber man spricht auch vom Ort eines Fixsterns, von einem geografischen Ort usw., im übertragenen Sinn vom Ort eines angeführten Zitats.“⁷⁶

Der Begriff ‚Ort‘ ist also nicht nur im Kontext der Topografie, sondern in einem größeren Bedeutungszusammenhang zu betrachten. Für die später folgenden Textanalysen sei im Hinterkopf behalten, dass Orte in ihrer Individualität als Handlungsträger und -verursacher sowie als Erinnerungsspeicher zu betrachten sind:

„Im Vergleich zu Wohnungen, Wohnräumen und Wegen wird Städten eine sehr viel ausgeprägtere Individualität zugeschrieben, die durch ihre Geschichte geprägt erscheint und durch den Besitz von Eigennamen symbolisiert wird. Städte besitzen ein Image oder ein Bild im Bewusstsein ihrer Bewohner, aber auch im kollektiven Bewusstsein einer Sprachgemeinschaft.“⁷⁷

Inwieweit nun die Parisbilder in der deutschen Gegenwartsliteratur gerade diesen Anspruch der Individualität und Nichtaustauschbarkeit erfüllen, wird im Rahmen der Textanalysen zu klären sein.

Wenn nun im weiteren Verlauf dieses Kapitels beleuchtet werden soll, auf welche Strategien Autoren zurückgreifen, um urbane Diskursräume zu schaffen, ist es zunächst notwendig, sich

⁷³ vgl. Stierle (1993), S. 44f.

⁷⁴ vgl. Alker (2004), S. 26-29.

⁷⁵ ebd. S. 27.

⁷⁶ Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*. Stuttgart / Berlin / Köln: Kohlhammer 1994, S. 38.

⁷⁷ Dietrich Hartmann: „Stadtbeschreibungen. Zur Konzeptualisierung von Makroräumen und städtischer Identität.“, in: Christopher Habel / Michael Herweg / Klaus Rehkämper (Hgg.): *Raumkonzepte in Verstehensprozessen. Interdisziplinärer Beitrag zu Sprache und Raum*. Tübingen: Niemeyer 1998 (= Linguistische Arbeiten 223), S. 70-98, S. 70.

an einer Definition des Terminus ‚Stadttext‘ zu versuchen. Andreas Mahler hält in diesem Zusammenhang zunächst fest, dass es sich dabei um all jene Texte handelt, „in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist, also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting*, sondern unkürzbarer Bestandteil des Textes“⁷⁸. Dieser erste Definitionsansatz wird später nochmals konkretisiert: „Stadttexte sind mithin diejenigen Texte, deren sprachliche Strukturen und Strategien dominant darauf ausgerichtet sind, Textstädte zu produzieren; sie sind die institutionellen Orte diskursiver Stadtkonstitution.“⁷⁹ Im Begriff ‚Textstadt‘ manifestiert sich Mahlers Theorie, nach der „Stadttexte immer nur Textstädte modellieren“⁸⁰, d.h. dass die Darstellung einer Stadt in einem Stadttext weniger als mimetischer, möglichst nach am Original bleibender Beschreibungsprozess, sondern eher als ein Imaginations- bzw. Konstruktionsprozess zu betrachten ist, in dessen Rahmen die im Text vorkommende Textstadt erst hervorgebracht wird. Um diese These zu veranschaulichen, bezieht Mahler sich auf das Saussure’sche Zeichenmodell: Wo vom ‚Stadttext‘ die Rede ist, handelt es sich um den ‚signifiant‘, d.h. um den Träger der Bedeutung, während die Bezeichnung ‚Textstadt‘ mit dem ‚signifié‘ und damit mit einer neu hervorgebrachten Bedeutung in Verbindung zu bringen ist. An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass sich bei der Analyse von textuell hergestellten urbanen Räumen schwer unterscheiden lässt, inwiefern sie in Abhängigkeit bzw. Unabhängigkeit von einem realen Referenten geschaffen werden. Wo von einem Bild die Rede ist, geht es immer um die Präsentation eines bildexternen Aspekts:

„[...] Bilder sind Zeichen für Dinge, die nicht anwesend sind: Schaut man auf ein Bild, so sieht man einen oder mehrere Gegenstände, also imaginäre Bildobjekte. Etwas bildlich zu präsentieren heißt, etwas artifiziell zu präsentieren. [...] Mit dem Bild wird etwas anderes sichtbar gemacht, das heißt, Bilder konstruieren Wirklichkeit, sie offerieren Deutungen.“⁸¹

Insbesondere in Texten, in denen eine real existierende Stadt – im konkreten Fall die Stadt Paris – zumindest namentlich auftaucht, erweist sich eine derartige Trennung als kaum möglich. Im Sinne kultursemiotischer Theorien sei also festgehalten, dass die Differenzierung zwischen realer und Textstadt in der vorliegenden Dissertation weniger als eine hermetische Grenzziehung verstanden werden soll, sondern im Sinne einer wechselseitigen, kulturellen Überformung zweier Diskurse: Textuelle Stadtbilder, die sich auf eine tatsächlich existierende Stadt beziehen, haben den realen urbanen Raum als Ausgangspunkt, von dem sie sich mehr oder weniger stark entfernen können. Der Begriff ‚Bild‘ wird in dieser Forschungsarbeit also durchaus mit einem Bildvorbild im Hintergrund gedacht; von der Imitation wird er jedoch

⁷⁸ Mahler (1999), S. 12.

⁷⁹ ebd.

⁸⁰ ebd.

⁸¹ Martina Löw: *Soziologie der Städte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 142.

abgegrenzt: Bilder sind Dinge „bei denen sich die Sichtbarkeit verselbstständigt. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind – im Gegensatz zu einer Imitation, die etwas nachahmt und dieses Nachgeahmte auch sein will“⁸². Wie nun der reale den textuellen Raum beeinflusst, so wirkt auch die textuelle Stadtkonstruktion auf die reale Stadt zurück, indem letztere Elemente aus diesem Diskurs aufnimmt und in der Realität umsetzt:

„City and style, object and evocation quickly take on aspects of one another as the urban environment shapes an aesthetic perception, which in turn produces a new form and vision of the city. [...] For artists and writers the modern city has come to mean as much a style, a fractured syntax, a paratactic sign-system, as a physical construct with certain demonstrable boundaries [...] In a related image that one of the palimpsest, one sees the city as a compound of succeeding layers of building or ‚writing,‘ where previous strata of cultural coding underlie the present surface, and each waits to be uncovered and ‚read.‘ [...] One of the most useful ways of studying the city envisions the urban landscape as a form analogous to that of a literary composition. [...] Like a literary text, the city has as many interpretations as it has readers [...].“⁸³

Auf das Verhältnis zwischen realer und textueller Stadt geht auch Andreas Mahler ein⁸⁴: Mahler betrachtet „jede Textstadtbildung [...] als Antwort auf eine Situation“⁸⁵ und unterscheidet drei Typen von Stadtkonstruktionen: Wo die Stadtschilderungen sich durch einen besonders deutlichen Konstruktcharakter auszeichnen, spricht Mahler von ‚Städten des Imaginären‘, wohingegen der Terminus ‚Städte des Realen‘ angebracht erscheint, wenn die Stadt im Text intentional einer real existierenden nachempfunden ist. Legt sich eine zweite Bedeutungsebene über die Textstadt, spricht Mahler von ‚Städten des Allegorischen‘. Allegorisch funktionalisiert wurden Städte besonders in Texten bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein; die Stadt diente in diesem Kontext als Projektionsfläche für die Abhandlung über einen moralischen Gegenstand. Ab dem achtzehnten Jahrhundert versuchten die Autoren vermehrt, in ihren Texten real existierende Städte mimetisch abzubilden, wobei v.a. gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts auch Randbereiche des Stadtlebens immer mehr thematisiert wurden. Ob es sich dabei um Globalansichten der Stadt oder um eine Konzentration auf Details handelt, ist irrelevant; entscheidend ist, dass die Städte des Realen „ihren Illusionscharakter aus der Negierung ihres Textcharakters“⁸⁶ beziehen.

Ab dem neunzehnten Jahrhundert entstanden erste Texte, in denen die Autoren Städte rein visionären Charakters erschufen. In der Romantik blieben diese Fantasiestädte noch an die Wahrnehmung einer Figur gebunden, während sie später unverhüllt als Konstruktion

⁸² Lambert Wiesing: „Sind Bilder Zeichen?“, in: Klaus Sachs-Hornbach / Klaus Rehkämper (Hgg.): *Bild – Wahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1998, S. 98-101, S. 98.

⁸³ William Sharpe / Leonard Wallock: „From ‚Great Town‘ to ‚Nonplace Urban Realm‘: Reading the Modern City.“, in: dies. (eds.): *Visions of the City. Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press 1987, 5ff.

⁸⁴ zu diesem Aspekt vgl. Mahler (1999), S. 25-35.

⁸⁵ ebd. S. 25.

⁸⁶ ebd. S. 32.

erkennbar gemacht wurden. Diese ästhetische Neudefinition ist mit einer generellen Tendenz in der Kunst in Verbindung zu bringen, sich von mimetischen Schaffensparadigmen zu distanzieren.

Schließlich formuliert Mahler eine These, die für die Zukunft des Stadttextes richtungsweisend sein könnte. Durch die wachsende Verstädterung kommt es gegenwärtig immer mehr zu einer Auflösung der Stadt-Land-Opposition. Mit dem Verlust dieses Kontrastes, so Mahler, verliere auch der Stadttext an Bedeutung. Die Stadt werde „zum All-Ort und zum Nicht-Ort; sie verliert ihre Prototypik, ihre Semantik, ihre Spezifik, sie wird austauschbar“⁸⁷: „Die ent-auratisierte, die differenzlose Stadt ist keine ‚Stadt‘. Vielleicht kommt die Geschichte der Stadt allmählich an ihr Ende und hinterlässt eine global-urbane ‚Stadtlandschaft‘ mit Ikonen gesichts- wie referenzloser Identität“⁸⁸.

3. Kontextualisierung: Die Stadt Paris in der deutschsprachigen Literatur

Karlheinz Stierle stellt fest, dass die französische Metropole „[u]nter den großen Städten in Europa [...] die erste [sei], die ein Bewusstsein von sich selbst gewonnen“⁸⁹ habe und damit für die europäische Großstadtliteratur, die sich im neunzehnten Jahrhundert entwickelt, wegweisend sei.⁹⁰ In seiner Studie *Der Mythos von Paris*⁹¹ gesteht er der Stadt einen mythischen Charakter zu und zeichnet diesen Aspekt in einer umfassenden Analyse in der Literatur von Rousseau bis Baudelaire nach.

Wenn in der vorliegenden Dissertation ins Auge gefasst werden soll, wie literarische Figuren in den analysierten Texten als Fremde mit dem Raum der Stadt Paris umgehen, drängt sich auch die Frage auf, welche Rolle die französische Hauptstadt in der deutschen Literatur allgemein einnimmt. Hierzu sei zunächst noch ohne speziellen Bezug auf die deutschsprachige Literatur angemerkt, dass die Stadt Paris in ebenso mannigfaltiger wie vielgestaltiger Weise in literarischen Texten thematisiert wird:

„Paris, der Aufenthaltsort der Gebildeten aus aller Welt, die dort die Luft des geistigen Lebens in sich aufsogen, Paris, der ‚Leuchtturm der Welt‘, musste [...] zwangsläufig zur Quelle von Inspiration, zum literarischen Objekt oder gar zum Thema selbst werden. Poeten besingen es, Romanschreiber machen aus ihm eine Figur, Essayisten erdenken es, Theoretiker schöpfen daraus

⁸⁷ ebd. S. 35.

⁸⁸ ebd. S. 36.

⁸⁹ Karlheinz Stierle: „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs.“, in: Friedrich Knilli / Michael Nerlich (Hgg.): *Medium Metropole: Berlin, Paris, New York*. Heidelberg: Winter 1986 (= Reihe Siegen; Bd. 68: Germanistische Abteilung), S. 81-93, S. 81.

⁹⁰ ebd.

⁹¹ vgl. Stierle (1993).

unermüdlich das Einzigartige. Und alle hinterlassen uns eine reichhaltige, tiefgründige literarische Geografie.“⁹²

Der Rolle der Stadt Paris in der deutschsprachigen Literatur widmet sich auch Günter Oesterle⁹³ in seinem einführenden Referat zur französischen Hauptstadt im Rahmen eines Symposions zu den Erfahrungen deutscher Schriftsteller und Künstler in den Großstädten Rom, Paris und London. Gleich zu Beginn seines Beitrages weist Oesterle auf die „kulturelle und soziale Ortslosigkeit der deutschen Intelligenz“⁹⁴ in Ermangelung einer deutschen Hauptstadt seit dem achtzehnten Jahrhundert hin. Dieser Mangel bewegt die Intellektuellen dazu, sich verstärkt anderen Großstädten Europas zuzuwenden, was „in der realen Begegnung [...] [in] individuellen, kulturellen und nationalen Selbstfindungs-, Selbstbehauptungs-, Selbstbestimmungs- und Selbstüberschreitungsversuchen, aber auch mit riskantem Selbstverlust und gefährlicher Selbstüberschätzung“⁹⁵ resultiert.

Paris wird zunächst als eine Stadt des Massenhaften wahrgenommen – dies bezieht sich sowohl auf die Population als beispielsweise auch auf Waren, Vergnügungsstätten, Druckwerke und schließlich auch auf Abstraktes wie Neuigkeiten, Ideen und Wissen und dessen Kommunikation. Die französische Metropole wird für die Entwicklung gesellschaftlicher Lebensformen federführend, was sich besonders im neunzehnten Jahrhundert intensiviert. Paris wird also mit einem durchwegs dynamischen Charakter belegt. Dieses wechselhafte Wesen erscheint jedoch durchaus vereinbar mit der Rolle der Stadt als Trägerin von Weltgeschichte, die ihr immer wieder zugesprochen wird: „In einem Zusammenspiel von sinnlicher Wahrnehmung, ästhetischer Erfahrung und historischer Reflexion wird die Topografie [...] [der Stadt Paris] weltgeschichtshaltig.“⁹⁶ Aus geschichtsphilosophischer Sicht ist das Besondere der französischen Hauptstadt also das Vereinen dieser beiden Momente: einerseits die ständige Metamorphose der Stadt, die als Motor der ästhetischen Moderne zu betrachten ist, andererseits jedoch das historische Bewusstsein: Paris ist „die spekulative Stadt der gegenwärtigen Zeit und der gegenwärtigen Zukunft, in der man auf der Höhe der Zeit die ‚Geschichte unserer Zeit‘ mit eigenen Augen sehen und studieren sowie die kommende prognostizieren kann“⁹⁷. Wo in Paris von Vergangenheit die Rede ist, handelt es sich nach Oesterle – anders als in Rom – nicht um

⁹² Laure Murat (Hg.): *Paris. Stadt der Dichter*. München: Kneesebeck 1997, S. 8.

⁹³ Die Kontextualisierung bezieht sich – falls nicht anders angegeben – auf Günter Oesterle: „Paris. Einführendes Referat.“, in: Conrad Wiedemann (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1988 (= Germanistische-Symposium-Berichtsbände 8), S. 345-360.

⁹⁴ ebd. S. 345.

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ ebd. S. 346.

⁹⁷ ebd.

jene, die zur Bildungsgeschichte geworden ist; ebendiese ist – wie im Rückgriff auf Benjamin gefolgert wird – für die Herausbildung einer ästhetischen Haltung eines Baudelaire konstitutiv. Nur hier kann sich der Habitus des Flaneurs entfalten: In Paris kann er durch die Straßen streifen, ohne durch ständige, in Monumenten sich manifestierende Historizität in vorgefertigte Bahnen gelenkt zu werden. Oesterle betrachtet die deutschen Dichter jener Zeit als unfähig, sich dieser Art der Stadtwahrnehmung hinzugeben, was sie zu einer eher kritischen Haltung gegenüber der Stadt Paris treibt. Handelt es sich bei den Parisreisen der Intellektuellen um ‚Bildungsreisen‘ mit dem Ziel der Gewinnung gesellschaftlich geschätzter Umgangsformen, so erscheint folgende Anmerkung Oesterles vor dem Hintergrund fehlender bildungsgeschichtlicher Historizität in Paris plausibel: „In Rom findet der Deutsche seine Identität durch menschheitliche Vergegenwärtigung der idealen Vergangenheit, in Paris versucht er sie im Widerstand gegen die ihm fremde, übermächtige Gegenwart zu behaupten.“⁹⁸

Trotz wechselseitiger Skepsis wird Paris für die deutschsprachigen Intellektuellen während der Aufklärung zu jenem Ort, an dem Philosophie, Wissenschaft sowie der Sektor der Literatur und Publizistik in optimaler Form gelebt werden können. Paris bildet in diesem Zusammenhang einen Kommunikationsknotenpunkt, an dem sich diese Diskurse treffen und konzentrieren. Während der Revolution wird die französische Hauptstadt für die Deutschen „zum Schauplatz eines Politik-, Mentalitäts-, Kultur- und Gesellschaftsexperiments, zur Probestübne für unterschiedliche anthropologische, kulturhistorische, ökonomische und geschichtsphilosophische Theoriemodelle der Aufklärung“⁹⁹, wobei das Scheitern der Revolution wieder kritische Stimmen an der Stadt Paris und der Mentalität ihrer Bewohner laut werden lässt.

Diese Stimmen ziehen sich weiter bis ins Zeitalter der Romantik: Große Vertreter der Strömung wie beispielsweise die Brüder Schlegel, Adalbert von Chamisso, Clemens Brentano oder Achim von Arnim prophezeien angesichts der Stadt Paris ein Ende der Kunst: Während Frankreich im Bereich der Mode und Publizistik die Oberhand behält, ist es ihrer Meinung nach hingegen in Deutschland, wo Kunst und Philosophie in ihrer höchsten Vollendung zu Tage treten.

Eine Besonderheit der Pariswahrnehmung deutscher Intellektueller bis zum neunzehnten Jahrhundert ist die Tatsache, dass diese sich kaum unmittelbar, sondern über die Literatur bzw. publizistische Formen wie Zeitungen oder Ausstellungskritiken vollzieht. Allerdings ist hierzu anzumerken, dass der Zeitgeist von der Meinung geprägt ist, Paris sei – wie dies

⁹⁸ ebd. S. 348.

⁹⁹ ebd. S. 350.

sowohl von Schiller als auch von Mercier festgestellt wird – durch bisher verwendete literarische Darstellungsformen nicht abzubilden. Um dieses Unterfangen erfolgreich zu realisieren bedürfe es der Entwicklung eines neuen Stils – eine Aufgabe, die laut Mercier nur vom mit der Stadt wohl vertrauten Einheimischen zu bewältigen sei, nicht aber vom Fremden, dessen Sicht auf die französische Hauptstadt stets bei der Außenansicht haltmache. Von deutschen Schriftstellern wird jedoch auch dagegegenghalten, dass diesem distanzierten Blick in einer „Mischung aus Beobachtung und Spekulation“¹⁰⁰ auch ein für die sprachliche Abbildung der Stadt förderliches Potential innewohnt.

Mit der Julirevolution von 1830 gewinnt die Stadt Paris für oppositionelle deutsche Schriftsteller in politischer wie literarischer Hinsicht an Bedeutung; die Stadt wird – wie beispielsweise für Heinrich Heine – mitunter als Exilort zu einer Art ‚zweiten Heimat‘. Ab 1848 ist auch ein Paradigmenwechsel in der deutschen Kollektivsymbolbildung über Paris zu beobachten: Die Betonung liegt fortan auf einem „voyeuristisch wahrgenommenen Glanz der großen Stadt und [...] der Denunziation ihres libertären erotischen Erfahrungsraumes“¹⁰¹. Den komplexen, von den französischen Schriftstellern entworfenen Bildfeldern setzen die deutschen Schriftsteller entweder „durch ideologisch nationale Voreinstellungen geprägte Muster“¹⁰² entgegen oder ihr Blick „verengt sich [...] auf einen bis heute gültig gebliebenen touristisch attraktiven Stadtausschnitt von Paris“¹⁰³. Im Gefolge der romantischen Aversion gegen die französische Hauptstadt verbindet sich der Vorwurf immoralischer Tendenzen mit jenem des Ich-beschädigenden Potentials der Stadt. Diese Tendenzen zeigen sich beispielsweise in Rilkes *Malte Laurids Brigge*, in dem die Gefahr des Selbstverlustes in der französischen Metropole poetisch formuliert wird. Darin kündigt sich eine allgemeine, ab der Jahrhundertwende festzustellende Tendenz deutscher Schriftsteller in literarischen Thematisierungen der Stadt Paris an: Die Autobiografie bzw. autobiografische Poesie wird in dieser Hinsicht zentral. Diese Entwicklung verbindet sich mit neuen Erkenntnissen aus dem Bereich der Psychoanalyse: Die Fremdheitserfahrung in der französischen Hauptstadt wird mit der Erinnerung, dem Traum und der Entzifferung von Bildern aus dem Unterbewusstsein in Verbindung gebracht.

Einen neuerlichen Wechsel im Erleben und Darstellen von Paris ergibt sich am Vorabend des Zweiten Weltkrieges: Für die vor dem Hitlerregime Flüchtenden wird Paris zunächst zu einem Ort der Utopie: „Paris mit seiner heroischen Revolutionsgeschichte, seinem

¹⁰⁰ ebd. S. 353.

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² ebd. S. 354.

¹⁰³ ebd.

literarischen Leben, seinen Straßen, Cafés, ja seinen Bordells und sogar Pissairs, seinem Essen, seiner Heiterkeit und seinem milden Klima wird gefeiert.“¹⁰⁴ Diese Haltung entspricht freilich einer Idealisierung, da sich die Stadt Paris für die Exilanten im Alltag von einer weitaus nüchterneren und problematischeren Seite zeigte: Die Bürokratie entpuppte sich nicht selten zu einem Spießrutenlauf für die ‚réfugiés‘, die von den Franzosen häufig nicht ernst genommen oder sogar mit den verhassten Deutschen in enge Verbindung gebracht wurden. Wenn Schriftsteller wie Klaus und Heinrich Mann oder Alfred Kerr Paris als neue Heimat annehmen, so ist dies vor dem Hintergrund der sich verschlimmernden Lage in Deutschland zu sehen, von der die Intellektuellen sich bewusst zu distanzieren suchen. Ein neuer Stadtmythos bildet sich in diesem konfliktgeladenen Klima jedoch nicht heraus.

Zuletzt verweist Oesterle auf Dolf Oehler, der die über Paris schreibenden deutschen Literaten in zwei Lager einzuteilen versucht: In dieser kontroversiellen Kategorisierung steht auf der einen Seite der narzisstische Dichter wie Rilke, Jünger oder Handke, der sich in seiner Stadtdarstellung in Details verliert und dabei einen sentimental, pathetisch-aggressiven oder geradezu seherischen Ton anschlägt. Um den gegenüberstehenden Ton gruppiert Oehler Schriftsteller wie Benjamin, Hartlaub, Weiß oder Nizon, für die das „Eidos der Stadt“¹⁰⁵ im Mittelpunkt steht; getragen wird diese Art der schriftstellerischen Tätigkeit von einer unstillbaren Entdeckungslust sowie vom Versuch, Selbstversicherung im Schreiben zu finden.

4. Der Blick von außen: Die Perspektive des Fremden

„Nach Paris aufbrechen bedeutet von jeher, eine Künstlerexistenz entweder erobern oder sichern und ausbauen wollen: zahlreich sind die [...], die es schon zu Beginn ihrer Laufbahn oder aber in inneren oder äußeren Krisen momentan in diese Stadt zieht. Von ihr verspricht man sich eine doppelte Inspiration: eine existenzielle wie eine literarische.“¹⁰⁶

Folgt man obigem Zitat, so scheint die Stadt Paris geradezu prädestiniert dafür zu sein, von jenen, die Veränderung suchen – und dabei insbesondere von Künstlern – als Zielort ausgewählt zu werden. Dass ein Ortswechsel neue Horizonte zu öffnen vermag, ist unbestritten – ebenso wie die Tatsache, dass diese Möglichkeiten mit einem zumindest temporären Gefühl der Fremdheit zu bezahlen sind. Die Aspekte Neuanfang, Fremdheit und Kunst scheinen in der Stadt Paris geradezu zu konvergieren; Ziel des folgenden Kapitels ist es nun, zu zeigen, wie die Autoren der für die Analyse ausgewählten Primärtexte dieses Motiv

¹⁰⁴ ebd. S. 355.

¹⁰⁵ ebd. S. 356.

¹⁰⁶ Dolf Oehler: „Autobiographische deutsche Paris-Literatur im 20. Jahrhundert von Rilke zu Kafka zu Weiß, Nizon und Handke.“, in: Conrad Wiedemann (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrungen deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1988 (= Germanistische-Symposien-Berichtbände 8), S. 512-522, S. 513.

der Fremdheit in ihren Werken umsetzen, welche Facetten des Fremden sie dabei aufgreifen, wie sie die Figur des Fremden in ihren Werken konstruieren und wie diese die Stadt Paris erlebt. Dabei ist zu beachten, dass literarische Räume Anteil an der Charakterisierung literarischer Figuren haben:

„Figuren werden durch die Räume identifiziert, in denen sie sich aufhalten, und durch die Art und Weise charakterisiert, in der sie in einem Raum handeln, Grenzen überschreiten, mobil werden oder immobil bleiben. Räumliche Strukturen ermöglichen Handeln und schränken Handlungsmöglichkeiten gleichzeitig ein. Darüber hinaus sind erzählte Räume Teil eines subjektiven Semantisierungsprozesses, bei dem die Wahrnehmungsspezifität der individuellen Sinne, kulturelle Wissensordnungen und die Materialität des Raums ineinander greifen. Die wechselnde Verortung von Figuren im Raum sind selbst bedeutungs- und identitätsstiftende Akte [...]“.¹⁰⁷

Dieser eben beschriebene Prozess der Bedeutungs- und Identitätsstiftung wird in der vorliegenden Dissertation als ein reziproker verstanden: Im gleichen Ausmaß wie Räume die Identität literarischer Figuren mitbestimmen, formt die Art, wie die Figuren in jenen Räumen situiert werden, deren Beschaffenheit. Die Verknüpfung einer Untersuchung literarischer Räume mit der Perspektive eines bestimmten Figurentypus – in diesem Fall mit dem Fremden – erscheint also durchaus angebracht.

Zunächst soll nun jedoch die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Fremden – im Allgemeinen sowie unter besonderer Berücksichtigung seines Wirkens in der Literatur – stattfinden. Als Ausgangspunkt hierfür bietet sich folgendes Zitat an: „Ist also das Fremde doch nicht fremd, vielmehr vertraut oder noch vertraut zu machen, zu assimilieren oder gar anzueignen – so dass es vielleicht das Eigene selbst wird oder dieses umgekehrt das Fremde?“¹⁰⁸ Durch die Xenologie und andere Richtungen der Alteritätsforschung gewinnt der Fremdeheitsbegriff in unterschiedlichen Disziplinen des gegenwärtigen Wissenschaftsbetriebes immer mehr an Bedeutung. Dies gilt – wie beispielsweise die vorliegende Dissertation zeigt – auch für die Literaturwissenschaft, denn die Literatur erscheint für die Auseinandersetzung mit dem im eben angeführten Zitat thematisierten Spannungsfeld zwischen dem Eigenen und dem Fremden geradezu prädestiniert:

„[Literatur] ist [...] ihrem Wesen nach mehrdeutig, schwer zu fassen, sperrt sich gegen endgültige Deutungen ihrer Konnotationen. Insofern ist sie per se Ausdruck des Fremden, immer verfasst in einer Sprache, die, obwohl dem Leser scheinbar vertraut, zuletzt doch unbegreiflich, mehrdeutig und unübersetzbar bleibt.“¹⁰⁹

Der Aspekt des Fremden ist in Bezug auf die Literatur jedoch nicht nur in deren Natur zu suchen, sondern – weit weniger philosophisch – in den Themen, die sie behandelt. Setzt man

¹⁰⁷ Hallet / Neumann (2009), S. 25.

¹⁰⁸ Karl S. Guthke: „Der Blick in die Fremde oder der Blick in den Spiegel?“, in: ders. (Hg.) *Der Blick in die Fremde. Das Ich und das andere in der Literatur*. Tübingen / Basel: Francke 2000 (= Edition Patmos; Bd. 3), S. 1-8, S. 1.

¹⁰⁹ Edzard Obendiek: *Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000 (= Sammlung Vandenhoeck), S. 23f.

sich nun mit diesen auseinander, so erscheint es zunächst notwendig, den Fremdeheitsbegriff genauer ins Auge zu fassen.

Zunächst sei vorausgeschickt, dass es keinen Konsens über eine eindeutige Definition des Terminus ‚Fremdheit‘ gibt. Trotzdem lässt sich im Vergleich unterschiedlicher Abhandlungen zu diesem Thema v. a. eine Gemeinsamkeit isolieren: Fremdes und Eigenes sind weniger als binäre Opposition zu verstehen, sondern als relationale Begriffe, die in ihrer Existenz im jeweils anderen begründet liegen.¹¹⁰ Diese Erkenntnis besitzt nicht nur in wissenschaftlicher Hinsicht Relevanz; sie ist geradezu als anthropologische Konstante zu verstehen, da das Eigene – wie Emmanuel Lévinas¹¹¹ es formuliert – erst durch den Fremden entsteht – es geht um ein „Wachrufen des Ich durch den Nächsten, des Ich durch den Fremden“¹¹²:

„Die Interdependenz von Eigenem und Fremdem ist der Modus unseres Inderweltseins. Kultur begründet sich in jener Verwunderung über das andere, die das namengebende, bildmachende und insofern deutende Verhalten herausfordert, das den Menschen generell auszeichnet und mittels dessen er sich von Fall zu Fall definiert, versteht und in seiner Welt zurechtfindet. Die Literatur im weitesten Sinne gestaltet diese grundlegende, dialektische Begegnung mit dem Fremden und reflektiert sie.“¹¹³

Diese Beziehung zwischen dem Fremdem und dem Eigenen wird in einzelnen Ansätzen zum Fremdeheitsbegriff in unterschiedlicher Weise diskutiert. In diesem Zusammenhang kann beispielsweise die erkenntnistheoretische Sichtweise Husserls genannt werden, die auch Erwin Leibfried in seine Überlegungen zum Fremdeheitsbegriff einbezieht: Aus dieser Perspektive ist anzunehmen „dass alles, was uns begegnet, in einem ‚Horizont der Bekanntheit‘ steht, zumindest muss es ein Ding, ein Gegenstand, ein Bewusstseinsinhalt sein. Das Fremde ist nur die travestierte Ausgabe des Eigenen“¹¹⁴. Dieses Verständnis von Fremdheit ist nun durchaus zu problematisieren, da es das Fremde – obwohl Teil des Eigenen – als etwas ‚Defizitäres‘ darstellt, während das Eigene als das Originäre bzw. als Norm präsentiert wird. Widerstand gegen diese Ansicht äußert sich auch bei Andrea Lescovec¹¹⁵, die in ihrer Dissertation alternative hermeneutische Wege für eine Literaturwissenschaft mit

¹¹⁰ Als nur ein Beispiel für die Betonung dieses Aspekts sei verwiesen auf Ortrud Gutjahr: „Fremde als literarische Inszenierung.“, in: dies. (Hg.): *Fremde*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse; Bd. 21), S. 47-67, S. 47.

¹¹¹ Lévinas wird u.a. von Gutjahr (2002), S. 48. zitiert.

¹¹² Emmanuel Lévinas: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*. München / Wien: Hanser 1995, S. 86.

¹¹³ Guthke (2000), S. 1.

¹¹⁴ Erwin Leibfried: „Was ist und heißt fremd? Ein Beitrag zu einer Phänomenologie des Fremden.“, in: Jablowska, Joanna / ders. (Hg.): *Fremde und Fremdes in der Literatur*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996 (= Giessener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft; Bd. 16), S. 9-22, S.10.

¹¹⁵ Andrea Lescovec: *Fremdheit in der Literatur. Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*. Münster u.a.: LIT Verlag 2009 (= Kommunikation und Kulturen / Cultures and Communication, Bd. 8); zu den dargelegten Überlegungen vgl. S. 13.

interkultureller Orientierung sucht. Lescovec recurriert u.a. auf Bernhard Waldenfels¹¹⁶ und unterstreicht die These, dass Fremdes nicht als etwas im Gegensatz zum Eigenen Fehlerhaftes wahrgenommen werden darf, das es mithilfe unterschiedlicher Strategien der Aneignung auszumerzen gilt. Vielmehr ist es von Bedeutung, eine partielle Uneinholbarkeit des Fremden anzuerkennen und gerade diese Spannung in der Begegnung mit dem Fremden zur Konstitution des Eigenen zu nützen. Dieser Auffassung des Fremdheitsbegriffes liegt jenes Phänomen nahe, das Rüdiger Görner im Rückgriff auf Goethe als ‚Iphigenismus‘ bezeichnet: Hier geht es darum, „[d]as Staunen vor dem Anderen über dessen bloße Vereinnahmung zu stellen, das Fremde im Eigenen aufzuspüren und uns durch die Beschäftigung mit dem anderen, Nächsten neu kennenzulernen“.¹¹⁷ Tatsächlich hat die Erfahrung des Fremden auch fundamental mit dem Fremden im Eigenen zu tun, was Lescovec mit dem Begriff des Selbstentzuges fasst. Demnach ist das Fremde auch im Eigenen begriffen, da auch in diesem Elemente vorhanden sind, die dem Individuum selbst nicht zugänglich sind und ihm fremd bleiben – „Verbunden mit mir selbst und zugleich abgeschnitten von mir selbst bin ich weder eins noch zwei, sondern zwei in eins und eins in zwei.“¹¹⁸ So eröffnet „das Fremde inmitten meiner selbst [...] Wege zur Fremdheit des anderen“¹¹⁹.

Was im einzelnen Fall nun als fremd oder vertraut betrachtet wird, ist also auch in höchstem Maße kontextabhängig, wobei hier kulturelle Prägungen und Wertesysteme durchaus eine Rolle spielen. In diesem Sinne spricht Ortrud Gutjahr in Bezug auf das Fremde von einer „interpretative[n] Leistung sozialer Subjekte“¹²⁰, die „auf der Konstruktion eines Zuschreibungsverhältnisses von Eigenem und Fremdem“¹²¹ beruhe. Nach diesem Verständnis von Fremdheit ist letztere gewissermaßen in ihrer Absicherung durch kulturelle Traditionen als institutionalisiert zu betrachten, was erst zum Wahrnehmen bzw. zur Inszenierung von Alterität führt.¹²²

Tritt das Individuum nun beispielsweise in einen fremden Kulturraum ein, so kommt dies einer Herausforderung des ihm vertrauten Bewertungssystems gleich, was einerseits als Bedrohung, andererseits aber auch als Erweiterung der eigenen Weltwahrnehmung begriffen

¹¹⁶ Lescovec stützt sich hier auf Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1320), S. 26f.

¹¹⁷ Rüdiger Görner: „Das Fremde und das Eigene. Zur Geschichte eines Wertkonflikts.“, in: Ingo Breuer / Arpad A. Sölter (Hgg.): *Der fremde Blick. Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik. Ergebnisse der DAAD-Tagung in London, 17.-19. Juni 1996*. Bozen: Ed. Sturzflüge; Innsbruck / Wien: Studienverlag (= Essay & Poesie, Bd. 6). S. 13-23, S. 23.

¹¹⁸ Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006, S. 82; zitiert nach Lescovec (2009), S. 76.

¹¹⁹ ebd. S. 84; zitiert nach Lescovec (2009), S. 77.

¹²⁰ Gutjahr (2002), S.47.

¹²¹ ebd.

¹²² vgl. ebd.

werden kann: „Einerseits erlebt der Fremde die Ankunft und seine neue Umgebung als bedrohliche Krise der bisherigen Sicherheiten, andererseits brechen Verkrustungen auf, werden Scheuklappen beseitigt. Die Situation ermöglicht ihm neue Freiheiten und Bestimmungen.“¹²³ Angesichts des Fremden muss der Einzelne reagieren, es entsteht gewissermaßen eine Aufforderung zum Handeln: „Die Aufforderung des Fremden hat keinen Sinn, und sie folgt keiner Regel, vielmehr produziert sie Sinn, indem sie vorhandene Sinnbezüge stört und Regelsysteme sprengt.“¹²⁴ Dieser (Re)Organisationsmodus zeigt, dass das „Fremde [...] auch Ausdruck einer (unbewussten) Ordnungsleistung [ist], die eine permanente Reproduktion von Mustern der Unterscheidung mit sich zieht.“¹²⁵

Die bisher vorgestellten Ansätze zum Fremdheitsbegriff lassen erahnen, dass das Erleben von Fremdheit nicht immer in die gleichen Erfahrungen mündet. Dies gibt auch Lescovec zu bedenken, wenn sie auf Waldenfels' Versuch einer Kategorisierung des Fremden¹²⁶ verweist: In dieser Hinsicht lassen sich drei grobe Kategorien des Fremden unterscheiden: Zunächst ist hier die das alltägliche Fremde zu nennen, das Lescovec mit der Umschreibung „Leerstellen im eigenen Vertrautheitshorizont“¹²⁷ fasst. Diese Art von Fremdheit ist Bestandteil des alltäglichen Lebens und kann durch die Aktivierung bzw. Hinzufügung neuer Wissensbestände ausgeglichen werden. Als Beispiele für das alltägliche Fremde sind einerseits konkrete Datenbestände – z.B. aus Geschichte und Geografie, andererseits aber auch spezielle Lebens- oder Verhaltensweisen zu nennen. Eine andere Art von Fremdheit stellt das sogenannte strukturelle Fremde dar, das „die Unvertrautheit oder Unverständlichkeit von Wahrnehmungsgestalten und Handlungssituationen, denen unser ‚Wissensvorrat‘ nicht gewachsen ist“¹²⁸, umfasst. Diese Erfahrung von Fremdheit entspringt einer Zugehörigkeit zu verschiedenen Ordnungsmustern oder Raumverhältnissen; um sie zu überbrücken, bedarf es einer aktiven Anstrengung, sich mit den Gegebenheiten der anderen Kultur auseinanderzusetzen und dabei Anschlussstellen zwischen den vertrauten und neuen Wissensbeständen zu finden. Hierbei gilt es, einerseits jene teilweise kulturell geprägten Sinnbestände zu explorieren, die bei den Angehörigen des fremden Kreises implizit vorhanden sind, andererseits ist es jedoch auch unerlässlich, sich mit dem eigenen Standpunkt als Beobachter auseinanderzusetzen, da diese Voraussetzungen die Erfahrung des Fremden modifizieren. Hier tritt die Konstruiertheit des Fremden an die Oberfläche: „Bei der

¹²³ Obendiek (2000), S.18.

¹²⁴ Waldenfels (1997), S. 52; zitiert nach Lescovec (2009), S. 77.

¹²⁵ Gutjahr (2002), S. 60.

¹²⁶ vgl. Lescovec (2009), beispielsweise S.78-82.

¹²⁷ ebd. S. 78.

¹²⁸ Bernhard Waldenfels: *Vielstimmigkeit der Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1442), S. 91; zitiert nach Lescovec (2009), S. 79.

Betrachtung des Fremden müssen die meist unbewusst vorhandenen Wahrnehmungsschemata, die sogenannten blinden Flecken, die unsere Reaktion lenken, bewusst gemacht werden, um Aneignungsbestrebungen sichtbar zu machen.“¹²⁹ Die dritte Kategorie des Fremden bezieht sich nun auf das radikale Fremde, das eine feststehende Sinnzuweisung verweigert. Diese Fremdheitserfahrung tritt in Zusammenhang von Grenzphänomenen wie beispielsweise Rausch, Schlaf oder Tod auf. Fassbar wird es nur in seiner Eigenschaft, bestehende Sinnhorizonte konsequent zu überschreiten und damit unverstehbar zu bleiben.

Die Literatur nimmt sich nun des Aspektes des Fremden an; sie

„inszeniert dieses anthropologische Grundmuster als Exploration zwischen Eigenem und Fremdem immer wieder neu und eröffnet damit den für die Welt- und Selbsterfahrung konstitutiven Möglichkeitsraum. Die Differenzierung zwischen Eigenem und Fremdem wird dabei wesentlich in Kategorien des Raums gedacht, wie sich dies über die Herkunft des Wortes auch herleitet.“¹³⁰

Diesen Zusammenhang zwischen Fremdheit und Raum stellt Gutjahr¹³¹ schon allein aus der Etymologie des Adjektivs ‚fremd‘ her, das im Lateinischen mit ‚peregrinus‘ übersetzt wird und in Verbindung mit dem Verb ‚peregrinor‘ steht. Dieses bedeutet ‚herumwandern‘ und stellt somit eine Verbindung zur räumlichen Dimension des Fremdeheitsbegriffes her, sodass das „Fremde als Grunderfahrung der Selbstbestimmung [zu betrachten] ist [und] damit auch [als] eine wesentliche Bestimmung des menschlichen Erfahrungs- und Erlebensraumes.“¹³²

Wo Figuren sich – wie in den im Rahmen der vorliegenden Dissertation analysierten Werken – in diesem fremden Raum bewegen, machen sie die Erfahrung, dass vertraute Muster der Orientierung sich als nicht mehr brauchbar erweisen.¹³³ Wie bereits angedeutet führt diese Erfahrung mitunter zu einer Destabilisierung des Subjekts – v.a. auch deswegen, weil es sich in seiner Umgebung unzugehörig fühlt. Dieses Gefühl des Außenstehens vermag jedoch auch eine äußerst fruchtbare Distanzerfahrung zu schaffen: „Den Fremden zeichnen Beweglichkeiten aus, da er mit allen Elementen der Gruppe ständig in Berührung kommt, ohne verwandtschaftlich, lokal oder beruflich fixiert zu sein“¹³⁴; diese Freiheit lässt ihn „die nahen Dinge wie aus der Vogelperspektive erleben und behandeln“¹³⁵.

¹²⁹ Lescovec (2009), S. 81.

¹³⁰ Gutjahr (2002), S. 49.

¹³¹ vgl. ebd.

¹³² ebd. S. 50.

¹³³ vgl. ebd. S. 51.

¹³⁴ Obendiek (2000), S.15.

¹³⁵ ebd.

Letztlich sei angemerkt, dass die Literatur durch das Ansprechen von Fremdheitserfahrungen auch allgemeine Diskussionen zu diesem Thema anregt, denn

„Literatur hat als kulturelle Ausdrucksform nicht nur Teil an der Bedeutungszuschreibung von Fremdem und Eigenem, sondern vermag sie auch zu reflektieren und offen zu halten. [...] [I]ndem die Literatur diesen Möglichkeitsraum entfaltet, bei dem Vertrautes und Fremdes interferieren können, bricht sie nicht nur tradierte Grenzen historischer, sprachlicher oder kultureller Alterität auf, sondern auch die Fremdheit in uns selbst, welche die poetische Sprache als kreatives Moment allererst wachruft.“¹³⁶

Setzt man sich also unter gegenwärtigen Bedingungen mit dem Fremden auseinander, so zeigt sich in der neueren Forschung – und die vorliegende Dissertation strebt ein Operieren mit diesem Fremdeitsbegriff an –, dass es dabei nicht mehr in erster Linie um die Markierung von Grenzlinien geht, da sich die Frage stellt „ob dieser [eindimensionale] Fremdeitsbegriff der Komplexität einer polyzentrischen Gegenwart, die von einer Pluralität von Ordnungen geprägt wird, wirklich gerecht wird und ob er die verschiedenen Facetten von Fremdheit umfasst.“¹³⁷ Es geht also auch um die Erfassung von Zwischenräumen als Begegnungsräumen, um die Auseinandersetzung mit dem Fremden als Ort der Fusion wie auch als Ort radikaler Brüche:

„Diese Jenseits [des Fremden] markiert die Grenze des Eigenen, der sich das Selbst zugehörig bestimmt, wie der Familie, der Ethnie, des Landes, oder des Erdteils. Erst durch Distinktionsmerkmale, die eine individuelle (Körper) oder soziale Einheit (Nation, Kultur) bestimmen, kann die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden bestimmt werden. Mithin geht es bei dieser räumlich orientierten Bestimmung des Fremden aber nicht nur um eine Grenze, sondern vor allem um deren Exploration, denn Deutungsmuster des Fremderlebens beziehen sich auf soziale und individuelle Bruchlinien, Kontaktstellen, Spannungsgefälle, Konfliktfelder, Berührungsflächen und Erfahrungshorizonte.“¹³⁸

Gerade der urbane Raum stellt ein Terrain dar, zu dessen wesentlichem Gepräge die Präsenz des Fremden gehört: „Wer vom urbanen Leben spricht, der denkt an Vielfalt, Mischung und Dichte, an belebte Boulevards und Flaneure, offene Plätze und Straßencafés als Stätten der Begegnung mit dem Fremden.“¹³⁹ Trotzdem ist die Stadt nicht auf einen simplen Begegnungsort der Fremden zu reduzieren – vielmehr „organisiert [...] [die Stadt] Übergänge zwischen dem Vertrauten und dem Unvertrauten, dem Bekannten und dem Unbekannten, dem Eigenen und dem Fremden“¹⁴⁰. Diese Situierung der Stadt im Übergang zwischen zwei Polen setzt sich auch in der Tatsache fort, dass der urbane Raum sowohl Kontaktaufnahme mit anderen als auch dessen Vermeidung ermöglicht; dieser Aspekt wird von Schroer – im Rückgriff auf Martin Buber – mit der Bezeichnung der Stadt als Ort „der Begegnung und der

¹³⁶ Gutjahr (2002), S. 64.

¹³⁷ Lescovec (2009), S. 54.

¹³⁸ Gutjahr (2002), S. 50.

¹³⁹ Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1761), S. 230.

¹⁴⁰ ebd. S. 244.

Vergegnung“¹⁴¹ gefasst. Die Stadt erlaubt eine Gemeinschaft mit den Fremden, aber auch eine Abgrenzung von anderen, eine Art „freiwillige[...] Segregation“¹⁴²: Der urbane Raum ermöglicht damit einerseits die Entwicklung eines Gemeinschaftsgefühls unter den in ihm lebenden Fremden, andererseits aber auch – wie Goffmann es formuliert – der „[h]öfliche[n] Gleichgültigkeit“¹⁴³:

„Solches Verhalten setzt hinreichende visuelle Beachtung des anderen voraus, die beweist, dass man seine Anwesenheit würdigt [...] während man im nächsten Moment die Aufmerksamkeit bereits wieder zurücknimmt, um zu dokumentieren, er stelle keinesfalls ein Ziel besonderer Neugier oder spezieller Absichten dar. [...] Wir haben hier vielleicht das unbedeutendste interpersoneller Rituale und doch zugleich eines, das beständig den sozialen Verkehr zwischen Menschen unserer Gesellschaft regelt. Mit höflicher Gleichgültigkeit tut man kund, man habe keinen Grund, den Absichten der anderen Anwesenden zu misstrauen, und auch keinen Grund, die anderen zu fürchten, ihnen feindlich gesonnen zu sein oder sie meiden zu wollen.“¹⁴⁴

Im Anschluss an diese theoretischen Überlegungen zum Fremdbegriff soll nun erörtert werden, wie sich dieses Thema in den im Rahmen der vorliegenden Dissertation analysierten Primärliteraturwerken präsentiert. Diese Arbeit an den Primärtexten soll die Ausgangsbasis für das Kernstück der Arbeit darstellen, in dem erörtert werden soll, welche Modi der Stadtexploration die Protagonisten als Fremde in Paris wählen und welche Konsequenzen dies für die textuelle Stadtkonstruktion nach sich zieht.

Betrachtet man nun die ausgewählten Texte im Hinblick auf die Frage nach der Rolle des Themas ‚Fremdheit‘, so erscheint das Fremde in zweierlei Spielarten, wenn diese auch in den Romanen unterschiedlich stark erörtert werden: Einerseits finden sich die Protagonisten angesichts der Metropole Paris selbst, in der das Fremde nicht zuletzt auch durch das multikulturelle Stadtumfeld ständig präsent ist, in einem Szenario der Fremdheitserfahrung wieder. Andererseits sind die Texte auch maßgeblich von ‚intrinsischen Fremdheitserfahrungen‘ geprägt: Das Leben in der Stadt Paris ist für die Hauptfiguren durchgängig an eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität gebunden, die phasenweise in Exploration bisher nicht bewusst wahrgenommener Persönlichkeitsanteile bzw. in Selbstentfremdung mündet. Diese Art der Fremdheitserfahrung ist nicht zuletzt an die Tatsache geknüpft, dass der städtische Raum gegenwärtig eine wachsende Fragmentierung¹⁴⁵ erlebt.

¹⁴¹ ebd. S. 245.

¹⁴² ebd. S. 246.

¹⁴³ Erving Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*. Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag 1971 (= Bauwelt Fundamente 30), S. 84.

¹⁴⁴ ebd. S. 85.

¹⁴⁵ zur Fragmentierung des städtischen Raums vgl. Schroer (2006), S. 235-241.

Diese Aufspaltung des Raumes korreliert mit der dem postmodernen Ich häufig zugeschriebenen Fragmentierung des eigenen Selbst, das sich

„nicht als Ganzheit, sondern als Vielheit, als proteisches Selbst erfährt, das die Notwendigkeit spürt, unterschiedliche Selbst für unterschiedliche Situationen auszubilden, ohne dass all diese multiplen Selbst noch zu einer in der Zeit mit sich selbst identischen Einheit gebündelt werden könnten“¹⁴⁶.

Angesicht dieser Multiplikation der eigenen Persönlichkeit gerät das Ich immer wieder in die Lage, eigene Anteile als fremd wahrzunehmen.

Die oben beschriebene, zweisträngige Entfaltung des Fremdheitsthemas zeigt sich bereits in Erich Maria Remarques *Arc de Triomphe* sehr deutlich; tatsächlich greifen die beiden Arten der Fremdheitswahrnehmung ineinander: In diesem Sinne erfährt der Protagonist Ravic die Stadt Paris sozusagen in doppelter Weise als Fremder: Zunächst lebt er auf der Flucht vor dem nationalsozialistischen Regime als Fremder – genauer gesagt als Flüchtling, als ‚réfugié‘ – in Paris; die Exilerfahrung wird jedoch durch die Tatsache vertieft, dass er dabei nicht nur sein Heimatland, sondern auch seine Identität aufgeben muss: Auf seiner Flucht verwendet er beispielsweise wechselnde falsche Namen, praktiziert illegal als Réfugié-Arzt und führt stellvertretend für französische Chirurgen Operationen durch. Seine prekäre Situation als Exilant und den damit in Verbindung stehenden, erzwungenen Identitätswechsel beschreibt Ravic dem französischen Arzt Veber folgendermaßen:

„Man wird unter einem Namen ausgewiesen und kommt einfach unter einem anderen zurück. [...] Ravic ist bereits mein dritter Name. Ich habe ihn seit fast zwei Jahren. Nichts passiert seitdem. Scheint mir Glück zu bringen. Gewinne ihn täglich lieber. Meinen wirklichen habe ich schon fast vergessen.“¹⁴⁷

Diese fundamentale Erfahrung von Fremdheit prägt nicht nur Ravics eigenes Leben, sondern auch das seines unmittelbaren Umfeldes. Ravic bewohnt ein Zimmer im ‚Hôtel International‘, wobei bereits der Name auf die geballte Präsenz des Fremden an diesem Ort in Paris verweist. Seinem Namen gerecht werdend ist das ‚Hôtel International‘ ein „Hotel, in dem Réfugiés wohnen“; das Gefühl der Heimatlosigkeit gehört zum Alltag: Wie Ravic leben auch die anderen Emigranten in ständiger Bedrohung; Paris scheint für sie alle nur eine Zwischenstation auf einem nicht näher konkretisierbaren Weg darzustellen, auf dem das Fortkommen vom ständigen Warten auf Entscheidungen über Visumsanträge bestimmt wird: Das ‚Hôtel International‘ fungiert als ‚Durchzugsort‘, als Sammelbecken für die Fremden, die sich nach Normalität sehnen und für die Fremdsein einen bedrückenden Dauerzustand darstellt. Die Fremden wünschen, „[d]ass man nicht nur so nichts ist, nur Gehen! Dass wenigsten Augen einen ansehen, Augen und nicht nur Steine, Dass man nicht so wie ein

¹⁴⁶ ebd. S. 236.

¹⁴⁷ Erich Maria Remarque: *Arc de Triomphe. Roman*. Köln: Kiepenhauer & Witsch ⁸2009 (= KiWi 472), S. 53f.

Ausgestoßener herumrennt! Wie jemand auf einem fremden Planeten!“¹⁴⁸ Beachtenswert an dieser Passage ist nicht nur der direkte Verweis auf den Wunsch nach der Beendigung des Außenseiterzustandes, sondern auch die Verbindung von Fremdheitsthematik und Gehen, die in der Sekundärliteratur ebenfalls wiederholt hergestellt wird. So äußert sich Michel de Certeau zu diesem Aspekt beispielsweise wie folgt:

„Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen. Es ist der unendliche Prozess, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes.“¹⁴⁹

Auch Volker Georg Hummel¹⁵⁰ verweist auf eine Verknüpfung zwischen Gehen und Fremdsein. Dabei greift er auf eine Arbeit Christl Böhm¹⁵¹ zurück, die die oftmals abschätzige Bewertung des Spaziergängers mit dessen ‚Negativverhalten‘ gegenüber Aspekten wie Haus, Arbeit, Handlung, Rolle, Funktion oder Pflicht erklärt: „Er nimmt so dem Anschein nach nie an der Lebenswelt des Sesshaften teil und bleibt ein Fremder.“¹⁵²

Außerdem ist festzuhalten, dass das Gehen durch die Stadt in diesem Zusammenhang weniger mit dem Wunsch geschieht, sich das Fremde anzueignen, sondern viel eher aus dem Grund, um buchstäblich vor der Fremdheitserfahrung wegzulaufen: „Ich bin draußen herumgegangen jede Nacht. Solange man geht, ist alles besser. Erst wenn man sitzt, und die Decke fällt einem auf den Kopf...“¹⁵³

Der Wunsch nach Normalität bezieht sich auch auf die Überbrückung der mit der Exilerfahrung einhergehenden Ortslosigkeit der Emigranten, die sich beispielsweise in ihrer Wohnsituation im Hotel niederschlägt:

„Können wir nicht leben wie andere Menschen, die sich lieben? Beieinander sein und Dinge haben, die einem gehören, und Abende und Sicherheit, anstatt dieser Koffer und leeren Tage und dieser Hotelzimmer, in denen man fremd ist?“¹⁵⁴

Der Aspekt der Fremdheit wird in Remarques Roman also nicht nur in Form einer Beschreibung emotionaler Befindlichkeiten manifest, sondern materialisiert sich auch in tatsächlich vorhandenen Orten. Neben dem Hotel als einem Transitort par excellence sind auch andere Plätze in der Stadt mit dem Aspekt der Fremdheit aufgeladen; das Fremdheitsgefühl scheint zuweilen wie eine Art Filter für die Stadtwahrnehmung zu fungieren.

¹⁴⁸ ebd. S. 77.

¹⁴⁹ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag 1988, S. 197.

¹⁵⁰ vgl. Volker Georg Hummel: *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes ‚Mein Jahr in der Niemandsbucht‘ und ‚Der Bildverlust‘ als Spaziergängertexte*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 25f.

¹⁵¹ vgl. Thomas Christl-Böhm: „Spazieren. Von einer untergehenden Form der Bewegung.“ In: *Merkur* 1(42): 1988, S. 262-267.

¹⁵² Hummel (2007), S. 26.

¹⁵³ Remarque (2009), S. 77.

¹⁵⁴ ebd. S. 193.

„Sie erreichten den Etoile. Der Platz lag im rieselnden Grau mächtig und unendlich vor ihnen. Der Nebel hatte sich verdichtet, und die Straßen, die rundum abzweigten, waren nicht mehr zu sehen. Nur der weite Platz war da mit den verstreuten, trüben Monden der Laternen und dem steinernen Bogen des Arc, der sich riesig im Nebel verlor, als stütze er den schwermütigen Himmel und schütze unter sich die einsame, bleiche Flamme auf dem Grab des Unbekannten Soldaten, das aussah wie das letzte Grab der Menschheit inmitten von Nacht und Verlassenheit.“¹⁵⁵

In jener Szene befinden sich Ravic und die ihm zu diesem Zeitpunkt noch im Wesentlichen unbekannte Joan Madou auf einem Spaziergang durch das nächtliche Paris, einer am Vorabend des Zweiten Weltkriegs durch die Exilanten nicht unmaßgeblich mitgeprägten Stadt. Das Grab des Unbekannten Soldaten unter dem Arc de Triomphe wird in diesem Zusammenhang zu einem geradezu paradigmatischen Ort der Fremdheit – wie der Soldat ist Ravic angesichts seiner wechselnden Pseudonyme und seines Schattendaseins Stellvertreter einer Schicksalsgemeinschaft – in diesem Fall jener der Flüchtlinge.

Diese Erfahrung radikaler Fremdheit prägt selbstverständlich auch die Beziehungen Ravics zu anderen in Paris Lebenden, die mehrheitlich ebenso fremd in der Stadt sind wie er selbst. Einerseits fungiert das Fremdheitsgefühl als gemeinschaftsstiftendes Element; durch die geteilte Exilerfahrung fühlen sich die Emigranten einander verbunden, während Beziehungen zu den Einheimischen sich häufig eher schwierig gestalten. So fühlt sich Ravic Joan auf dem zuvor erwähnten nächtlichen Spaziergang durch die französische Hauptstadt „seltsam zugehörig“¹⁵⁶: „Sie war ihm fremd, so wie er sich selbst überall fremd fühlte, und das schien ihm auf eine sonderbare Weise näher als durch viele Worte und die abschleifende Gewohnheit der Zeit.“¹⁵⁷ An dieser Stelle tritt auch die eingangs erwähnte Selbstentfremdungserfahrung hervor, in der Ravic sich als Flüchtling befindet. Die verbindungsstiftende Kraft der geteilten Fremdheitserfahrung kommt auch unter den Bewohnern des Hotels zum Ausdruck; Ravic beschreibt das Hotel International als „bequem und unpersönlich. Man ist allein und doch nicht allein.“¹⁵⁸

Andererseits darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Fremdheitserfahrungen – im Besonderen eine erzwungene wie Remarques Protagonist sie erlebt – die Persönlichkeit nachhaltig zu verändern vermögen, was sich im Falle von Ravic in einem Misstrauen vor zwischenmenschlichen Beziehungen niederzuschlagen scheint:

¹⁵⁵ ebd. S. 15.

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ ebd. S. 15f.

¹⁵⁸ ebd. S. 49.

„Die Studenten und die Leute mit den Baedekern waren nach Hause gegangen. Nach Hause – was für ein anderes Zuhause gab es für den, der nirgendwohin gehörte, als das Stürmische im Herzen eines anderen für eine kurze Zeit? War das nicht der Grund, dass die Liebe, wenn sie in das Herz der Heimatlosen einschlug, sie so schüttelte und sie so ganz besaß – weil sie nichts anderes hatten? Hatte er nicht deshalb versucht, ihr aus dem Wege zu gehen? Und war sie ihm nicht nachgekommen und hatte ihn erreicht und niedergeschlagen? Es war schwerer, sich auf dem schlüpfrigen Eis der Fremde wieder aufzurichten als auf der vertrauten Erde des Gewohnten.“¹⁵⁹

Auch in Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* erwächst die Erfahrung des Fremden aus einer vergleichbaren Ausgangssituation wie bei Remarque, da hier ebenfalls ein Szenario von Flucht und Exil den Hintergrund für die Handlung bildet. Allerdings werden diese Erfahrungen aus der Retrospektive geschildert: Ähnlich wie in *Arc de Triomphe* wird Paris auch bei Wander Zufluchtsort für vier von den Nationalsozialisten Verfolgte, die einander nach Kriegsende alljährlich in der französischen Hauptstadt treffen; diese wird als Kreuzungspunkt sehr unterschiedlicher Identitäten und Lebensgeschichten geschildert:

„Einige Jahre später trifft er [Gerson] sich wieder mit den Freunden in Paris. Was hält drei Männer von so sturem Charakter zusammen? Sie beißen sich an vierzig Ecken. Was sagst du? Der Mensch lebt auf vielen Ebenen und in verschiedenen Schichten. Na wennschon. An einem Punkt treffen sie sich.“¹⁶⁰

Auch bei Fred Wander wird das Hotel mit dem abermals symbolträchtigen Namen ‚Hotel Babylon‘, der in Anlehnung an den Bibeltext auf die kulturelle und sprachliche Verschiedenheit seiner Bewohner verweist, zum Sammelbecken der Fremden – es beherbergt beispielsweise „das junge Paar im dritten Stock (übrigens zur Zeit die einzigen richtigen Pariser unter uns)“¹⁶¹ oder Afrikaner aus Mali; außerdem leben dort

„ein lyrischer Autobuschauffeur, dem sie ein Bein amputiert haben, ein englischer Dichter, der sich zur Zeit sein Brot als Anstreicher verdient, ein pensionierter Beamter, verschiedene Emigranten, Künstler, Hippies und ein Dieb. Von gewissen Damen, ihren Beschützern und den schwärmerischen Gästen der ‚Zimmer des Glanzes‘, wie sie Gerson spöttisch nennt, ganz zu schweigen.“¹⁶²

Sowohl zur Zeit des Zweiten Weltkriegs als auch dreißig Jahre später wird das auffällige Gebäude¹⁶³ für Fremde zu einer Art ‚Schutzraum‘, in dem diese sich ein neues Alltagsleben aufbauen können:

„Baptiste steht vor dem Spiegel, eine Scherbe von einem Spiegel, nur mit Hemd und Hut bekleidet, und rasiert sich. Gerson kocht Kaffee auf dem elektrischen Kocher, ja, so haben wir es immer gemacht, wir Emigranten, in unserem geliebten Hotel.“¹⁶⁴

Unter den Fremden des Hotels zeichnet sich also auch bei Wander die Herausbildung einer Schicksalsgemeinschaft ab. Als beispielsweise ein amerikanischer Tourist bei seinem

¹⁵⁹ ebd. S. 327.

¹⁶⁰ Fred Wander: *Ein Zimmer in Paris. Erzählung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995 (= Bd. 12029), S. 47.

¹⁶¹ ebd. S. 33.

¹⁶² ebd. S. 32.

¹⁶³ zur Beschreibung des Hotels Babylon vgl. ebd. S. 5-9.

¹⁶⁴ ebd. S. 15.

Aufenthalt im Hotel überraschend stirbt, zeigen sich auch die übrigen Hotelbewohner betroffen:

„Die Aufbahrung Joes in einer Halle des Friedhofs Père-Lachaise sollte auch unsere Abschiedsstunde werden. Da lag er nun, Joe, der kleine vertrocknete Arbeiter aus Denver, den, weiß der Teufel welcher Wind, nach Europa und in unser Babylon verschlagen hatte. Wir wussten fast nichts von ihm, kannten ihn nicht. Überraschend viele Blumen. Vielleicht zwanzig Personen aus dem Hotel. Merkwürdig. Warum waren sie gekommen?“¹⁶⁵

Allerdings findet sich auch bei Wander der Aspekt der Fremdheitserfahrung als eine Entfremdung vom eigenen Ich. Zum einen äußert sich diese als mehr oder weniger unterschwellige Kritik an der Pariser Gesellschaft, von der das Ablegen des eigenen Ich zu Gunsten einer Anpassung an vorherrschende Strukturen als besonders erstrebenswert verstanden wird:

„[...] Mädchen, falls du dich verwandeln möchtest, au dernier moment, aus der Haut schlüpfen und verschwinden – der große Lackierer nimmt sich deiner barmherzig an. Es braucht nicht mehr zwei Jahre, um das abgründige Wesen von Saint-Germain des Prés zu begreifen. Im Buci, le Conti, im Le Mazet lernst du es sofort, hocken zu jeder Zeit sechzehn verschiedenartige Modelle, Idole und Götzen, geh in den Laden nebenan und tausch dich um, mach aus dir ein Wesen, eine ‚Individualität‘.“¹⁶⁶

Zum anderen wird das Fremdheitsgefühl gegenüber der eigenen Person auch an das Motiv der Emigration gekoppelt, die per se ein Zurücklassen von bisher als identitätsstiftend betrachteten Elementen impliziert: „Als ich das erste Mal in einem Pariser Hotel wohnte, 1938, sagte ein Maler zu mir: ‚Wenn du hier ankommst, gibst du dich am besten in der Garderobe ab und gehst allein weiter.‘“¹⁶⁷

Diese Erfahrung der Selbstentfremdung in Paris ist jedoch nicht nur negativ konnotiert, da sie dem Einzelnen auch die Möglichkeit für einen Neuanfang bietet:

„Sie brechen mit ihrer Herkunft, ihrer Familie, mit ihren Anschauungen und ehrgeizigen Wünschen. Wie kaum ein anderer Ort der Welt vermittelt Paris jedem Versager das Gefühl, dass auch andere nichts taugen. Das lässt sie Hoffnung schöpfen. Man braucht nicht gleich vom Eiffelturm oder in die Seine zu springen. Breite die Arme aus und mach dich frei von dir selbst. Vergiss, wer du warst.“¹⁶⁸

Dieser Neuanfang scheint – gerade im Hinblick auf die Emigranten – oftmals an den Wunsch gekoppelt zu sein, die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Dies trifft auch auf die vier Protagonisten in *Ein Zimmer in Paris* zu: Sie kommen nach Paris, um „ein neues Leben zu suchen“¹⁶⁹; jeder der im Hotel Babylon Wohnenden hat – wie dies in Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Begräbnis formuliert wird – „wohl irgend etwas zu begraben, ein

¹⁶⁵ ebd. S. 142.

¹⁶⁶ ebd. S. 31.

¹⁶⁷ ebd. S. 28.

¹⁶⁸ ebd. S. 13.

¹⁶⁹ ebd. S. 50.

Stück von sich selbst“¹⁷⁰. Die bei Wander geschilderten Fremdheitserfahrungen sind also durchaus als ambivalent zu bezeichnen.

Im Gegensatz zum mehr oder weniger unfreiwilligen Aufenthalt in Paris der Protagonisten bei Remarque und Wander wandert Gregor Keuschnig, Hauptfigur in Peter Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung*, mit seiner Familie freiwillig in die französische Hauptstadt aus, um dort als Pressereferent der österreichischen Botschaft zu arbeiten. Trotz dieses Unterschiedes ist auch seine Begegnung mit der Stadt von Fremdheitserfahrungen geprägt, die sich besonders in einer Entfremdung vom eigenen, bisher gelebten Leben äußern. Interpretationsansätze zu diesem Text von Handke weisen ebenfalls auf den Aspekt der Lebensentfremdung des Protagonisten hin: Vor diesem Hintergrund wird der Text in Anknüpfung an den Titel als ‚Suche nach einer wahren Empfindung‘ verstanden, als der Versuch, „Auswege aus einem fremdbestimmten Leben“¹⁷¹ zu finden.

Keuschnig erlebt die Stadt Paris als Fremder, er fühlt sich, „wie eine fremde Frau, die in einer fremden Stadt im Hotelzimmer SITZT“¹⁷², als von allen Geschehnissen Ausgeschlossener: „Es fing an zu regnen, aber das Rauschen beruhigte ihn nicht. Der Regen war nicht für ihn, fiel für andere, in diesem fremden Land“¹⁷³. Die fremde Stadt und das fremde Land scheinen jedoch wie bereits einleitend erwähnt nicht nur faktisch gemeint zu sein, sondern in Keuschnigs Erfahrung des Fremdwerdens im eigenen Leben auch symbolischen Charakter anzunehmen; sein ‚Lebens-Bruch‘ bestimmt den Ablauf der Handlung. Dabei ist das Gefühl des Protagonisten, sich durch plötzliche Selbstentfremdung einen „komplizierte[n] Seelenbruch“¹⁷⁴ zugezogen zu haben, bereits ab dem ersten Satz des Werkes präsent: „Wer hat schon einmal geträumt, ein Mörder geworden zu sein und sein gewohntes Leben nur der Form nach weiterzuführen?“¹⁷⁵. Keuschnig scheint – zumindest teilweise - entschlossen, den Schein zu wahren:

„Ab heute führe ich also ein Doppelleben, dachte er. Nein, gar kein Leben: weder das gewohnte, noch ein neues, denn das gewohnte werde ich nur vortäuschen, und das neue wird sich erschöpfen müssen im Vortäuschen des gewohnten. Ich fühle mich hier nicht mehr am Platz, kann mir überhaupt nicht vorstellen, irgendwo anders am Platz zu sein; kann mir nicht vorstellen, so weiterzuleben wie bis jetzt, aber auch nicht, zu leben, wie jemand anderer gelebt hat oder lebt.“¹⁷⁶

Das plötzlich empfundene Fremdheitsgefühl lässt sich also nur durch Vortäuschung überbrücken, ebenso, wie der Protagonist Überlegungen anstellt, sein Gefühl der Fremdheit in

¹⁷⁰ ebd. S. 142.

¹⁷¹ Hummel (2007), S. 73.

¹⁷² Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (= suhrkamp taschenbuch 2989), S. 121.

¹⁷³ ebd. S. 114.

¹⁷⁴ ebd. S. 31.

¹⁷⁵ ebd. S. 7.

¹⁷⁶ ebd. S. 13.

der Stadt Paris durch Imitation von Verhaltensweisen, die nicht die seinen sind, zu mildern: „Vielleicht neue Gesten und Mienen machen als Ausweg? Zum Beispiel den Kopf hin und herwiegen mit vorgeschobenen Lippen und sich dabei mit der Hand Luft zufächern, wie die Franzosen hier?“¹⁷⁷ Während das jähe Gefühl der Selbstentfremdung den Protagonisten aus dem Gleichgewicht bringt und mitunter bedrohlich anmutet, trägt eine andere Facette von Fremdheit in seiner Situation zu seiner Beruhigung bei: Es handelt sich dabei um die für eine Großstadt wie Paris typische Anonymität:

„Wie jemand ganz Beliebiger stieg er mit dem Blumenstrauß den Montmartre hinauf. In den von einer Markthalle zur anderen wechselnden Gerüchen der Rue Lepic wurde er undefinierbar [...]: [Z]wischen diesen Leuten, die er nie kennen würde, fühlte er sich aufgenommen.“¹⁷⁸

Die Erfahrung eines Geborgenheitsgefühls unter Fremden als Fremder – sowohl gegenüber der eigenen Person als auch gegenüber dem Umfeld – wird auch in einem anderen Text, der im Rahmen der vorliegenden Dissertation besprochen werden soll, massiv thematisiert. Es handelt sich dabei um Paul Nizons Roman *Das Jahr der Liebe*, in dem ein Schriftsteller vor einer Beziehungs- und Schreibkrise nach Paris flüchtet. Die Wahrnehmung der Stadt als Fremder ist dabei als ambivalent zu beschreiben. Dies merkt auch Wend Kässens in seinem Eintrag zu Paul Nizon im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* an und stellt fest, *Das Jahr der Liebe* lasse sich anhand der Wahrnehmung der französischen Hauptstadt durch den Erzähler in drei Teile untergliedern: Das anfängliche Fasziniert- bzw. Berauschtsein von der Stadt weicht einer Erfahrung der Kälte, der Fremdheit und dem Gefühl des Scheiterns, an die wiederum eine Phase des Neuaufbruchs und Wiederannäherung an Paris anschließt.¹⁷⁹ Die Handlung situiert sich nun in diesem Spannungsfeld zwischen Fremdbleiben und Aufgenommensein. Die Fremdheitserfahrung – so Kässens – wird bei Nizon nicht nur zu einem Medium, das die Erfahrung der Stadt bzw. die künstlerische Tätigkeit prägt; sie wird zum zentralen Thema, wie es auch auf den Prozess des Suchens – des Suchens nach einer Heimat – zutrifft.¹⁸⁰

Wie die Wahrnehmung der Stadt Paris selbst, so sind auch die Fremdheitserfahrungen des Protagonisten von sehr gegensätzlicher Natur. Zunächst erlebt Nizons Erzähler den Aspekt der Fremdheit in Paris als Bereicherung. Das Fremde tritt dabei u.a. in Form der Multikulturalität der französischen Hauptstadt in Erscheinung, was sich beispielsweise in der Beschreibung eines Spazierganges äußert:

¹⁷⁷ ebd. S. 156.

¹⁷⁸ ebd. S. 26.

¹⁷⁹ vgl. Wend Kässens: „Paul Nizon.“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik 2009 (Online Version), S. 8f.

¹⁸⁰ ebd. S. 3.

„Um die Zeit auszufüllen, machen wir einen beachtlichen Umweg über die Place des Abbesses, dann den Boulevard Rochechouart hinunter plus Abstecher in die Araber Straßen, die so verrufen, aber so herrlich lebendig und, ja, beinah abartig, weil so ganz hermetisch sind für unser Gefühl, sie tragen Namen wie Rue de la Goutte d’Or und Rue de Chartres und sind der reine Orient.“¹⁸¹

Die ständige Präsenz des Fremden, die den kosmopolitischen Charakter der Stadt Paris ausmacht, spielt in Nizons Roman eine konstitutive Rolle. Anmerkungen über andere Kulturen sowie über deren gleichzeitig befremdlichen wie faszinierenden Erscheinungsformen ziehen sich wie ein roter Faden durch den Text. Diese sind teilweise in der Nähe von kulturspezifischen Stereotypen angesiedelt – eine Tatsache, der der Erzähler selbst gewahr wird:

„[D]ann erschrecke ich, weil ich mich darüber wundere, dass der schwarze Mann da genauso wie unsereins einen Zettel ausfüllt [...]: habe ich vielleicht angenommen, der schwarze Mann sei ein verkleideter wilder Mann, ein Wilder, er tue nur so, als ob er schreibe? Habe ich derlei Gedanken, Vorurteile, rassistische Klischees – unterschwellig – in mir?“¹⁸²

Zunächst hält es der Erzähler für

„exotisch, in einem Viertel zu leben, das zu großen, wenn nicht überwiegenden Teilen von Arabern bevölkert ist, auch von Schwarzen. Die Schwarzen stehen an einer Straßenecke, als stützten sie sich auf einen Speer wie auf einem Bein stehen sie da und spähen aus, und dann verwandelt sich die schön kanalisierte Pariser Straße in eine endlose Steppe. In diesem Viertel stehen überall Schwarze und Araber stundenlang herum. Arbeitslos und ohne rechte Unterkunft, ich weiß, in irgendeinem Zimmerloch der heruntergekommenen Wohnhotels werden sie hausen, darum stehen sie auf der Straße oder in ihren Bars unter, was sollen sie sonst auch tun.“¹⁸³

Nizons Erzähler verweist also auf das Fremde in Paris, das in unterschiedlichster Form in Erscheinung tritt. Als Zeichen anderer Kulturen registriert er beispielsweise afrikanische Kleidungsgewohnheiten „diese [...] weiten, oft weißen Mäntel oder mantelförmigen Umhänge [...], Prunkgewänder, die an den König aus dem Morgenland denken lassen“¹⁸⁴ oder physische Erscheinungsbilder: „Die Physis der Schwarzen ist schon ganz anders, ich meine die physische Präsenz ganz allgemein, die Erscheinung ist aufregend anders [...] schon die Stimme ist die reine Körperschau.“¹⁸⁵ Zum Essen führt der Erzähler einen Besucher in eine „portugiesische Kantine“¹⁸⁶ und auch auf einer Busfahrt sieht er sich mit dem multikulturellen Charakter der Stadt konfrontiert, wobei Attribute, mit denen er die Angehörigen der verschiedenen Bevölkerungsgruppen versieht, abermals an der Grenze zur kulturellen Stereotypie stehen: Er begegnet Afroamerikanern „mit der für den schwarzen Mann unverkennbaren kehligen Stimmlage und dem plötzlichen Umschlagen und Überschwappen

¹⁸¹ Paul Nizon: *Das Jahr der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (= Bibliothek Suhrkamp 845), S. 14.

¹⁸² ebd. S. 63.

¹⁸³ ebd. S. 62.

¹⁸⁴ ebd. S. 63.

¹⁸⁵ ebd. S. 63-66.

¹⁸⁶ ebd. S. 14.

der Stimme in einen hohen, vogelartigen Kreischlaut“¹⁸⁷, Arabern mit „bartstachelige[n] Gesichter[n] mit düsterem immergrimmigen Ausdruck“¹⁸⁸, Juden mit „schmalkrempigen dunklen Hüte[n], immer Bärte[n] und immer diese[n] schwarzen streng geschnittenen Mäntel, die an Kaftane erinnern“¹⁸⁹. Auf einem Streifzug „durch die Araber-Straßen vorne bei Barbès-Rochechouart, durch diesen Orient“¹⁹⁰ treffen der Erzähler und seine Begleiter letztlich auf „Huren jeder Farbe und Rasse“¹⁹¹. In Paris also – so suggeriert Nizons Text – werden Grenzen aufgelöst, sodass „das farbige, aufregend fremde und ganz und gar nicht widerspruchsfreie multikulturelle Leben in der unerschöpflichen Metropole“¹⁹² zum Vorschein tritt:

„Nähe des Fernen, Ferne des Nahen’ könnte die Strukturformel lauten, unter der alle Erfahrung der großen Stadt steht. Auch das Fernste, Unzugänglichste steht in der großen Stadt in einer prinzipiellen relativen Nähe, da die Distanzen hier nicht so sehr räumliche als vielmehr zeichenhafte Distanzen sind.“¹⁹³

Die französische Hauptstadt wird zu einer Art universalem Schmelztiegel, zum ‚l’abrégé de l’univers’ im Sinne Merciers.

Neben der Wahrnehmung der Stadt Paris als Sammelbecken für Fremde, wie dies in ähnlicher Weise auch bei Remarque und Wander der Fall ist, ist die Fremdheitserfahrung für Nizons Protagonist wie in den übrigen Werken auch an die eigene Person gekoppelt. Zunächst empfindet der Erzähler in *Das Jahr der Liebe* das Fremdsein als Erleichterung:

„JETZT BIN ICH SO LEICHT WIE EINE TAUBENFEDER, sage ich mir manchmal in meinem Schachtelzimmer in meiner ersten Zeit in Paris [...]. Die Leichtigkeit war meine Niemandszugehörigkeit, eine Nullenhaftigkeit, ich konnte mich dem Rinnstein überlassen, ich hatte hier noch keine Vergangenheit, hatte ich Zukunft? Ich war lediglich bereit.“¹⁹⁴

Nach seinem Umzug nach Paris ist es also gerade das Gefühl des Fremdseins, das dem Erzähler ein besonderes Glücksgefühl verschafft. Dies lässt sich anhand einiger Passagen über die Pariser Metro veranschaulichen:

„Ich liebe die Metro. Die Straße vor und zur nächsten Station laufen, ist immer ein Weglaufen, und schon beim Abstieg, im Anprall dieses warmen, dumpffauligen Aufwinds, der einen anfällt und packt, dass man sich dagegenstemmen muss und nach den wegflatternden Mantelstößen greift, an den paar empor und ans Tageslicht steigenden unbekannten vorbei, die ich grüßen möchte ich grüße sie insgeheim, schon beim Abstieg wird mir immer gleich wohler und leichter.“¹⁹⁵

Das Benützen der Metro erlaubt die Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls, jedoch eines Gemeinschaftsgefühls ohne Zugehörigkeit. Diese paradox anmutende Situation hat ihre

¹⁸⁷ ebd. S. 156.

¹⁸⁸ ebd.

¹⁸⁹ ebd. S. 157.

¹⁹⁰ ebd. S. 77.

¹⁹¹ ebd.

¹⁹² vgl. Kässens (2009), S. 8.

¹⁹³ Stierle (1993), S. 37.

¹⁹⁴ Nizon (1984), S. 81.

¹⁹⁵ ebd. S. 26.

Wurzeln in der Tatsache, dass gerade Transiträumen der Charakter von Nicht-Orten zukommt. In derlei Räumen werden jene, die sich in ihnen bewegen, zu Passagieren, zu Fremden. Da jenes Fremdheitsgefühl für den Erzähler einen zentralen Aspekt seines Erlebens darstellt, erscheint es nur folgerichtig, dass die Metro eine derartige Anziehungskraft auf ihn ausübt.

Legt man diese Überlegungen nun auf den Primärtext um, so ergibt sich ein für Nizons *Das Jahr der Liebe* charakteristischer Aspekt, der als ‚Dialektik der Gemeinschaft‘ bezeichnet werden könnte: Dieser Zustand besteht im Spannungsfeld zwischen dem Wunsch, unter Mitmenschen zu sein – „weil da welche waren und ich immer noch da war, obwohl ich zu Hause in meiner Einzelhaft weg gewesen war [...]“¹⁹⁶ – und dem Begehren, exterritorial zu leben, ein Fremder zu bleiben:

„Unten habe ich immer dieses Solidaritätsgefühl, weil ich vor lauter Mit-Laufen, Mit-Gehen ganz von mir absehen kann, ganz von mir frei komme. Mehr noch als an den Stationen empfinde ich es in den langen hallenden Gängen, die man beim Umsteigen von einer Linie zur anderen zu durchqueren hat. Es ist kühl und kahl hier, und ich laufe in diese andrängenden Gruppen, Massen, Armeen hinein, bis ich nur noch Beine sehe, mich kreuzende Beine, Hosenbeine, Strumpfbeine und Schuhe aller Art, hochgesockelte Stöckelschuhe und Espadrilles, Turnschuhe und Stiefel. Ein Wald von Beinen, Scherenbeinen.“¹⁹⁷

Es ist dieses Solidaritätsgefühl, dass es dem Erzähler erlaubt, aus seiner Einzelhaft – im physischen wie im psychischen Sinne – auszubrechen; es ist dies ein In-die-Welt-Treten, ohne sich dieser Welt jedoch offen preiszugeben oder sich zu sehr mit ihr zu identifizieren. Illustriert wird dies im obigen Zitat durch die Tatsache, dass die Passanten auf die Erscheinung ihrer Beine und ihres Schuhwerks reduziert wahrgenommen werden. In dieser Situation des Fremdseins unter Fremden, erfährt auch der (zum Teil) bewusst heimatlose Erzähler ein Gefühl von Geborgenheit.

Der Protagonist beginnt nun, sich als in der Stadt Ansässiger zu fühlen –

„aber was heißt schon ansässig in einer solchen Stadt, besser ist: ich bin der Verschwindende, die Fliege, die Laus, das Atom hier, der Entkommene, und ich sage, ich bin ja so froh [...], dass ich das geschafft habe, mich endlich abzunabeln und überzusetzen [...], es ist wie ein Lebensneubeginn [...]“¹⁹⁸

Dieser durch das Fremdbleiben bedingten Leichtigkeit steht nun andererseits der Wunsch des Protagonisten gegenüber, von der Stadt aufgenommen zu werden: „Ich werde nie an dich herankommen, verstoß mich nicht, nimm mich an: Stadt, dein Gefangener.“¹⁹⁹ Wie sich in diesem Zitat jedoch bereits andeutet, hat Nizons Erzähler besonders in einem von

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ ebd. S. 26f.

¹⁹⁸ ebd. S. 13.

¹⁹⁹ ebd. S. 188.

Krisenhaftigkeit geprägten Lebensabschnitt in Paris das Gefühl, von der Stadt ausgeschlossen und zurückgestoßen zu werden:

„Ich war ein Pensionär geworden, meine Pension war diese Riesenstadt, die mich weder lockte noch befeuerte wie früher, sie kam mir vor wie eine dieser herrlich exotischen fleischfressenden Pflanzen, die in ihrer entrollten Pracht faszinieren, doch, wenn man sie berührt, in sich einrollen und zu einem winzigen unscheinbaren Knoten zusammenziehen – genau so entzog sich mir die Stadt zu etwas Unberührbarem.“²⁰⁰

Der Protagonist in *Das Jahr der Liebe* versucht, nach seiner Auswanderung ein in der Stadt Ansässiger zu werden, selbst wenn dieses Teilhaftigwerden für den Erzähler idealerweise den Charakter der Unverbindlichkeit behalten soll. Die Realisierung dieses Vorhabens gestaltet sich jedoch schwierig, da sich die Stadt dem Erzähler immer wieder entzieht und er ein Fremder zu bleiben droht. Der Erzähler fühlt sich als „Werbender, der immer von neuem zurückgestoßen [...] und wahrscheinlich an seiner vermessenen Liebe krepieren“²⁰¹ wird. In diesem Eindruck des von der Stadt Zurückgestoßen-Werdens wird der Erzähler von einer Furcht vor Erstarrung heimgesucht und bekundet: „Das Absterben, ich hatte diese Furcht nur zu oft in meiner ersten Zeit in Paris [...]“²⁰².

Nachdem die französische Hauptstadt den Reiz des Neuen verloren hat, beginnt der Erzähler, sich seiner Fremdheit in Paris bewusst zu werden:

„Immer war ich zum Auftanken hergekommen, hatte mich in den Fluten gebadet. Jetzt aber war ich nach Paris gekommen, um zu bleiben [...], nun saß ich in dieser riesigen Stadt in der Falle. Paris war jetzt der Alltag, aber was sollte ich mit einem steinernen Alltag von solcher Unermesslichkeit anfangen, wo ich selbst noch keinen Alltag, noch kein alltägliches Arbeitsleben hatte, das mich abschirmte, indem es mich beschäftigte; das mir Paris auf mein Maß reduziert hätte.“²⁰³

Nachdem das Stadterlebnis Paris sein rauschhaftes Potential eingebüßt hat, verspürt der Erzähler ein Einsamkeitsgefühl, ein Gefühl des „Ungeborgenseins“²⁰⁴, das ihm nun zu Bewusstsein kommt:

„Ich konnte auch nicht mehr zu diesen oder jenen Bekannten flüchten, ich hatte das Häusermeer, aber ich hatte keinen Freund, nur die Concierge, und weil es mich nicht mehr lockte, Paris zu erkunden, bedeutete mir Paris auf einmal nichts mehr. Ich flanierte nicht mehr, ich verkroch mich [...]“²⁰⁵

Die exaltierten Paris-Schilderungen werden gebrochen, in dem sich der Erzähler Folgendes eingestehen muss: „Ich sah das alles, ich war darin – und blieb dennoch draußen, ein Fremder.“²⁰⁶

²⁰⁰ ebd. S. 90.

²⁰¹ ebd. S. 154.

²⁰² ebd. S. 90.

²⁰³ ebd.

²⁰⁴ ebd. S. 142.

²⁰⁵ ebd.

²⁰⁶ ebd. S. 76.

In diesem Zustand beginnt Nizons Ich-Erzähler über eigene Verhaltensmuster zu reflektieren und erkennt seinen „Vitalismus, die zeitweilige Lebensliebe“²⁰⁷, sein unstetes Beziehungsleben und letztlich seinen Umzug nach Paris als Gestus des Flüchtens: „Und nun brähe sich das alles endgültig Bahn in der von mir planmäßig aufgestellten Falle namens Paris – “²⁰⁸. In diesem Zusammenhang erscheint die Stadt Paris als Projektionsfläche, die die psychische Verfassung des Erzählers – geprägt vom Gefühl des Fremdbleibens – in symbolischer Form abspiegelt:

„Die Stadt schien mir jetzt oft von einer glazialen Schönheit, zum Erfrieren abweisend; sie schien mir wohl deshalb so, weil ich meine Panik in sie hineinprojizierte, Starre und Kälte waren der Reflex meiner eigenen Verfassung: dieses Fremdseins.“²⁰⁹

Das Gefühl des Fremdseins steht für den Protagonisten in *Das Jahr der Liebe* auch in Zusammenhang mit dessen Tätigkeit als Schriftsteller, deren Stagnation den Romaninhalt über weite Strecken prägt. Das Schreiben steht in zweifacher Hinsicht mit dem Aspekt des Fremden in Verbindung: Zunächst ermöglicht Schreiben – wie Nizon selbst zu dem von ihm praktizierten Genre der Autofiktion in seinen in *Am Schreiben gehen*²¹⁰ abgedruckten Poetikvorlesungen anmerkt – gleichzeitig innerhalb und außerhalb des eigenen Lebens zu stehen; das eigene Dasein soll wie ein fremdes betrachtet werden.²¹¹ Als Katalysator für diese Betrachtung des eigenen Ich, die in eine Neuhervorbringung desselben mündet, wird sowohl in *Am Schreiben gehen* als auch in *Das Jahr der Liebe* die Stadt Paris gesetzt; sie wird verstanden als „Schleifstein, Herausforderung, Vernichterin, Nähr- und Gebärmutter, als Übermacht, die Stadt, die – aus Überlebenswillen – das Schreiben in Gang setzt.“²¹² Auch Derivière²¹³ weist auf das Potential des Schreibens hin, an einer Neuhervorbringung des Subjektes mitzuwirken: In der von Nizon favorisierten Gattung der Autofiktion kommt es nicht auf „Analyse, Selbstbetrachtung oder Wiedererinnern des Ichs wie in der Autobiografie [an], sondern [auf] dessen Verwandlung in ein dichterisches Ich, Selbsterzeugung des schöpferischen Ego, kurz Erfindung des Ichs.“²¹⁴ Voraussetzung für das Gelingen dieses Prozesses ist das selbstgewählte ‚Exil‘ des Erzählers in Paris – durch die radikale Trennung von seinem Vorleben erreicht das Ich einen „Zustand der Leichtigkeit [...] [des]

²⁰⁷ ebd. S. 144.

²⁰⁸ ebd.

²⁰⁹ ebd. S. 141.

²¹⁰ Paul Nizon: *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985 (= edition suhrkamp 1328; Neue Folge Bd. 328).

²¹¹ vgl. ebd. S. 6.

²¹² ebd. S. 98.

²¹³ Phillipe Derivière: *Paul Nizon – Das Leben am Werk. Ein Essay*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003 (= edition suhrkamp 2258).

²¹⁴ ebd. S. 48.

Identitätsverlusts“²¹⁵. Der Aufbruch nach Paris scheint für den Erzähler tatsächlich einer Art Exodus gleichzukommen; es handelt sich um „eine Flucht nicht in die Zerstreuung, sondern ins Alleinsein. [...] [Es ist] eine Selbstverpflanzung, das Stirb und Werde.“²¹⁶ Dass Paris für diese Phase der Selbstrevision ein besonders fruchtbares Terrain darstellt, scheint für Nizon unbestritten – daher seine „Vision von der Entbindungsmacht der Weltstadt, von der künstlerischen Maternité namens Paris“²¹⁷. Die Stadt Paris steht bei Nizon nun in einer Wechselwirkung mit dem literarischen Schaffensprozess; „von der Stadt reden ist dasselbe wie vom Schreiben reden, und vom Schreiben reden heißt wiederum von der Stadt reden“²¹⁸. Diese zentralen Themen werden mit anderen kreisförmig verknüpft, sodass der Text – einer „Kaskadenregel“²¹⁹ folgend – eine zirkuläre Bewegung beschreibt:

„Indem ich von den Schrecken der Freiheit, also Einsamkeit rede, rede ich auch von der Stadt; indem ich von der Stadt rede, muss ich vom Sexus reden; indem ich vom Sexus rede, rede ich vom Schreiben, indem ich vom Schreiben rede, rede ich wiederum von der Fremde, also von der Stadt, also vom Sexus, etc. etc.“²²⁰

Das Schreiben wird auch im fünften in der vorliegenden Dissertation analysierten Werk mit dem Thema ‚Fremdheit‘ und der Stadt Paris verknüpft: In Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* spielt das Fremdsein eine zentrale Rolle, wobei abermals ähnliche Facetten von Fremdheit aufgegriffen werden, wie in den vier zuvor unter diesem Aspekt betrachteten Werken.

Eingangs sei zu Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* angemerkt, dass das Gefühl des Fremdseins zum Repertoire fundamentaler Erfahrungen des Erzählers gehört:

„Mir ging [...] auf, wie auch meine eigene Art bestimmt wird, weiterhin, davon, dass ich einmal ein Flüchtling war, und das nicht nur die paar Wochen als Kind gleich nach dem Zweiten Weltkrieg, da meine Mutter und ich, weg von meinem Vater in Wilhelmshaven, kreuz und quer durch die verbotenen Zonen Deutschlands uns durchschlugen in das nicht anders verbotene Österreich [...]. Auch Jahre nach unsrer Ankunft im Dorf Rinkolach war es, ich hätte, obwohl die dortigen Überlebenden mir fast nichts als liebe Aufmerksamkeit zeigten, kein Recht, in dem Lande zu sein, wozu viel beitrug, dass in meinen sämtlichen Zeugnissen [...] dem Vordruck ‚Staatsangehörigkeit‘ in wechselnden Handschriften das ‚staatenlos‘ folgte. Und ebenso erkannte ich [...], dass mein eigenes Kopfschmerwerden [...] nicht etwa herrührt davon, dass ich später so plötzlich aus dem Heimatdorf weg in das Internat überstellt wurde, vielmehr von dem mir quereingewachsenen Flüchtlings- und Illegalitätsgefühl.“²²¹

Dieses Fremdheitsgefühl mündet in ein „Wegdriften vom Gegenüber, oft gerade in der strahlenden Gemeinschaft, und das Verschwinden in mich hinein bis zu einem

²¹⁵ ebd. S. 47.

²¹⁶ ebd. S. 76.

²¹⁷ ebd. S. 77.

²¹⁸ ebd. S. 75.

²¹⁹ ebd.

²²⁰ Paul Nizon: *Die Innenseite des Mantels. Journal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995, S. 92.

²²¹ Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007 (= suhrkamp taschenbuch 3887), S. 578.

Nichtmehrvorhandensein“²²² – und steht damit mit einem Gefühl der Identitätsauflösung bzw. des Sich-selbst-Fremdwerdens in Verbindung. Dieses Gefühl des Fremdbleibens erlebt der Erzähler auch mit seinem Sohn und seiner Frau, die er – bezeichnenderweise auf einen fremden Ort verweisend – die „Katalanin“²²³ nennt; sie erscheinen ihm „nie im Zusammenhang einer Familie, nicht einmal zu dritt“²²⁴. Andererseits führt das Gefühl des Fremdseins paradoxerweise auch zum Erkennen eines Teils des Eigenen; der Erzähler studiert beispielsweise nach seiner Auswanderung nach Frankreich alte Gesetzestexte aus Österreich und nähert sich somit seiner ursprünglichen Heimat gewissermaßen nachträglich an:

„Ich galt dort, wo ich herkomme, nie als einer der Einheimischen. Aber ich kann sagen, dass mein Nachbuchstabieren des besagten Gesetzeskörpers dazu beigetragen hat, mich in den Metropolen, in der Ferne, und nur dort, zu einem Dörfner zu machen.“²²⁵

Für ein Werk, in dem Fremdheit nun ein zentrales Thema darstellt, wirkt allein der Titel von Handkes Text programmatisch – die ‚Niemandsbucht‘ lässt sich als ein Ort der Nichtzugehörigkeit par excellence erahnen. Diese sich auf die Bezeichnung des Hauptschauplatzes gründende These wird im Text an mehreren Stellen bestätigt: Den Raum, in dem er sich aufhält – eine der Vorstädte der Großstadt Paris –, nimmt der Erzähler wahr als

„eine Bucht [...] mit uns als dem Strandgut. Es war zugleich eines der seltenen Male, dass ich die abgelegene Vorstadt als einen Teil des großen Paris hinter dem Hügelzug sah, und zwar als die hinterste, versteckteste, am wenigsten zugängliche Bucht des Weltstadtmeers [...]. Und auch wir stammten dort von der wühlenden See, hereingetrieben, -geschwemmt, -geschaukelt in einem jahre- oder jahrzehntelangen, jetzt gemächlichen, jetzt beschleunigten Wegfluten an Tausenden von Klippen und Kaps vorbei [...] in die schmalste, verwinkeltste, letzte, für mich in ihrer Namenlosigkeit um so fassbarere Weltstadtbucht, das Strandgut mit dem weitesten Weg [...]“²²⁶

Die starke Präsenz von Fremden in der ‚Niemandsbucht‘ hat offenbar Tradition; für Flüchtlinge ist sie „seit je mehr als bloß ein Auffanglager“²²⁷.

„Die Bucht, hieß es, sei Asylland gewesen seit dem Beginn des Jahrhunderts, erst für die Russen und die Armenier, dann für die Italiener unter Mussolini, die Spanier unter Franco. Zwischen den beiden Weltkriegen bestand gar ein Viertel der Leute hier, selten für eine westliche Vorstadt von Paris, aus neuangekommenen Asylanten.“²²⁸

Die gewissermaßen in der Vorstadt ‚angespülten‘ Bewohner werden klar von „der Ureinwohnerschaft des Landstrichs“²²⁹ geschieden, was sich durch die Spezifikation einer Straße als „Straße der Zugewanderten“²³⁰ äußert – die Fremden bleiben eine Gruppe unter sich bzw. werden durch die Distanzierung der Einheimischen von ihnen zu einer solchen

²²² ebd. S. 54.

²²³ beispielsweise ebd.

²²⁴ ebd. S. 142.

²²⁵ ebd. S. 133.

²²⁶ ebd. S. 50.

²²⁷ ebd. S. 577.

²²⁸ ebd. S. 502.

²²⁹ ebd. S. 50.

²³⁰ ebd. S. 597.

gemacht. Außerdem äußert sich der Aspekt der Gruppenbildung anhand der Merkmale ‚fremd‘ und ‚ansässig‘ am Verhältnis zwischen den Einheimischen und der Wanderarbeiterschaft, wobei im Text nicht eindeutig klar wird, welche Gruppe stärker darauf bedacht ist, sich von der anderen zu distanzieren:

„[Die Wanderarbeiter meinten], dass in ihren Augen nicht sie es waren, welche die Bevölkerung der Gegend von sich aussperrten, vielmehr diese übersah sie. Keiner, außer vielleicht dem Patron der Herberge – aber der war selber ein Fremder –, hatte je ein Wort für die Wanderarbeiterschaft, oder auch nur ein kleines Mienenspiel.“²³¹

An dieser Stelle zeigt sich außerdem die schon bei Wander konstatierte Solidarität unter Fremden; der selbst auswärtige Herbergswirt nimmt wenigstens Notiz von den Wanderarbeitern, wie diese auch den Erzähler – ebenfalls ein in der Bucht ‚Angeschwemmter‘ – behandeln „wie eben nur ein neuentdecktes Stammesmitglied“²³². Handkes Ich-Erzähler fühlt sich mit den Zugewanderten nun einerseits verbunden, andererseits unterscheidet er ihre Art des Fremdseins von seiner eigenen: „Sie, die Einwanderer, und ich, der Auswanderer“²³³. Während der Terminus ‚Einwanderer‘ an Ankommen und Fuß fassen in einem anderen Raum gebunden scheint, steht der Begriff ‚Auswanderer‘ mit dem Verlassen des Vertrauten vor jeglicher Annäherung an ein neues Umfeld in Verbindung, die Fremdheitserfahrung von Handkes Protagonist erscheint in dieser Hinsicht also noch einmal zusätzlich zugespitzt.

Die Zentralität der Themenkreise ‚Fremdsein‘, ‚Ansässigwerden‘ sowie ‚Fremdbleiben‘ kündigen sich also zurecht im Titel an, spielen sie doch für den gesamten Text Handkes eine konstitutive Rolle. Die eben genannten Themenfelder werden einander nun im Text gegenübergestellt bzw. miteinander verwoben: Auf der einen Seite steht der Erzähler, der den Beschluss fasst,

„[d]ie neuerliche Verwandlung [...] hier in der Landschaft, als Ansässiger, zu betreiben. [...] Ich weiß nicht, was ich für mein Unternehmen im Einzelnen nötig habe, sicher jedoch keine Reise, jedenfalls keine große. Eine solche wäre jetzt eine bloße Ausflucht. [...] Der Aufbruch soll durch etwas anderes geschehen als durch ein Ortewechseln. Er ist schon geschehen, mit dem ersten Satz dieser Geschichte.“²³⁴

Handkes Ich-Erzähler schildert das Unterwegssein anderer, während er an einem Ort verbleibt, an dem er die Fäden der Reisenden zusammenlaufen lässt. Ihm selbst jedoch „hat sich das Unterwegssein, das Reisen [...] verbraucht. Eine Offenheit winkt, und nicht erst neuerdings, aus dem Bleiben in der Gegend hier.“²³⁵ Obwohl er sich von seinem derzeitigen Aufenthaltsort angezogen fühlt, ist der Erzähler jedoch nicht sicher, ob es sich tatsächlich um

²³¹ ebd. S. 501.

²³² ebd.

²³³ ebd. S. 579.

²³⁴ ebd. S. 16.

²³⁵ ebd. S. 17f.

„[seine] Gegend“²³⁶ handelt, wodurch er noch einmal nachdrücklich auf seinen Status als Fremder verweist. Trotz dieser Zweifel scheint der Erzähler sich in der Vorstadt noch weniger fremd zu fühlen als in Großstädten wie Paris:

„Obwohl die Metropolen eine Zeitlang mein Element waren, sind mir die Stadtbauten nie Freund geworden [...]. Sie berauschten mich, ließen mich schwindeln, nie aber phantasieren. Insofern [...] kann ich sagen, dass ich nie ein Stadtmensch geworden bin [...].“²³⁷

Die Stadt erscheint dem Erzähler als ein Ort der Anonymität, der ‚Vermassung‘, in der das Leben in einer „ganze[n] Gruppe oder Horde mit gleichgestimmten anderen“²³⁸ verläuft. Dieses Klima ist für Annäherungen der Bewohner eher unfruchtbar, was sich durch das Verhältnis zwischen dem Erzähler und einem Maler illustrieren lässt:

„Dort in der Vorstadt wurde ich damals auch Freund mit dem Maler, den ich aus der Stadtmitte schon länger kannte, ohne dass wir einander dabei nähergekommen waren. Wieder war es der besondere Ort, der unser Verhältnis veränderte.“²³⁹

Der Erzähler nähert sich der Vorstadt immer mehr und mehr an, angesichts eines für die Gegend typischen Hauses aus Sandstein hat er „einen ganzen Planeten vor [sich] [...]“. Und das war kein fremder Planet, sondern hier, die Erde, und eine durch und durch friedliche“²⁴⁰. Für die Besonderheit der ‚Niemandsbucht‘ sind jedoch nicht alle, die der Erzähler auf seine Streifzüge in die Vorstadt mitnimmt, gleich empfänglich. Die Begleiter aus der Metropole sind „nach höchstens einem kurzen Aufmerken [...] nicht mehr bei der Sache, mit den Gedanken ganz woanders“²⁴¹; allerdings verändert die Vorstadt auch die aus Paris Kommenden:

„In meiner Phantasie hätten die sich aufrichten, als ganze sich bewegen, um sich blicken, eine ruhigere und tiefere, eine gründliche Stimme bekommen sollen, und stattdessen fielen sie ganz in sich zusammen, stolperten in einem fort, hielten den Blick gesenkt, manch einem stockte sogar sein hauptstädtischer Tonfall, es zeigte sich, dass dieser gekünstelt war, und er sprach gepresst, ohne Nachdruck und Nachklang, wie man sich eben einen lebenslänglichen Vorort-Insassen vorstellte.“²⁴²

‚Stadtmenschen‘ sind laut Erzähler also von der Gruppe der ‚Vorortmenschen‘ abzugrenzen, beide Menschentypen scheinen sich in der Welt des jeweils anderen unüberbrückbar fremd zu fühlen:

„Ungefähr die einzigen Fremden, die mit Absicht hier sind, auch auf eigene Faust, kommen aus dem nahen Paris, und werden als Auswärtige erkennbar eben, indem sie sich gar nicht als solche geben, sondern ganz als, so oder so, Hauptstädter, auch mit dem entsprechenden Akzent; und sind dann nicht eigens für die Gegend da, vielmehr benutzen sie diese allein als Ausgangs- oder Endpunkt einer Fußwanderung.“²⁴³

²³⁶ ebd. S. 19.

²³⁷ ebd. S. 107.

²³⁸ ebd. S. 168.

²³⁹ ebd.

²⁴⁰ ebd. S. 182.

²⁴¹ ebd. S. 172.

²⁴² ebd. S. 173.

²⁴³ ebd. S. 441.

Während die Figuren aus der Metropole in der Vorstadt Außenstehende bleiben, macht Handkes Erzähler diese Erfahrung in der Stadt Paris, was sich in einer Szene unmittelbar vor seinem Umzug in die Vorstadt äußert:

„Aber ich fieberte schon wieder meinem Umzug in den Vorort [...] entgegen und wanderte an jedem Morgen einen ganzen Vormittagsweg zu meinem Grund und Boden hinaus; wenn ich das einmal ausließ, hatte ich die Vorstellung, der Tag sei verloren.“²⁴⁴

Wie die bisherige Analyse von Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* zeigt, ist die Erfahrung von Fremdheit etwas dem Erzähler in verschiedener Hinsicht Geläufiges – sei es die Fremdheit gegenüber einem spezifischen Raum, einem Menschentypus oder auch gegenüber seiner selbst. Einerseits wird das Fremde dabei als etwas Belastendes begriffen:

„In jüngeren Jahren war ich ein Freund der Fremden, der Vorbeigehenden, der Überlandreisenden. Ich fühlte mich ihnen zugehörig, war verliebt in sie, in ihre Gesichter, in ihre Körper, in ihre Silhouetten. Inzwischen muss ich dagegen ankämpfen, gleichwelche Unbekannte nicht auf den ersten Blick schon ungestalt und abstoßend zu finden [...]. Es leitet mich keinerlei Idee mehr, und ich entbehre diese doch, so als habe ohne sie mein Tun kein Licht [...]. Besonders an den Vorabenden meiner langen Tage kommt eine Stunde, da mir, schwindlig wie ich bin von all den Wegen und Ortswechseln, die Gesichter der anderen entgegenfahren als die Masken von Maschinenmenschen; und mein eigenes Gesicht gehört dann dazu. Selbst unsere Umrisse und Schatten begegnen mir so nur als Unförmigkeiten. Nur noch eine tote, eine totgeborene Menschheit begegnet mir; Elende, an denen kein Weg spürbar wird.“²⁴⁵

Tatsächlich stellt der Aspekt der Fremdheit bei Handke wie bei Nizon andererseits nicht a priori etwas Negatives dar – sie wird vom Leser auch gesucht. So empfindet Handkes Erzähler auf einer Fahrt in einem Vorortbus folgendermaßen: „Zwar empfand ich ein Aufwallen hin zu den Leuten, aber zugleich hielt ein Instinkt mich im Abstand. [...] ‚Die Gesichter der Unbekannten, das verlässlichste Vergnügen.‘“²⁴⁶ Von anderen wünscht er wie folgt wahrgenommen zu werden, nämlich

„als reiner Teilnehmer, fern von gleichwelchen Zentren, jenseits der Aktualität, herausgetreten aus all [s]einen Rollen, kein Anwalt, kein Schriftsteller, auch kein Vater mehr, doch auch kein Schatten, und auch nicht vereinzelt, sondern zugänglich und vorhanden. Dessen, mischte unversehens sich ein altbekanntes Gesicht ein, müsste ich bewusst werden, und es wäre aus damit.“²⁴⁷

Die Distanzierung vom Bekannten erscheint also in gewisser Hinsicht Bedingung für die Wahrnehmung der eigenen Person durch Außenstehende gemäß jener Idealvorstellung.

Wie sich auch im obigen Zitat bereits ankündigt, ist eine spezifische Facette des Fremdbleibens, die der Erzähler in seinen Distanzierungsversuchen zu seinem Umfeld erfährt, jene des Nicht-Partizipierens, des Verbleibens in einer Zuschauerrolle:

„Sooft ich ja als ein Held oder Handelnder oder Eingreifer auftrat, hatte ich mich blamiert, wenn nicht vor den anderen, so vor mir selbst. Sobald ich dagegen zum Zuschauer wurde, war mir

²⁴⁴ ebd. S. 425.

²⁴⁵ ebd. S. 34.

²⁴⁶ ebd. S. 35.

²⁴⁷ ebd. S. 53.

zunächst einmal, ich käme zu mir, und dann, meine Weise des Zuschauens sei fast die einzig mir mögliche Tat.“²⁴⁸

Durch Beobachten und dem damit einhergehenden Distanzhalten gegenüber und Fremdbleiben in seinem Umfeld gelingt es dem Erzähler jedoch scheinbar, zumindest die Fremdheit gegenüber sich selbst herabzusetzen. Im Laufe der Zeit jedoch erkennt der Erzähler, dass der Plan, in der Vorstadt als Beobachter fremd zu bleiben, nicht aufgeht:

„Und warum sitzt du [...] nicht an einem Fenster im Hotel der Reisenden, sondern in einem Haus um ein Paar Ecken entfernt, und als Ortsansässiger, als Tag- und als Nachtsasse, und als ein Grundeigentümer? Und warum bist du während deines Schreibjahrs in der Bucht nicht jener reine starke Zuschauer geblieben, hast dich vielmehr wie seit jeher mit ins Spiel gebracht?“²⁴⁹

Um sich in der ‚Niemandsbucht‘ ein Stück Fremdheit zu bewahren, sind offenbar andere Strategien notwendig: „[Ich] wollte [...] nicht auffällig werden, und als Hotelgast, so merkte ich schon nach einigen Aufhalten zur Probe, wäre meine Person in der Vorstadt nicht so unbemerkt geblieben wie in Paris oder Versailles [...]“²⁵⁰. Wie Fremdheit im spezifischen Fall wahrgenommen oder erzeugt wird, wird also offenbar auch durch den Raum selbst mit determiniert.

Positiv erscheint das Fremdbleiben auch, weil es gewissermaßen ein Klima der Freiheit schafft; keineswegs wird von Keuschheit angestrebt, die von ihm als Raum seiner Verwandlung ausgewählte Vorstadt vollkommen zu enträtseln: „Immer noch verirre ich mich hier; und das ist mir auch recht für meine Gegend.“²⁵¹ Der Wunsch des Erzählers, sich nicht vollkommen anzuheimeln – im Sinne einer Assimilation – äußert sich auch an anderer Stelle, in der Handkes Protagonist von einem Lebensabschnitt in der Monoglei berichtet:

„Nach einigen Monaten, da ich nirgends als Fremder mehr auffiel, auch nicht bei den Kindern, glaubte ich, das Aussehen eines Einheimischen angenommen zu haben, und betrachtete mich im Spiegel selber als solchen. Nicht nur, dass ich keine Lidfalte mehr wahrnahm: Sogar die Augen erschienen eingeschwärzt. Unter ebensolchen Haaren blickte ich mir undurchdringlich und freundschaftlich entgegen: Und genaues trug es mich die drei Jahre lang, ohne Anstoß und sonst eine Verwicklung, draußen durch die Leute.“²⁵²

Während der Erzähler sich also als Einheimischer versteht, muss er mit Enttäuschung feststellen, dass ihn „die Angehörigen, ohne auch nur die Brauen zu heben,“²⁵³ wiedererkennen. Gleichzeitig fürchtet er jedoch auch, vollkommen in seinem neuen Umfeld aufzugehen: „Dabei hatte ich eine sich steigernde Angst, zu verschwinden. Ich fühlte mich unter den Mongolen vollkommen am Platz, im Geschehen, und zugleich graute es mich vor

²⁴⁸ ebd. S. 411.

²⁴⁹ ebd. S. 415.

²⁵⁰ ebd.

²⁵¹ ebd. S. 584.

²⁵² ebd. S. 71.

²⁵³ ebd.

einer Nimmerwiederkehr.“²⁵⁴ Der Erzähler pendelt also zwischen dem Wunsch nach Zugehörigkeit und dem Verlangen nach Distanzhaltung und Behauptung des Eigenen hin und her.

Schließlich ergibt sich zwischen Handke und Nizon noch eine weitere Parallele in Bezug auf das Fremdbleiben, die in der Wirkung des Fremden als Katalysator für Kreativität und Phantasie liegt:

„Im Ausland, abseits der Metropole, umgeben von einer Sprache, die nicht die meine ist und es nie sein wird, kann ich gar nicht anders, als den Abstand zu wahren, vermeide auch nach Kräften, von den Hiesigen etwas zu erfahren (befrage sie nur aus Schwäche), erhalte mir um so mehr die mir eigentümlichen Ahnungen und kann so, was mir zu Hause unmöglich war, von diesem und jenem tief träumen, zuzeiten sogar, wie gerade in den langen Winternächten, in fast unverstümelter, Sagen-, Fabel- oder Urgeschichtsform.“²⁵⁵

Der Zusammenhang von Fremdsein und Schreiben wird auch von Hummel thematisiert: Dieser verweist in Zusammenhang mit Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* auf das Gefühl von Anonymität, das den Schreibprozess begünstigt: „[Die Anonymität] wird als Voraussetzung für das unbehellte Beobachten und Aufschreiben gesucht, und die banlieue, an der kein Städter oder Tourist Station macht, scheint Keuschnig dafür ideal.“²⁵⁶ Fremdbleiben wird u.a. auch mit einem produktiven Potential assoziiert, das Hummel mit dem Begriff „Niemandskraft“²⁵⁷ umschreibt.

Als Zwischenbilanz des vorliegenden Kapitels kann nun festgehalten werden, dass das Thema ‚Fremdheit‘ in allen fünf für die Analyse ausgewählten Primärtexten – trotz ihrer Unterschiedlichkeit in Bezug auf Inhalt, Stil und Entstehungszeit – eine tragende Rolle spielt. Dabei kristallisiert sich, wie dies in neueren Forschungsansätzen zum Fremdhheitsbegriff diskutiert wird, heraus, dass in der vorliegenden Dissertation mit einem sehr offenen Fremdhheitsbegriff operiert werden muss. Diese Offenheit bezieht sich einerseits auf die Beschaffenheit des Fremdhheitsgefühles selbst, da in den Werken sehr unterschiedliche Facetten des Fremden thematisiert werden. Zwar spielt die Fremdheitserfahrung, die durch das Eintreten in einen neuen Kulturkreis mit unbekannten gesellschaftlichen Mustern und Werthaltungen bedingt ist, eine Rolle, mehr noch geht es jedoch um eine Erfahrung des Fremden als Gefühl fehlender Zugehörigkeit oder – weiter gefasst – als Gefühl der Ortslosigkeit. Diese Erfahrung strukturiert die Lebensläufe der Protagonisten und steht somit in einem engen Zusammenhang mit Fragen der Identitätsbildung.

Andererseits bezieht sich der Hinweis auf die Notwendigkeit eines sehr offenen Fremdhheitsbegriffes als Analyseinstrument auf die Konnotationen, die in den Texten mit dem

²⁵⁴ ebd.

²⁵⁵ ebd. S. 100.

²⁵⁶ Hummel (2007), S. 128.

²⁵⁷ ebd.

Fremden in Verbindung stehen. Diese gestalten sich durchaus ambivalent: Fremdsein wird von den Figuren einerseits als bedrückend erlebt und mit dem (oft vergeblichen) Wunsch nach Anheimelung verknüpft, wie sich dies beispielsweise bei Remarque und Wander im Fall der Emigranten äußert. Kommt es zu einer Destabilisierung des Subjektes, so ist dies nicht zuletzt dem Gefühl fehlender Zugehörigkeit geschuldet.

Schließlich bietet das Fremdsein, wie sich bereits in den eingangs dargelegten theoretischen Ansätzen zum Thema andeutet, auch die Möglichkeit eines Neuanfanges, da mit dem Fremdsein oftmals althergebrachte Lebens- und Verhaltensmuster aufgebrochen werden; dies kann in einer als befreiend erlebten Distanzierung vom Eigenen resultieren. Es ist eben diese Erfahrung, die mit Obendieks Beobachtung einer Betrachtung des eigenen Lebens aus der Vogelperspektive zu korrespondieren scheint. Jener durch Fremdheit mitunter ermöglichte Neuanfang bezieht sich zuweilen auf einen totalen Bruch mit dem Vorleben, wie dies beispielsweise in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* oder auch bei Nizon der Fall ist. Die Erfahrung des Fremdseins geht also auch massiv mit der Entdeckung des Fremden im Eigenen bzw. mit dem Gefühl der Selbstentfremdung einher.

Fremdheit erscheint in den analysierten Primärtexten also als ein dialektischer Begriff; Fremdsein wird immer in Verbindung mit dem Eigenen diskutiert. Es ist v.a. jene Dimension von Fremdheit, die Lescovec als radikales Fremdes fasst – Fremdheit lässt sich nicht immer auflösen, was jedoch zur Exploration bzw. Konstruktion des Eigenen genützt werden kann. Der produktive Aspekt des Fremden spielt auch als Katalysator künstlerischen Schaffens eine wichtige Rolle, wie dies v.a. bei Nizon und auch in Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* hervortritt.

Die Ambivalenz von Fremdheitserfahrungen, die Wahrnehmung des Fremden als Bruch und Bereicherung, als Belastung und Befreiung wird in den analysierten Werken nun räumlich – v.a. auf der Folie der Metropole Paris und deren Umland sowie in Relation mit anderen Räumen – diskutiert. Diese Koppelung von Raum und Fremdheitserfahrung gründet sich auf ein durchaus geläufiges Paradigma, da „räumliche Relationen häufig der Darstellung nicht-räumlicher Relationen“²⁵⁸ dienen. Die nun folgende, sich in drei große Abschnitte gliedernde Analyse soll nun Zusammenhänge zwischen der Wahrnehmung des urbanen Raumes und der Fremdheit aufzeigen sowie jene Schritte, die die Protagonisten zur Überbrückung ihrer Ortslosigkeit setzen, thematisieren. Dabei wird – wie bereits angedeutet – implizit auch die literaturtheoretische Fragestellung bezüglich der Techniken zur Herstellung literarischer Räume mitbehandelt.

²⁵⁸ Hallet / Neumann (2009), S. 17.

5. Schritt-Weise: Stadtraum und Bewegung

„Wenn wir gehen, [...] kommt mit der Körperbewegung die Geistesbewegung. [...] Wir gehen mit unseren Beinen, sagen wir, und denken mit unserem Kopf. Wir können aber auch sagen, wir gehen mit unserem Kopf.“²⁵⁹

Mit obigem Zitat von Thomas Bernhard leitet Volker Georg Hummel²⁶⁰ einen Abschnitt seiner Monografie über die narrative Performanz des Gehens in Texten Peter Handkes ein. In eben dieser Passage aus Bernhards *Gehen* ist nun eine These formuliert, die Hummel für seine Arbeit zentral setzt: Gehen und Denken stehen in einem engen Zusammenhang. Dieser Ansatz lässt sich nach Hummel bis ins antike Griechenland zurückverfolgen, wo beispielsweise die Peripatetiker ihre Lehre auf eben diesen Grundsatz gründen, in welchem Gehen und Denken in einem engen Verhältnis zueinander stehen. Nach Hummel kann „[i]m Zuge dieser philosophischen Praxis und anhand überlieferter Texte [...] die homologe Struktur von Gehen, Denken und Aufschreiben deutlich gemacht werden und in der Neuzeit als Exerzitium der Dichter fortdauern“²⁶¹. Ottmar Ette radikalisiert diese u.a. von Hummel angenommene Interdependenz zwischen Bewegung und literarischer Kommunikation insofern, indem er die These aufstellt, dass es in Literatur und Wissenschaft vordergründig um die Überwindung des Raumes geht:

„Literatur und Wissenschaft beruhen auf einer immensen Zahl von Ortsveränderungen, die eher selten in der Literatur und noch seltener in der Wissenschaft ins Bewusstsein treten und reflektiert werden. [...] Unsere Denk- und Schreibvorgänge basieren auf einer Vielzahl von Bewegungen, bei denen weniger der Raum selbst als dessen Überwindung anvisiert wird. [...] Wissenschaftliche wie literarische Kommunikation lebt von der Überwindung, bisweilen auch von der freilich stets problematischen Ausblendung des Raumes.“²⁶²

Tatsächlich scheinen nun Literatur und Bewegung – Hummel und andere schenken dem Bewegungsmodus des Gehens besondere Aufmerksamkeit – ein kompatibles Begriffspaar zu bilden, wie sich einerseits an der Vorliebe zahlreicher Autoren für das Spazierengehen, andererseits aber auch an der Umsetzung dieses Motivs in zahlreichen literarischen Werken ablesen lässt. Letzteres führt unweigerlich zur Flaneurliteratur, seit Anfang der Neunzigerjahre jedoch auch zum Genre des ‚Spaziergängertextes‘.²⁶³

²⁵⁹ Thomas Bernhard: *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1971 (= suhrkamp taschenbuch 5), S. 88.

²⁶⁰ zum Zitat aus Thomas Bernhards *Gehen* vgl. Hummel (2007), S.15.

²⁶¹ ebd.

²⁶² Ette (2001), S. 21.

²⁶³ vgl. Hummel (2007), S.7; Untersuchungen zum literarischen Motiv des Spaziergangs finden sich laut Hummel (vgl. S. 27) schon seit Beginn der Achtzigerjahre.

In seiner Untersuchung zum Spaziergang als narrativem Modell²⁶⁴ nimmt Hummel Bezug auf drei rezente Forschungsarbeiten zum Spaziergang des Schriftstellers²⁶⁵ und schließt sich deren Erkenntnisinteresse an, auf die Verwandtschaftsbeziehung zwischen Spazierengehen und Schreiben einzugehen, wobei beide als „eine ungezielte Bewegung im Raum“²⁶⁶ verstanden werden. Inwieweit das Moment der Ungezieltheit des Gehens auf die im Rahmen der vorliegenden Dissertation analysierten Werke zutrifft, wird noch abzuklären sein; an dieser Stelle sei jedoch einstweilen festgehalten, dass die gehende Exploration des Raumes und Schreiben in der Literaturwissenschaft durchaus zueinander in Beziehung gesetzt werden. Spaziergängertexte gehen laut Hummel „autoreflexiv mit dem Schreiben, das hier ein Gehen auf dem Papier ist“²⁶⁷, um; sie zielen darauf ab, einen „inneren Text auf dem Papier in einer Weise darzustellen, dass das phänomenologische Moment der Wahrnehmung eines gehenden Schriftstellers in Szene gesetzt wird“²⁶⁸. Aus dieser Perspektive wird der Spaziergang gewissermaßen als Metapher für den Schreibprozess inszeniert – eine Konzeption, die davon ausgeht, dass Gehen u.a. als individueller Erkenntnisweg begriffen werden kann, der auch den Prozess des Fantasierens einschließt bzw. katalysiert. Schreiben ist in diesem Zusammenhang ein Erinnerungsprozess, der auch als Wiederaneignung des ‚erwanderten Gedankengutes‘ verstanden werden kann.²⁶⁹

Die vorliegende Dissertation ist jedoch nicht ausschließlich damit befasst, „die Räume, welche die literarischen Spaziergänger durchstreifen, als Text-Räume [zu] deuten“²⁷⁰: Das Spazierengehen wird nicht nur als Katalysator des Schreibens betrachtet, sondern auch als Instrument, um Raum zu erfassen und hervorzubringen. Dies lässt sich mit literatur- sowie sozial- und kulturwissenschaftlichen Raumkonzepten in Einklang bringen, da aus dieser Sicht „ ‚Raum‘ ohne ‚Bewegung‘ nicht denkbar ist. Literaturwissenschaftlich gesehen ergibt sich diese Interdependenz bereits aus dem Umstand, dass Räume in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu sich darin bewegendem oder zu wahrnehmenden Individuen stehen.“²⁷¹

²⁶⁴ vgl. ebd. S. 31-40.

²⁶⁵ vgl. ebd. S. 31: Es handelt sich um:

Angelika Wellmann: *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.

Claudia Albes: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu J.J. Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag 1999.

Elisabetta Niccolini: *Der Spaziergang des Schriftstellers. ‚Lenz‘ von Georg Büchner, ‚Der Spaziergang‘ von Robert Walser, ‚Gehen‘ von Thomas Bernhard*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2000.

²⁶⁶ ebd. S. 31.

²⁶⁷ Hummel (2007), S. 7f.

²⁶⁸ Niccolini (2000), S. 17.

²⁶⁹ vgl. Hummel (2007), S. 8.

²⁷⁰ Wellmann (1991), S.11.

²⁷¹ Hallet / Neumann (2009), S. 20.

Dieser enge Zusammenhang zwischen Raum und Bewegung wird nun von zahlreichen Literaturwissenschaftlern konstatiert. Hartmut Böhme formuliert seine These zu einer ‚kinesthatischen Raumherstellung‘ beispielsweise wie folgt:

„Raum ist niemals einfach da, sondern er ist das, was mit Mühe und Arbeit überwunden werden muss. Raum zeigt sich als Widerstand. Denn Raum ist zuerst ein materieller, d.h. lastender und Anstrengung erfordernder Raum. [...] Bewegt sich nichts und bewege ich mich nicht, ist kein Raum. Raum wird also aufgespreitet und ausgerichtet primär durch Bewegung. Dieses Aufspreiten und Ausrichten des Raums geht vom eigenen Leibe aus.“²⁷²

Ein weiterer in diese Richtung gehender Ansatz findet sich beispielsweise bei Kirsten Wagner²⁷³, die sich in ihrem Beitrag zu Möglichkeiten der Raumaneignung und Repräsentation mit zwei Modi der Raumkonstitution auseinandersetzt: Dabei handelt es sich einerseits um den Aspekt des Kartografierens, andererseits um die Wanderung, um das physische Sich-Bewegen im Raum. Die Thematisierung dieser beiden Wege, Raum fassbar zu machen, ist keineswegs nur in der Literaturwissenschaft verortet; Wagner verweist in diesem Zusammenhang beispielsweise auf Geografie, Stadtplanung oder die Kognitionswissenschaften²⁷⁴ sowie auf in diesem Kontext verwendete Begriffe wie ‚imaginary tour‘²⁷⁵, ‚imaginary map‘²⁷⁶ oder ‚cognitive map‘²⁷⁷. Weiters geht sie bei der Entwicklung ihrer Thesen auf drei von Umwelt- und Kognitionspsychologie unterschiedene Orientierungssysteme ein²⁷⁸: Neben dem egozentrischen Orientierungssystem, das für die Erfassung des Raums die Ausrichtung des Ich heranzieht, und dem Koordinatenreferenzsystem, das ein homogenes Raster über den Raum legt, welches eine Orientierung im Raum mittels Koordinaten erlaubt, ist auf das propositionale, ortsfeste Referenzsystem einzugehen, das für Wagners Überlegungen besonders relevant ist: Bei diesem

„erfolgt die Orientierung über gegebene räumliche Anordnungen und Konstellationen. Von ihnen her werden Lage, Richtung, Distanz, Relation der Lebewesen und Dinge bestimmt. [...] [Diese Referenzsysteme] umfassen die Orientierung anhand von Himmels- und Windrichtungen, Sternen- und Planetenkonstellationen, Wasserströmungen, See- und Landseiten, nutzen Wege und Pfade,

²⁷² Hartmut Böhme: „Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne.“, in: Christina Lechtermann / Kirsten Wagner / Horst Wenzel (Hgg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd.10), S. 53-72, S. 61.

²⁷³ Kirsten Wagner: „Im Dickicht der Schritte. ‚Wanderung‘ und ‚Karte‘ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen.“, in: Hartmut Böhme (Hg.): *Topografie der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2005 (Germanistische Symposien Berichtsbände, XXVII), S. 175-206.

²⁷⁴ ebd. S. 191.

²⁷⁵ vgl. Charlotte Linde / William Labov: „Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought.“, in: *Language* 51: 1975, S. 924-939.

²⁷⁶ vgl. Charles C. Trowbridge: „On Fundamental Methods of Orientation and Imaginary Maps.“, in: *Science* 38 (190): 1913, S. 888-897.

²⁷⁷ vgl. Edward C. Tolman: „Cognitive Maps in Rats and Men.“, in: ders.: *Collected Papers in Psychology*. Los Angeles: University of California Press 1951, S. 241-264.

²⁷⁸ vgl. Wagner (2005), S. 196.

landschaftliche Besonderheiten wie etwa Feldformationen, die zu Landmarken bzw. Orientierungszeichen werden, nehmen das eigene Heim als Zentrum oder Referenzpunkt räumlicher Navigation. [Es ist hervorzuheben, d]ass diese räumlichen Anordnungen und Konstellationen bedeutungstragend sind und keine abstrakten Koordinaten darstellen [...]. Sie erhalten Namen, bilden den Gegenstand von Mythen und Erzählungen, was sie gleichzeitig zu Trägern des kollektiven Wissens und Gedächtnisses macht, und selbst die modernen, säkularisierten Gesellschaften bewegen und orientieren sich noch in mit Bedeutung gesättigten Räumen.“²⁷⁹

Auf die von Wagner thematisierten Referenzsysteme nimmt auch Böhme Bezug²⁸⁰: Er fasst ihre Konstituenten – beispielsweise Merkpunkte, Grenzmarken, Routen, Beschriftungen oder Piktogramme – als konstitutive Elemente von Topografien auf. Topografien sind nach Böhme zu verstehen als „räumliche Ordnungsverfahren, durch die Räume handlungsrelevant markiert werden“²⁸¹, als ein „semiotisch organisierte[r] Raum, der orientierte Bewegung ermöglichen soll“²⁸².

Wagner führt nun die Begriffe ‚Wanderung‘ und ‚Karte‘ in Zusammenhang mit Arbeiten aus dem Bereich der Medienkunst ein; dabei definiert sie ‚Wanderung‘ als Vorgang „der körperlichen Bewegung durch den Raum“²⁸³, während sie das Kartografieren als Akt „der symbolischen Darstellung des Raumes oder einer räumlichen Anordnung anhand einer Karte oder eines vergleichbaren Mediums, etwa eines Grundrisses oder Tableaus“²⁸⁴, versteht. Dabei weist sie jedoch ausdrücklich darauf hin, dass die kognitive Karte nicht – wie eine Landkarte – als Abbildung eines realen Raumes zu denken ist; vorhanden ist „lediglich eine strukturelle und funktionale Übereinstimmung zwischen einer geografischen Karte und der bildhaften wie propositionalen mentalen Repräsentation räumlicher Anordnungen“²⁸⁵. Wagner stellt die kognitive Karten in Zusammenhang mit dem „anthropologischen Raum [...] d.h. [sie sollen] als konkrete räumliche Praktiken betrachtet werden“²⁸⁶. Mit dieser phänomenologischen Betrachtungsweise des Raums, der sich „in und mit den dynamischen Wahrnehmungs-, Bewegungs- und Handlungsvollzügen leiblicher Subjekte“²⁸⁷ konstituiert, steht sie den auch in der vorliegenden Dissertation an späterer Stelle thematisierten Ideen von Michel de Certeau nahe, der „Wanderung als einen räumlichen Handlungsvollzug [betrachtet], der zugleich Karten hervorbringt“²⁸⁸. Dieser handlungsorientierte Ansatz ist laut Nünning – nicht zuletzt durch seine Kombination mit kulturwissenschaftlichen

²⁷⁹ ebd.

²⁸⁰ vgl. Böhme (2007), S. 62ff. – Böhme widmet sich an dieser Stelle in elf Punkten dem Thema der kulturellen Topografie.

²⁸¹ ebd. S. 62.

²⁸² ebd.

²⁸³ Wagner (2005), S. 191.

²⁸⁴ ebd.

²⁸⁵ ebd. S. 192.

²⁸⁶ ebd.

²⁸⁷ ebd. S. 193

²⁸⁸ ebd. S. 192.

Fragestellungen – in Bezug auf die Forschung zum Thema ‚Raum‘ seit den Achtzigerjahren richtungsweisend:

„Seit den 1980er Jahren ist eine Entwicklung weg von strukturalistischen Analysen der Raumdarstellung hin zur Erforschung der kulturellen Konstruktionen von Räumen und Grenzen zu verzeichnen, wobei neue, z.T. metaphorische Leitbegriffe wie ‚Grenzüberschreitung‘ [...] bzw. ‚Transgression‘ und ‚Liminalität‘, wissenschaftliche ‚Kartografie‘, ‚kognitive Karten‘ und cognitive mapping, Territorialisierung sowie ‚Zentrum vs. Peripherie‘ v.a. in der Kulturanthropologie, der Kultursemiotik und der postkolonialen Literaturtheorie und -kritik die Beschäftigung mit Raumwahrnehmung und Raumdarstellung prägen.“²⁸⁹

In weiterer Folge stellt Wagner die Raumexplorations- und Raumrepräsentationsmodi ‚Wanderung‘ und ‚Karte‘ in Zusammenhang mit unterschiedlichen Wahrnehmungskanälen: Während die Wanderung der kinästhetischen Wahrnehmung zugeordnet wird, steht die Karte mit dem Sehsinn in Verbindung, wobei sie beide im Anschluss wie folgt charakterisiert:

„Zu den Wahrnehmungs- und Erlebnisqualitäten, die die Wanderung näher bestimmen, gehören: multimodale Wahrnehmung, Feldperspektive, Eingebunden sein in die Welt, beweglicher Standpunkt, Bewegung, Sequentialität. Die der Karte zugeordneten Eigenschaften umfassen: Gesichtssinn, Vogelperspektive, Distanz zur Welt, fixer Standpunkt, Stillstand, Simultaneität.“²⁹⁰

Allerdings ist zu beachten, dass Karte und Wanderung in engem Zusammenhang stehen; sie stellen „zwei zentrale, einander ergänzende Modi der Aneignung und Repräsentation von Räumen“²⁹¹ dar. Nach Wagner²⁹² entstehen Karten aus Wanderungen; gleichzeitig beeinflussen sie jedoch auch den Verlauf späterer Bewegungen im Raum im Sinne von Handlungsanleitungen: „Gemeinsam ermöglichen [...] [Karte und Wanderung] eine umfassende Erschließung von Räumen, sowohl von konkreten wie auch von symbolischen und imaginären Räumen“²⁹³. Der Zusammenhang zwischen Karte und Wanderung ist auch aus einer Anmerkung Böhmes zur kulturellen Topografie ersichtlich:

„Topografien sind Darstellungen, im Doppelsinn von ‚darstellen‘. Sie sind Darstellungen von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl repräsentierende wie performative Dimension aller Topografien.“²⁹⁴

Topografien konstituieren sich aus dieser Perspektive einerseits aus Wegstrecken, die auf Richtungen im Raum verweisen und mögliche Bewegungsabläufe und Ziele aufzeigen, andererseits enthalten sie nach Böhme auch Narrative, wodurch der Raum beispielsweise zum Träger von Informationen über Ereignisse oder Gefahren wird.²⁹⁵

In den Textanalysen im vorliegenden Kapitel soll nun einerseits eruiert werden, welche Fixpunkte die Protagonisten auf ihren kognitiven Karten von Paris verzeichnen. Andererseits

²⁸⁹ Nünning (2009), S. 47.

²⁹⁰ Wagner (2005), S. 199.

²⁹¹ ebd.

²⁹² ebd. S. 205.

²⁹³ ebd.

²⁹⁴ Böhme (2007), S. 62.

²⁹⁵ vgl. ebd.

wird der Stadtaneignungsmodus des Gehens eine zentrale Rolle für die Auseinandersetzung spielen, wobei neben den bereits dargestellten Auffassungen zur Bewegung im Raum besonders Michel de Certeaus Überlegungen zu diesem Thema in Betracht gezogen werden sollen. Abschließend soll darauf eingegangen werden, inwiefern das Begehen des Stadtraums Paris die Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonisten beeinflusst bzw. inwiefern es dazu beiträgt, das schöpferische Potential der Figuren zu stimulieren. Was den untersuchten Raum selbst betrifft, so kann an dieser Stelle auch bereits vorweggenommen werden, dass nicht nur die Stadt Paris unmittelbar, sondern auch ‚Grenzräume‘ – sowohl am Rande der Stadt als auch in der Stadt selbst – ins Auge gefasst werden müssen. Die Auseinandersetzung mit diesen Schwellenräumen ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass sich Grenzen zwischen Räumen gegenwärtig immer weniger durch ihre Fähigkeit zur hermetischen Abriegelung auszeichnen, sondern viel eher durch ihre Permeabilität:

„Die neuen mappings, die neuen Kartierungen des Kulturellen, die im Zeichen der Postmoderne zumindest das letzte Viertel des zurückliegenden Jahrhunderts mitprägten, beginnen ihre Darstellungsfähigkeit und Wirksamkeit zu verlieren. Neue Bewegungen, die von den Diskussionen im Schlagschatten der Postmoderne-Debatten sehr wohl angekündigt werden, verschaffen sich Raum und verlangen gerade auch für literarische Texte neue Denkformen und Analysemöglichkeiten. [...] Neben ein multikulturelles Nebeneinander und ein interkulturelles Zwischen- und Untereinander ist ein transkulturelles Durcheinander getreten, in dem sich die verschiedenen Kulturen wechselseitig durchdringen und verändern. Feste Standorte und Wohnsitze von Kulturen gehören größtenteils der Vergangenheit an.“²⁹⁶

Räume der Gegenwart zeichnen sich einerseits durch eine globalisierungsbedingte Homogenisierung aus, parallel dazu entstehen laut Ette jedoch andererseits seit dem 18. Jahrhundert kulturelle Räume, „die nicht im Zeichen wachsender Ent-Differenzierung, sondern neuer Differenzierungsphänomene stehen.“²⁹⁷

Die Aspekte ‚Grenzüberschreitung‘ und ‚Transkulturalität‘ bezieht auch Hartmut Böhme²⁹⁸ in seine Überlegungen zur Topografie mit ein. Bewegungen beschreibt er dabei als mitunter durch Routinen geprägt, weist aber darauf hin, dass diese nicht in allen Räumen gleichermaßen greifen, was in einem Gefühl der Entfremdung resultieren kann: „Brechen kulturelle Topografien weg oder stößt man auf sie, ohne ihren Code zu kennen, entstehen Fremdheiten, Orientierungsstörungen, Anomien oder gar Identitätskrisen.“²⁹⁹

²⁹⁶ Ette (2001), S.13.

²⁹⁷ ebd. S. 15.

²⁹⁸ vgl. Böhme (2007), S. 65.

²⁹⁹ ebd.

In der Literatur sind räumliche Bewegungsmuster jedoch auch auf einer Metaebene – losgelöst von ihrer unmittelbaren Funktion im Text – zu betrachten: Nach Bachmann-Medick sind sie

„auf der Mikroebene der literarischen Texte immer auch Anhaltspunkte für allgemeinere, transnationale Standortbestimmungen der Literatur selbst – für ihre Positionierung im Horizont von Zentrum, Peripherie, Regionalität und Globalität, für die Hinwendung zu Übergängen für ein ‚Schreiben zwischen den Kulturen‘“³⁰⁰.

Topografien sind demnach als mehrdimensional zu verstehen – nicht zuletzt deshalb, weil sie auf andere kulturelle Topografien zurückgehen: Jene, die den Raum benützen, können sie in ganz unterschiedliche „Geländebilder oder Leiborientierungen“³⁰¹ übersetzen.

5.1 Die Stadt erwandern

„Paris, das bedeutet laufen“³⁰², so Victor Hugo in seinem 1867 erschienenen *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Diese Feststellung scheint sich auch zu bewahrheiten, wenn die in der vorliegenden Dissertation analysierten Werke ins Auge gefasst werden. In diesem Sinne soll im aktuellen Kapitel dargestellt werden, welche Rolle topografische Fixpunkte für das Bild, das sich die in der Stadt lebenden fremden Protagonisten von Paris machen, spielen. Dieser Analyseschritt soll von den bereits vorgestellten Überlegungen zu den Rauman eignungsmodi ‚Wanderung‘ bzw. ‚Karte‘ geleitet werden.

Wie bereits erwähnt, spielt Bewegung für die Konstitution von Räumen eine zentrale Rolle. Dies trifft – wie Frank im Rückgriff auf Lotman ausführt – im Besonderen auf die Literatur zu: „Raum und Bewegung [...] sind [...] genau das, was literarische Handlung ausmacht: Erst die Figur, die den Raum durchquert und dabei über ihre Grenzen schreitet, bringt das Sujet in Gang.“³⁰³ Auch Bachmann-Medick verweist auf die große Bedeutung der Bewegung für die Herstellung von Räumen: Raum ist demnach „Ergebnis der Bewegung eigener und fremder Körper im Raum, der Erfahrbarkeit von Räumlichkeit.“³⁰⁴

³⁰⁰ Doris Bachmann-Medick: „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortungen in literarischen Beispielen.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S.257-279, S. 267.

³⁰¹ Böhme (2007), S. 64.

³⁰² Victor Hugo, hier zitiert nach Murat (1997), S. 17.

³⁰³ Frank (2009), S. 67.

³⁰⁴ Bachmann-Medick (2009), S. 259.

Dabei favorisiert sie eine Forschungsperspektive

„weg von der bloßen Repräsentation von Räumen in der Literatur, hin zur Raumwahrnehmung des Subjekts, zur Hervorbringung von Räumen durch die Bewegung von Körpern, ja – so wäre zu ergänzen – durch die aktive oder passive (individuelle und kulturelle) Subjektverortung“.³⁰⁵

Ein derartiger Ansatz impliziert ein dynamisches, prozessuales Verständnis von Raum, wie dies auch bei Hallet und Neumann postuliert wird:

„Die Korrelierung von Raum und Bewegung ermöglicht es, subjektive Verortungsversuche in literarischen Texten beschreibbar zu machen. [...] Verortungen im Raum [sind] so gut wie immer mit orientierenden bzw. explorierenden Bewegungen verbunden [...] mittels derer Räume aktiv in Anspruch genommen, vermessen und durchquert, Raumgrenzen ausgelotet und überschritten werden. Raum wird auf diese Weise von einer statischen zu einer dynamischen, prozessualen Größe.“³⁰⁶

Auch Michel de Certeau geht auf die Bedeutung von Bewegung für die Raumherstellung ein und wendet seine Überlegungen auf fiktionale Raumdarstellungen³⁰⁷ an: De Certeau versteht Geschichten als „Durchquerungen von Räumen“³⁰⁸ – durch die textuelle Exploration der Räume werden Wegstrecken geschaffen; werden mehrere Orte genannt, so werden durch die Narration Verbindungen zwischen Räumen genannt, die möglicherweise ansonsten in keiner Weise miteinander in Beziehung stehen. Die narrativen Muster wirken dabei als strukturgebendes Element für die Raumerfahrung: Räume können linear oder stark verflochten präsentiert werden, die Verbindung zwischen ihnen ist bald enger, bald lockerer geknüpft.

Als Ausgangspunkt seiner Analyse trifft de Certeau zunächst eine Unterscheidung zwischen Ort und Raum: Während der Ort als „momentane Konstellation von festen Punkten“ zumindest eine zeitweilige Stabilität zugestanden wird, entsteht Raum erst durch Aktivität bzw. Bewegung. Der Raum ist „ein Ort, mit dem man etwas macht“; wie die als Orte auf der Karte festgelegte Straße durch ihren Gebrauch durch Fußgänger in einen Raum verwandelt werden, verleiht auch die Lektüre bzw. das Schreiben eines Textes einem Ort im Prozess des aktiven Gebrauchs räumliche Qualität. Dabei ist auch den Übergängen zwischen den Orten bzw. Räumen Beachtung zu schenken, da Grenzen für deren Entstehung als konstitutiv zu betrachten sind.³⁰⁹

Was nun die Bedeutung von Bewegung für die Konstitution des städtischen Raumes in den analysierten Primärtexten betrifft, stellt Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* eine Ausnahme

³⁰⁵ ebd.

³⁰⁶ Hallet / Neumann (2009), S. 20f.

³⁰⁷ zu diesem Aspekt vgl. ebd. S. 215-241.

³⁰⁸ ebd. S. 215.

³⁰⁹ vgl. hierzu ebd. S. 227f.: „[E]s [gibt] keine Räumlichkeit, die nicht durch die Festlegung von Grenzen gebildet würde.“

dar: Bei Wander spannt sich der erzählte Raum eher vor einem sich in Stasis befindenden Beobachter auf, wie dies bereits auf der ersten Seite der Erzählung der Fall ist:

„Ich sitze beim Fenster, trinke Kaffee [...] Und ich werfe einen Blick aus dem Fenster über die Dächer von Saint-Germain des Prés und auf das Fenster gegenüber, das wie ein kostbarer Bilderrahmen wirkt, schwarz noch, aber in jedem Augenblick kann dort jenes fremde Mädchen erscheinen [...].“³¹⁰

Weiters nehmen die ehemaligen Emigranten bei Wander täglich ihren Beobachterposten in ihrem Stammbistro ein und schenken jenem Teil der Stadt ihre Aufmerksamkeit, der sich zwischen ihren visuellen „Lieblingsangelpunkt[en]“³¹¹ ausbreitet.³¹² Trotzdem ergibt sich auch bei Wander kein statisches Stadtbild, da im Text durchaus Bewegungen – wie beispielsweise von vorbeigehenden Passanten³¹³ – geschildert werden.

In den übrigen Texten fungieren Bewegungen im städtischen Raum als eine der zentralen Antriebskräfte des Handlungsverlaufes und für die Konstitution des textuellen Stadtbildes, was bereits das reichhaltige Vokabular zur Bezeichnung verschiedener Gehbewegungen in einer Passage aus Nizons *Das Jahr der Liebe* erahnen lässt:

„Ich krabbelte durch die abertausend Glieder der Breitgelagerten, ich schlenderte, stakte, marschierte, rannte durch die Straßen, mit den Beinen durch die unteren, mit den Augen durch die oberen zwischen den Dächern [...] und ich lief auf den Trottoiren unter den Markisen an den Läden und Bars entlang, Schönheit vor Augen [...].“³¹⁴

Aus dieser großen Bedeutung von Bewegung für die Herstellung des narrativen Raumes ergibt sich, dass im Text kaum ganzheitliche, panoramatische Bilder der Stadt Paris zu finden sind. Eine solche Sicht auf die französische Hauptstadt scheint – wie dies beispielsweise bei Nizon formuliert wird – zum Scheitern verurteilt:

„[D]ie Stadt konnte ich nie versammeln in mir, versuchte ich’s, dann entzog sie sich in dem Funkenmeer eines platzenden Feuerwerkskörpers und erlöschte [sic!] alsbald, ich konnte immer nur mit einer kleinen Ecke, einer Straßenecke partizipieren, da wo ich mich eben befand [...].“³¹⁵

Ähnliche Bedenken bezüglich der Möglichkeit einer authentischen Überblicksbetrachtung der Stadt werden auch in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* geäußert:

„Die Luft war so klar, dass man von den Hügeln nach allen Seiten über den Rand von Paris hinausschauen konnte, wo es schon wieder grün wurde. Es war ein Gesamtbild, das an kein Durcheinander mehr denken ließ; jede noch so widerspenstige Einzelheit dem Pauschaleindruck untergeordnet.“³¹⁶

³¹⁰ Wander (1995), S. 5.

³¹¹ ebd. S. 127.

³¹² vgl. ebd.

³¹³ vgl. beispielsweise ebd.: „Wir hocken, wie jeden Tag um fünf, im Bistro du coin. Die enge Gasse hat sich in einen Jahrmarkt verwandelt, wo sich die Menschen im Vorbeigehen aneinander reiben, lässig schreitend, ausgelaut, Kräfte sammelnd [...].“

³¹⁴ Nizon (1984), S. 76.

³¹⁵ ebd. S. 168.

³¹⁶ Handke (1999), S. 34.

Während der Protagonist sich im ersten Moment von diesem Anblick beruhigt fühlt, wird ihm bald bewusst, dass er durch das Bejahren jenes geglätteten Bildes der Stadt und allgemeingesellschaftlicher Diskurse – hier in Form einer Art von Raumbetrachtung bzw. -darstellung – sein eigenes Denken und seine eigenen Ideen für einen Lebensweg unterminiert:

„Welche Dummheit, dass so ein Panoramablick von oben die Dimensionen wieder zurechtrücken sollte. [...] Panoramafeigling mit dem Segelfliegerblick! [...] Die Sicherheit in dem Blick etwa, mit dem ich von der Anhöhe hier auf das Gewimmel hinunterschaue, sichert den Lebensraum von jemand anderem.“³¹⁷

Auch an anderer Stelle erscheint die Stadt Paris dem Erzähler von oben geradezu lebensfeindlich: „Paris erstreckte sich unter ihm, jetzt in einem rötlichen Licht, eine Wüstenstadt geworden, die Häuser mit ihren erblindeten Fenstern verlassene Kolonialbauten [...]“³¹⁸.

Vor diesem Hintergrund ist schließlich auch eine weitere Feststellung von Nizons Erzähler zu verstehen, die mit einer Metrofahrt auf einer obertags verlaufenden Strecke in Verbindung steht: „[I]ch möchte immer so weiterfahren [...], um in diesem HABEN zu bleiben. Haben ohne zu besitzen, ich kann dich nicht sagen, doch ich kann dich fahren“³¹⁹. Auf eben dieser Fahrt nimmt der Protagonist bei Nizon eine Opposition zwischen dem „knalligen Unten“³²⁰ der Straßen und dem „vergeistigten Oben“³²¹ seines Beobachterstandpunktes aus dem Metrowaggon wahr, auf den auch Michel de Certeau eingeht. In seinem handlungsorientierten Ansatz unterscheidet dieser klar zwischen dem panoramatischen und dem durch Bewegung entstehenden Stadtbild, wobei er das erste als unauthentisch einstuft:

„Die Panorama-Stadt ist ein ‚theoretisches (das heißt visuelles) Trugbild, also ein Bild, das nur durch ein Vergessen und Verkennen der praktische Vorgänge zustandekommt. Der Voyeur-Gott, der diese Fiktion schafft [...] muss sich aus den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden. Die gewöhnlichen Benutzer der Stadt aber leben ‚unten‘ [...], wo die Sichtbarkeit aufhört. Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger [...], deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen ‚Textes‘ folgen, den sie schreiben ohne ihn lesen zu können.“³²²

In obigem Zitat ist de Certeaus Ausgangspunkt für dessen Überlegungen zum städtischen Raum und dessen Aneignung durch das Individuum formuliert: Er skizziert ein Stadtbild, das entscheidend von jenem einer globalen Übersicht über den urbanen Raum, wie sie sich beispielsweise auf einem Stadtplan präsentiert, differiert. Nicht topografische Fixpunkte stehen in dieser Theorie über den städtischen Raum im Mittelpunkt, sondern jene, die die

³¹⁷ ebd. S. 35.

³¹⁸ ebd. S. 160.

³¹⁹ Nizon (1984), S. 170.

³²⁰ ebd.

³²¹ ebd.

³²² de Certeau (1988), S.182.

Stadt benutzen – die Stadtbewohner: De Certeau nimmt nun besonders Bezug auf die Fußgänger und geht davon aus, dass diese durch ihre Bewegung im Stadtraum diesen erst (re)produzieren und zugleich erneuern.

Zunächst grenzt de Certeau sein eigenes Modell von jenem Bild der Stadt ab, das sich aus einem utopischen, urbanistischen Diskurs ergibt. Dieses zeichnet die Stadt als widerspruchsfreies, von jeglicher Verunreinigung enthobenes Terrain, das sich als zeitlos bzw. als einem synchronen System gehorchend erfassen und das sich mithilfe einer bestimmten Anzahl an spezifischen Konstituenten konstruieren lässt.³²³ Diese Stadtvorstellung wird nun von den sich im Stadtraum Bewegenden buchstäblich unterlaufen: Im Gehen dringt „[e]ine metaphorische oder herumwandernde Stadt [...] in den klaren Text der geplanten und leicht lesbaren Stadt ein“³²⁴.

Das nach de Certeaus Modell entstehende Stadtbild zeichnet sich nun paradoxerweise durch seine Immaterialität aus: Bewegungen – im konkreten Fall Schritte – werden zum Gestaltungsmittel, das sich zwar theoretisch kartografisch aufzeichnen ließe, jedoch nur in Form eines Überrestes, der dem komplexen, dynamischen Stadthervorbringungsprozess nicht gerecht wird.³²⁵ Um diesen zu erfassen, bedarf es der Auseinandersetzung mit dem Aneignungsprozess des städtischen Raumes, den de Certeau mit der Sprechakttheorie³²⁶ in Verbindung bringt: Der Gehende eignet sich durch die Bewegung den städtischen Raum an wie der Sprecher eine Sprache, gleichzeitig entspricht das Gehen auch einer Realisierung des Raumes, wie auch Wörter im Sprechakt lautlich umgesetzt werden. Schließlich ist auch die Beziehung zwischen unterschiedlichen Raumpositionen (vergleichbar mit den Beziehungen zwischen Sprechern in der konkreten Äußerungssituation) von Relevanz. In diesem Sinne definiert de Certeau das Gehen als „Raum der Äußerung“³²⁷.

Im Prozess des Gehens aktualisiert der Stadtbenutzer nun einerseits die gegebenen räumlichen Möglichkeiten, indem er bestehende Wege nutzt; andererseits unterzieht er den für die Bewegung zur Verfügung stehenden Raum auch einer Transformation, indem er beispielsweise neue Wege einschlägt oder Abkürzungen benutzt. In diesem Spannungsverhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität der Stadtbewegung erzeugt der Spaziergänger auch Beziehungen zu seinen Wegstrecken – „das Gehen bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert, etc. die Wege, die es ‚ausspricht‘ “. ³²⁸

³²³ vgl. ebd. S. 183f.

³²⁴ ebd. S. 182.

³²⁵ vgl. ebd. S. 188f.

³²⁶ vgl. ebd. S. 189.

³²⁷ ebd. S. 189.

³²⁸ ebd. S. 192.

Dieses Unterlaufen bestehender Geografien wird auch in den analysierten Texten an unterschiedlichen Stellen deutlich. Als Beispiel kann hier abermals eine Passage aus Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* angeführt werden, in der der Protagonist beschließt, seinen mit einem Traum beginnenden „Seelenbruch“³²⁹ auch in eine Veränderung seines mittlerweile fast ritualisierten Arbeitswegs zu übersetzen:

„Gewöhnlich nahm er die Métro PORTE D’AUTEUIL, stieg an MOTTE-PICQUET-GRENELLE um und fuhr bis LATOUR-MAUBOURG, in der Nähe des Invalidenplatzes, wo an der Rue Fabert, im siebten Arrondissement, das dreistöckige Palais der österreichischen Botschaft lag. An diesem Tag aber wollte er ein wenig zu Fuß gehen. Diese kleine Abweichung würde er sich herausnehmen – vielleicht ergab sich dabei eine Möglichkeit. Er wollte auf dem Pont Mirabeau die Seine überqueren und dann die Quais entlang bis zum Invalidenplatz gehen. Irgendwo unterwegs ergab sich vielleicht ein System für dieses Weder-Noch in seinem Kopf.“³³⁰

Der Protagonist markiert mit dem Wählen eines anderen als des routinemäßigen Weges eine Umbruchsituation, gleichzeitig scheint das Gehen hier auch als eine Art ‚Ordnungsmechanismus‘ zu fungieren, mit dessen Hilfe der Protagonist sein Denken wieder in geregelte Bahnen zu lenken versucht. Der Aspekt des Gehens als Denkkatalysator, der bereits in der Einleitung zum aktuellen Kapitel in Zusammenhang mit den Peripatetikern thematisiert wurde, soll an anderer Stelle in Verbindung mit dem Schreiben noch ausführlicher thematisiert werden. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Analyse erscheint es wichtig, noch einmal auf die Suche des Protagonisten nach einem alternativen Bezugssystem für seine Bewegungen in der Stadt hinzuweisen: Ein solches erscheint Keuschnig wenigstens kurzfristig in Gestalt des die Straßen hinabfließenden Abwassers: „Keuschnig hatte Lust, dem im Rinnstein bergab fließenden Wasser, das bald in ein anderes mündete, durch die ganze Stadt nachzugehen.“³³¹

Wenn nun Bewegung in den analysierten Primärtexten eine so große Rolle spielt, stellt sich auch die Frage, wie die Protagonisten sich in der Stadt orientieren. Liest man die Texte nun mit einem besonderen Fokus auf diesen Gesichtspunkt, so fallen die in allen analysierten Texten vorkommenden topografischen Fixpunkte wie Straßennamen oder spezifische Gebäude ins Auge. Dieses Einstreuen infrastruktureller Anhaltspunkte wie Namen von Straßen, Arrondissements oder Quartiers, Stationen öffentlicher Verkehrsmittel, spezifische Gebäude (wie Bahnhöfe, Hotels, Cafés, Restaurants, Bars, etc.) oder touristische Sehenswürdigkeiten stellt eine wichtige Technik literarischer Raumkonstruktion dar. Auf diese Weise entsteht eine eigene Kartografie der Stadt, die jedoch nicht nur räumliche Verhältnisse abbildet, sondern auch Informationen enthält, mit Hilfe derer sich Rückschlüsse über das soziale Gefüge eines Stadtteils ziehen lassen.

³²⁹ Handke (1999), S. 31.

³³⁰ ebd. S. 15.

³³¹ ebd. S. 35f.

Markiert man nun beispielsweise die in den Texten vorkommenden Bezirke der Stadt Paris, so ergeben sich ganz unterschiedliche Bilder. Am flächendeckendsten wird die französische Hauptstadt in Remarques *Arc de Triomphe* erfasst. Bei Remarque verlaufen die Bewegungen der Figuren – insbesondere wird hier der Protagonist Ravic ins Auge gefasst – einerseits vorwiegend entlang der großen, auf die Place de l'Étoile zulaufenden Straßenzüge. Dort treffen sie am bereits im Titel erscheinenden Arc de Triomphe aufeinander, der sich als Leitmotiv durch den gesamten Roman zieht. Andererseits werden jedoch auch zweifelhaftere Milieus der Stadt – wie beispielsweise das Viertel um Montmartre mit seinen Nachtlokalen – ins Auge gefasst, in denen sich Ravic beispielsweise als Bordellarzt³³² oder auf der Suche nach einer illegale Abtreibungen durchführenden Hebamme³³³ wiederfindet. Auch die von Remarques Figuren frequentierten und für die Handlung zentralen Lokale sind in diesen beiden Gebieten der Stadt anzusiedeln³³⁴. In Remarques Paris stehen einander damit sowohl geografisch als auch soziologisch zwei Welten gegenüber: Der Glanz der Boulevards oder die noblen Vorstadtbesitzungen des Arztes Veber³³⁵ treffen auf das zwielichtige Milieu der Nachtlokale und Bordelle sowie auf die bedrückende, ständig in der Schwebe bleibende Welt der Exilanten.

Auch bei Fred Wander wird durch das Aufrufen von geografischen Fixpunkten ein relativ weiter Teil des Pariser Stadtgebietes abgedeckt. Stärker als bei Remarque tritt hier jedoch die Konzentration auf das ‚Heimat-Viertel‘ des Protagonisten hervor, das in Wanders *Ein Zimmer in Paris* im Bereich des sechsten Arrondissements liegt:

„Gern würde ich mehr von der Welt sehen als immer nur die Ecke, die ich nun schon bis zum Überdruß kenne. Dagegen hindert mich offenbar meine geheime Wahl, weiter zu fahren als bis Paris. Immer wieder zieht es mich in mein kleines Hotel an der Rive gauche. Niemals haben meine neugierigen Augen den Sinai oder den Grand Canyon gesehen. Doch von meinem Hotelfenster aus erblicke ich eine ähnlich tiefe Schlucht, in deren Steinwänden die merkwürdigsten Vögel nisten. Und unten ein Katarakt [...]. Ein Strom von Menschen, ein Wasserfall – jeder Tropfen ein Universum.“³³⁶

Der besondere Fokus auf die Erforschung des eigenen Viertels findet sich auch in Paris-Texten französischer Autoren: Als Beispiel sei Léon-Paul Fargues Stadtbuch *Le piéton de Paris*³³⁷ angeführt, das mit einem Kapitel mit dem Titel „Mon quartier“³³⁸ – mein Viertel –

³³² Remarque (2009), z.B. S. 56-59.

³³³ ebd. S. 140-147.

³³⁴ Die Chauffeurskneipe, die Ravic und Joan Madou mehrmals gemeinsam besuchen (vgl. z.B. ebd. S. 11) liegt im Text beispielsweise an einer der großen Avenuen um den Arc de Triomphe, während der russische Nachtclub ‚Scheherazade‘ ins Viertel Montmartre verlegt wird (vgl. ebd. z.B. S. 73).

³³⁵ vgl. ebd. S. 22.

³³⁶ Wander (1995), S. 28.

³³⁷ Léon-Paul Fargue: *Le piéton de Paris*. Paris: Gallimard 1993 (= L'imaginaire 301).

³³⁸ ebd. S. 17-30.

einsetzt, dem Fargue eine „physiognomie particulière“³³⁹ zugesteht. Diese Konzentration auf das unmittelbare Umfeld des eigenen Wohnviertels bei der Exploration der modernen Großstadt erscheint angesichts einer These Wolfram Nitschs³⁴⁰ relativ plausibel: Nitsch charakterisiert die moderne Metropole als „komplexen anthropologischen Ort im Zeichen historischer, kultureller und sozialer Vielfalt“³⁴¹. Um im Kontext eines derartigen Milieus der Vielfältigkeit eine kohärente Identität auszuhandeln, müssen sich die Großstadtbewohner mit ihrem Lebensumfeld auseinandersetzen, indem sie beispielsweise eine Identifikation mit ihrem Wohnviertel als Zugangsweise zur Stadtentdeckung nützen: Dabei wird die Vielfalt der Stadt in der bewussten Begegnung mit dem Anderen als Reichtum erlebt oder resultiert in einem Gefühl von Fremdheit und Identitätsverlust. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Wohn-Quartier in den analysierten Texten kann also als Versuch der Protagonisten gewertet werden, einen persönlichen, für den Einzelnen verarbeitbaren Zugang zur Stadt zu finden.

Das eigene Quartier und sein unmittelbares Umfeld spielen nun beispielsweise bei Paul Nizon eine große Rolle: In diesem Fall handelt es sich um die Rue Simart im achtzehnten Arrondissement, in der die Wohnung des Erzählers liegt. Wie die Karte zeigt, ist das im Text thematisierte Stadtgebiet im Gegensatz zu den anderen Romanen sehr stark auf einen Kern reduziert. Die durch Nizons Text generierte kognitive Karte bezieht sich jedoch nicht nur auf räumliche Verhältnisse, sondern lässt wie bei Remarque auch Rückschlüsse über das soziale Gefüge einzelner Stadtteile zu: Auf dem Weg zu einem „galanten Nachmittag“³⁴² bewegt der Erzähler sich beispielsweise in einem Viertel, das er soziologisch klar gegen sein eigenes abgrenzt:

„Die Gegend ist nicht zu vergleichen mit meinem Viertel, die Straßen sind breiter, andere Leute, vor allem aber mehr Licht – die großen Straßenzüge, die weit ausstrahlenden Achsen –; dann komme ich an einen Punkt, wo die Metro oberirdisch dahingleitet, an anderer Stelle sehe ich die Schienen in perspektivischer Verkürzung geradezu ins Licht schießen. [...] [E]s ist eine Straße ganz ohne Geschäfte, dafür gibt's da eine Entbindungsanstalt lese ich, privat und wohl unerschwinglich teuer. [...] [I]n dieser Straße ist viel Grün, es gibt sogar Vorgärten vor den sehr hohen, sehr reservierten Häusern oder Habitationen, und es gibt hier glückliche Kinder [...]. Vogelgezwitzcher ist in der Luft, ein vages Trällern von Müßiggang, Diskretion zugesichert.“³⁴³

Das bei Nizon erzeugte Paris-Bild ist kein panoramatisches, sondern besitzt ausschnittshaften Charakter.

Auch das in Peter Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* präsentierte Parisbild ist von Momentaufnahmen geprägt, die die – wie an späterer Stelle noch eingehender analysiert

³³⁹ ebd. S. 17.

³⁴⁰ vgl. Wolfram Nitsch: „Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart.“, in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170), S. 305-321.

³⁴¹ ebd. S. 308.

³⁴² Nizon (1984), S. 136.

³⁴³ ebd. S. 136f.

werden soll – oftmals eher ziellos wirkenden Streifzüge des Erzählers durch die Stadt abbilden. Der Protagonist dringt dabei – wie sich aus den zahlreichen topografischen Angaben im Text ablesen lässt – in weite Teile von Paris vor und bleibt dabei innerhalb der Stadtgrenzen.

In Handkes Text *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, der gewissermaßen als Fortsetzung zu *Die Stunde der wahren Empfindung* zu betrachten ist, wird dieser Bewegungsradius ausgedehnt: Die Handlung verlagert sich in die Vorstädte der Metropole; von der Stadt Paris werden vorwiegend die Randbezirke thematisiert. Diese in den anderen Werken vorwiegend ausgesparte Perspektive – der Blick von außen auf die Stadt Paris und die Ästhetisierung der Randgebiete – wird an späterer Stelle in einem eigenen Kapitel genauer beleuchtet.

So unterschiedlich in Art und Konzentration die in den analysierten Texten vorkommenden topografischen Angaben nun sein mögen, ist ihnen jedoch die Funktion gemeinsam, als zumeist prägnante Angelpunkte ganz allgemein die Bewegungen der Figuren im Raum zu kennzeichnen und sie nachvollziehbar zu machen: Dadurch wird es dem Leser möglich, den Charakteren auf ihren Wanderungen durch die Stadt zu folgen. Im Text wird so eine eigene Kartografie generiert, die sich auch beim Rezipienten als kognitive Karte – mit wiederum eigenen Modifikationen – manifestieren kann. Es ist also nicht nur davon auszugehen, dass die Figuren sich den im Text geschilderten Stadtraum aneignen, sondern auch die Leser. Literarische Topografien sind somit durchaus als mehrschichtige zu betrachten.

An dieser Stelle soll nun abermals auf die Überlegungen Michel de Certeaus zurückgegriffen werden, der sich in seiner *Kunst des Handelns* ebenfalls mit der Funktion topografischer Bezeichnungen im Stadtraum und deren Verwendung durch den Einzelnen auseinandersetzt.³⁴⁴ Bei diesen Überlegungen geht er davon aus, dass die Stadt das Individuum nicht nur im positiven Sinne in seinen Bann zieht, sondern es auch verwirrt und verstört. Als Grund hierfür nennt de Certeau technokratische Strukturen, die von städtischen Kontrollinstanzen hervorgebracht werden, um die Stadtbewohner zu lenken. Eine dermaßen kontrollierte Stadt entzieht sich dem Zugriff derer, die sie benutzen, weil sie kaum Möglichkeiten bietet, sich anhand selbst gewählter Aspekte in ihr zu orientieren. Topografische Bezeichnungen schaffen hier Abhilfe, da sie die „Oberfläche der Stadt semantisch ordnen“³⁴⁵. Allerdings verlieren „diese Operatoren von chronologischen Einordnungen und historischen Legitimationen [...] nach und nach wie abgenutzte Geldstücke ihren eingravierten Wert, aber ihre Signifikationsfähigkeit überlebt ihre erste

³⁴⁴ zur Funktion topografischer Bezeichnungen im Stadtraum vgl. de Certeau (1988), S.198-201.

³⁴⁵ ebd. S. 199.

Bestimmung“³⁴⁶. Auf diese Weise bilden sie eine Art ‚schwebende Ordnung‘, die die Bewegungen der Stadtbenutzer lenkt. Anstatt nur die Orte zu benennen und sie somit mit semantischem Gehalt zu versehen, stehen die Eigennamen des Stadtraumes nur mehr unmittelbar für sich selbst und können von den Stadtbewohnern durch Bewegungen, die sich mithilfe der Eigennamen organisieren, mit Bedeutung gefüllt werden. In diesem Prozess entsteht eine „zweite, poetische Geografie“³⁴⁷, die in ihrer Subjektivität Schlupflöcher in dem von den bereits erwähnten technokratischen Strukturen dominierten Stadtraum bilden. „Nichtigkeiten oder Beinahe-Nichtigkeiten symbolisieren und lenken die Schritte; Namen, die, genaugenommen, schon längst keine Eigennamen mehr sind.“³⁴⁸

Der Funktion der Namen von Straßen oder Plätzen als Differenzierungs- und Orientierungsmöglichkeiten im Stadterfahrungsprozess wird auch von Karlheinz Stierle thematisiert³⁴⁹ – ein Aspekt, der auch Nizons Erzähler erkannt wird:

„[W]enn ich im Bus die mir wohlbekannte Stadttraverse abfuhr, vor mich hindösend und ab und zu das Gesicht ans Fensterglas presste, um einen Straßennamen, den Namen einer Haltestelle zu erhaschen, Vauvenargues, Pont Cardinet, Namen die vorüberglitten, und ich nach einem Anhaltspunkt äugte, mit dem ich den Namen identifizieren könnte [...]“.³⁵⁰

Die eindeutige Konkretisierung einer Straße durch den Namen entbindet diese – wie sich an anderer Stelle zeigt – jedoch nicht von ihrer Eigenschaft, im Blickfeld eines jeden Betrachters ein individuelles Bild anzunehmen:

„[J]edermann, der da im Bus mitfuhr, gewann von demselben Straßenstück, derselben Straße ein völlig verschiedenes Bild, so viele Bilder wie Augenpaare, ich sah jetzt die Straße als etwas Unerforschliches vor mir, als ein Livingstone & Stanely-würdiges Schwarzafrika, undurchdringlich, und aus all diesen Undurchdringlichkeiten blendeten all diese Augen einen immer anderen Augenschein aus, so weit das Licht reichte, ich sah die Höhlungen, Klüftungen, die von all diesen Lichtkegeln zerstückelte, in Licht und Schatten, in Schallwellen zerschnipselte Straße, die aber für alle denselben Namen trug, Rue Guy Môquet zum Beispiel, wer war er gewesen, ein Name färbt ab auf eine Straße, Rue Guy Môquet (auch Môcquet geschrieben) [...]“.³⁵¹

In der eben zitierten Passage aus Nizons *Das Jahr der Liebe* wird abermals das von de Certeau beschriebene Spannungsfeld, in dem Straßennamen sich situieren, beschrieben: Einerseits verweisen die einstmals einem topografisch festmachbaren Ort zugewiesenen Eigennamen auf etablierte Diskurse, die eine Vorstellung von einer Stadt als eindeutig bestimmbares, stadtplanartiges Gebilde privilegiert. Andererseits bleiben sie offen für neue Bedeutungen, indem die Stadtbenutzer sie in ihre konkrete Lebenspraxis einbinden und sie so zum Bestandteil alternativer Geografien machen.

³⁴⁶ ebd.

³⁴⁷ ebd. S. 200.

³⁴⁸ ebd.

³⁴⁹ vgl. Stierle (1993), S. 39f.

³⁵⁰ Nizon (1984), S. 156.

³⁵¹ ebd. S. 158.

Bei Nizon zeigt sich auch die bei de Certeau formulierte Skepsis in Bezug auf die Nützlichkeit topografischer Angaben als Mittel des Erfassens bzw. der Darstellung urbaner Räume. In *Das Jahr der Liebe* merkt der Protagonist beispielsweise Folgendes an:

„Ich befand mich in diesem Schachtelzimmer einer winzigen Wohnung, die an der Rue Simart im 18. Bezirk lag, aber wo war das? Wo in der Stadt, in der Welt? Ich wusste es immer weniger. Ich in Paris? Ich in Paris, Frankreich, Europa, Welt, Universum?“³⁵²

Auch durch das explizite Aufrufen von Straßennamen lässt sich das Gefühl des Erzählers, von der Stadt ausgeschlossen zu bleiben, nicht unter Kontrolle bringen, weil die Stadt selbst als nicht kontrollierbar gesetzt wird – „du kannst sie nicht denken, die Stadt, versuchst du es, ist immer nur Verlust zu buchen, nie HABEN; du wirst sie nie haben [...]“³⁵³. Dabei ist es dem Erzähler nicht möglich, sich die Stadt mittels geografischer Anhaltspunkte allein anzueignen, er spricht von einem „Dunkel der fremden Stadt, das mit keiner Ortskenntnis, keiner Erkenntnis aufzuhellen ist“³⁵⁴. Anhand geografischer Fixpunkte allein lässt sich – wie auch Sonja Altnöder in Bezug auf kartografische Stadtrepräsentationen feststellt – nur ein unvollständiges Bild des urbanen Raumes gewinnen:

„Die Verflochtenheit von Materialität und Diskurs wird in Stadtplänen aufgehoben, da sie den Stadtkörper nur einseitig und auf seine Form bezogen und damit unzureichend wiedergeben. Das Stadtleben in seinen vielfältigen, diskursiven Bedeutungsdimensionen bleibt unrepräsentiert.“³⁵⁵

5.1.1 Flanerien? Irrwege? Strukturierung der Rauman eignung durch unterschiedliche Bewegungsmodi

An die im vorhergehenden Kapitelteil behandelte Frage, welche Orte die Figuren in den analysierten Primärtexten aufsuchen und wie dadurch ein durch kognitive Karten erfassbarer, narrativer Raum entsteht, lässt sich nun die Frage koppeln, wie die Bewegungen der Figuren im Raum zu charakterisieren sind. In diesem Zusammenhang soll nun in erster Linie auf die Figurenkonzeption des Flaneurs und seinen spezifischen Habitus eingegangen werden. Dies erscheint für literarische Texte, in denen die Stadt Paris eine wichtige Rolle spielt, besonders naheliegend, da der Flaneur laut Karlheinz Stierle eine „mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts heraufkommende, pariserische Gestalt, die das Unmittelbare in seiner Zeichenhaftigkeit wahrzunehmen lernt und daran ein unerschöpfliches Vergnügen findet“³⁵⁶ darstellt; die Stadt Paris wird also gewissermaßen als der ‚natürliche Lebensraum‘ des Flaneurs gesetzt.

³⁵² ebd. S. 155.

³⁵³ ebd. S. 161.

³⁵⁴ ebd. S. 134.

³⁵⁵ Sonja Altnöder: „Die Stadt als Körper. Diskursivität in zwei London-Romanen.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transkript Verlag 2009, S. 299-318, S. 306.

³⁵⁶ Stierle (1993), S. 58f.

Außerdem ist schon allein etymologisch ein Zusammenhang zwischen der Bezeichnung ‚Flaneur‘ und Frankreich gegeben – der Begriff leitet sich vom französischen Verb ‚flâner‘ ab. Unter diesem Lemma führt der *Petit Robert*³⁵⁷ folgende Worterklärungen an: „Se promener sans hâte, au hasard, en s’abandonnant à l’impression et au spectacle du moment“ bzw. „S’attarder, se complaire dans une douce inaction“. Weniger greifbar und aufschlussreich ist dagegen die Übersetzung bei Langenscheidt³⁵⁸ von ‚flâner‘ mit ‚(umher)schlendern‘, ‚flanieren‘, ‚bummeln‘. Im Rückgriff auf die französische Definition dürfen wir den Flaneur zunächst als einen Spaziergänger verstehen, der den Verlauf seines Weges dem Zufall überlässt und sich dabei dem flüchtigen Augenblick hingibt. Mit dieser Haltung hängt auch die zweite vorgeschlagene Worterklärung zusammen, nach der der Flaneur in einem Zustand des ‚süßen Nichtstuns‘ verweilt.

Eine Arbeit, die nicht nur ‚klassische Flaneurtexte‘ wie von Baudelaire, Hessel, Kracauer oder Benjamin berücksichtigt, wird von Matthias Keidel³⁵⁹ vorgelegt, wobei seine Analyse des Flaneur-Motivs in der Gegenwartsliteratur aufgrund ihrer Offenheit für eine Untersuchung aktueller Flaneurtexte besonders geeignet erscheint: Keidel spricht sich gegen eine Sicht auf die Flaneurfigur aus, die rein über inhaltliche Merkmale erfolgt³⁶⁰, wie dies bei Walter Benjamin versucht wird. Laut Keidel ist eine solche „Fixierung des Flaneurs auf immergleiche Verhaltensmuster und Erlebnisformen [...] unproduktiv“. Außerdem weist er auf die Widersprüche in Benjamins Überlegungen zum Flaneur hin, was jedoch ihrer Popularität keinen Abbruch tut: „Trotzdem werden auf seiner Theorie des Flaneurs immer wieder neue Rechtfertigungen aufgebaut, um den Flaneur totzusagen oder das Ende des Flanierens zu verkünden. Dabei ist in den europäischen Städten der Gegenwart die flanierende Wahrnehmung lebendiger denn je.“³⁶¹ Die Wiederkehr der literarischen Flanerie, die Keidel in seinem Resümee konstatiert, geht jedoch mit einem grundlegenden Gestaltwandel des Flaneurtextes einher:

„Die ersten Flaneure, die sich schreibend geäußert haben, sind in Paris auf die Boulevards gegangen, um die Stadt ihrem Lesepublikum wieder erfahrbar zu machen. Reste dieser Motivation sind in den heutigen Texten noch zu finden, doch so einfach ist die Entstehung flanierender Wahrnehmung nicht mehr zu begründen. Literarische Flanerie ist ein eigenständiges Sujet geworden, das neben ästhetischen und urbanen Phänomenen sehr viele Aspekte in den Blick nehmen kann. Eine wesentliche Rolle spielt der Umgang mit Entfremdungsgefühlen, eine

³⁵⁷ zu den folgenden Zitaten zum Verb flâner vgl. Paul Robert / Josette Rey-Debove / Alain Rey (Hgg.): *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert 2003, S. 1081.

³⁵⁸ vgl. Manfred Bleher / Danielle Bleher / Micheline Funke / Geneviève Lohr (Hgg.): *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch*. Berlin u.a.: Langenscheidt 2001, S. 565.

³⁵⁹ Matthias Keidel: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 536).

³⁶⁰ vgl. ebd. S. 8f.

³⁶¹ ebd. S. 9.

Stimmung, die von den meisten Metropolen fast automatisch erzeugt wird. [...] Um der Eindrucksflut und den Reizen etwas entgegenzusetzen, greifen die Autoren auf die Wahrnehmungsperspektive des Flaneurs zurück. Die Figur des Flaneurs hat sich inzwischen weit genug ausdifferenziert, um den Autoren, die sich ihrer bedienen, ein jeweils eigenes Wahrnehmungsprogramm mit ganz unterschiedlichen Zielsetzungen zu erlauben.“³⁶²

Keidel abstrahiert aus seinen Textanalysen nun folgende Rahmenkriterien für Flaneurtexte, die sich seiner Ansicht nach durch eine spezifische Organisation auszeichnen; grundsätzlich hält er fest, dass die Flaneurfigur als Funktionsfigur inhaltlich sehr unterschiedlich geprägt sein kann.³⁶³

Die Kriterien für Flaneurtexte betreffen zunächst die Wahrnehmung, die v.a. von der Gehbewegung gesteuert wird; diese setzt auch Reflexionsprozesse in Gang. Die Denkprozesse entzündeten sich dabei zumeist an Einzelheiten und leiten Reflexionen über allgemeinere Themen ein; an anderer Stelle spricht Keidel in diesem Zusammenhang von einer spezifischen, mit dem Gehen in Verbindung stehenden Textorganisation oder einer „gedankliche[n] Schnitttechnik“³⁶⁴, die sich aus der ständigen Konfrontation mit neuen Eindrücken ergibt und in „flanierende[m] Denken“³⁶⁵ resultiert. Formal ist die sehr exakte Beschreibungssprache sowie die Episodenhaftigkeit der Texte herauszustreichen, während in Bezug auf den Inhalt klassische Flaneurthemen wie Architektur, das Straßenbild oder die Passanten im Zentrum stehen. Keidel verweist außerdem auf eine neue Tendenz der Flaneurliteratur, die in der Thematisierung von Randgebieten der großen Städte besteht. Die Erfahrungen der Flaneure im großstädtischen Raum sind dabei oft an durch Modernisierungsprozesse hervorgerufene Entfremdungsgefühle geknüpft, die an Identitätsfragen oder Neuschöpfungen bzw. die Aufgabe von Sinnkategorien führen.³⁶⁶

Trotz der Kritik an verallgemeinernden, aus früheren Flaneurtexten abgeleiteten Vorstellungen von der Flaneurfigur geht Keidel auch auf diese kanonisierten Zeugnisse literarischer Flanerie ein; dies erscheint durchaus sinnvoll, da er auf eine „Zunahme der Rückbezüge und innerliterarischen Vernetzung des Flaneurgenres“³⁶⁷ hinweist. In einer seinen eigenen, den Siebziger-, Achtziger- und Neunzigerjahren gewidmeten Textanalyse zur Typologie der Flaneurfigur untersucht er in diesem Zusammenhang Texte aus dem Zeitraum zwischen 1820 und 1933³⁶⁸. Keidel nimmt also eine im Zeitraum des Zweiten Weltkriegs liegende Zäsur in der Flaneurliteratur an und erklärt dies einerseits durch die

³⁶² ebd. S. 195.

³⁶³ vgl. ebd. S. 41.

³⁶⁴ ebd. S. 9.

³⁶⁵ ebd.

³⁶⁶ vgl. ebd. S. 195f.

³⁶⁷ ebd. S. 200.

³⁶⁸ vgl. ebd. S. 12-46.

Kriegsschäden, die Städte als literarische Sujets wenig attraktiv erscheinen lassen; andererseits scheint das Flanieren angesichts existentieller Schwierigkeiten in den Hintergrund zu treten. Die ‚Wiederkehr der Flaneure‘ setzt Keidel erst in den Siebzigerjahren an, wobei die Autoren an die Tradition der literarischen Flanerie aus den Zwanzigerjahren anknüpfen, sich von den damals verwendeten Mustern inspirieren lassen und sie für die Gegenwart adaptieren.³⁶⁹

Da die vorliegende Dissertation sich nicht mit einer erschöpfenden Darstellung der historischen Entwicklung der Flaneurfigur beschäftigt, sondern im aktuellen Kapitel lediglich ergründen will, ob die gehende Stadtexploration durch die Protagonisten sich mit dem Habitus des Flaneurs in Verbindung bringen lässt, sollen nur jene Überlegungen Keidels herausgegriffen werden, die sich dafür als besonders relevant erweisen. An dieser Stelle soll zunächst darauf hingewiesen werden, dass die Entwicklung der literarischen Flanerie in der deutschen Literatur unter grundsätzlich anderen Vorzeichen stand als in der französischen.³⁷⁰

Dies ist einerseits der Tatsache geschuldet, dass sich die deutschen Städte erst später zu Metropolen entwickeln, andererseits aber auch einer im Unterschied zu Frankreich viel kritischeren Beurteilung des wechselhaften Großstadtlebens. Diese Tendenzen scheinen in der deutschsprachigen Literatur bis heute durchzuschlagen, wie in der vorliegenden Dissertation beispielsweise anhand von Peter Handkes Interesse für die Peripherie großer Städte veranschaulicht werden soll.

Keidel kritisiert nun zunächst die sich durch große Ungenauigkeit auszeichnende Verwendung des Flaneurbegriffs in der Alltagssprache, die er wie folgt umreißt:

„So wird umgangssprachlich unter einem Flaneur im Allgemeinen ein ohne feste Absicht herumstreifender Passant verstanden, der bereitwillig seine Konsumwünsche stimulieren lässt. [...] Dieser Gebrauch des Wortes lehnt sich eng an die ursprüngliche Entstehungszeit der gesellschaftlichen Flanerie im Paris der 1820er und 30er Jahre an, als unter den Flaneuren Mitglieder des politisch entmachteten Adels verstanden wurden, die sich durch das elegante Zurschaustellen ihres Müßigganges in den Pariser Passagen und auf den zentralen Boulevards gegenüber der einsetzenden allgemeinen Nivellierung gesellschaftlicher Unterschiede abzugrenzen suchten.“³⁷¹

Diesen ihr Leben öffentlich inszenierenden und sich durch Eleganz und Gewandtheit auszeichnenden Flaneuren treten in weiterer Folge Künstler, Schriftsteller und Journalisten an die Seite, die den Habitus der Flaneure übernehmen und ihn als Werkzeug für das Auffinden künstlerisch bzw. publizistisch verarbeitbaren Materials nützen; in ersten Flaneurtexten werden sie meist auf satirische Weise dargestellt. Ein Umbruch in der Flaneurliteratur tritt mit Baudelaires *Tableaux parisiens* ein, in denen Themen der Großstadt in ernsthafter und

³⁶⁹ vgl. ebd. S. 47f.

³⁷⁰ vgl. hierzu ebd. S. 26f.

³⁷¹ vgl. ebd. S. 13.

lyrischer Form behandelt werden. Für die vorliegende Dissertation ist hierbei besonders Keidels Verweis auf das besondere literarische Interesse Baudelaires für ärmliche Viertel der Stadt und Randfiguren wie Bettler oder Prostituierte interessant. Bei Baudelaire spiegelt sich der Flaneur mit seinen eigenen Befindlichkeiten in den Figuren und entwickelt so seine eigene Ästhetik der Moderne. Relevant ist außerdem die Entfremdungserfahrung des Baudelaire'schen Flaneurs, der der „Erfahrung des Fremden in einer als fremd erfahrenen Stadt“³⁷² ausgesetzt ist und die Fremdheit zu sich selbst in den Gedichten verarbeitet. Eine weitere zentrale Erfahrung von Baudelaires Figuren, die auch in den in der vorliegenden Dissertation analysierten Werken eine Rolle spielt, ist das ‚Bad in der Menge‘:

„Die Menge stellt das Lebenselement des Flaneurs dar, an dem sich seine Phantasie entzündet und das den Rausch der ästhetischen Erfahrung initiiert. [...] [D]as emphatische Einfühlen in die Anderen kostet den Reiz des Fremden aus, ohne ihm im engeren Sinne gerecht werden zu wollen. Die Gestalten der Menge sind dem Flaneur Baudelaires Material für die Welt seiner eigenen Phantasie.“³⁷³

Im weiteren Verlauf seiner Flaneur-Typologie nennt Keidel ein weiteres Element, das für die Stadtwahrnehmung des Flaneurs kennzeichnend ist: Es handelt sich dabei um die Konzentration auf Details, während überblicksartige Darstellungen in den Hintergrund treten:

„Das Sujet, in dem die Figur des Flaneurs ihre Möglichkeiten entfaltet, ist die Detailbeobachtung und eine spezialisierte Wahrnehmung, die nur über die Einzelheit zum Allgemeinen vorstößt. Flanierendes Sehen kann nicht dazu dienen, Rundschau zu halten oder Überblicke zu vermitteln, ohne seinen Fokus zu verlieren.“³⁷⁴

In weiterer Folge thematisiert Keidel in seiner Typologie des Flaneurs einige Vertreter früherer deutscher Flaneurliteratur wie beispielsweise Franz Hessel, Siegfried Kracauer oder Walter Benjamin, die zwar von der französischen Flaneurliteratur inspiriert zu sein scheinen, sie jedoch Veränderungen unterziehen. Trotzdem sind einige Passagen aus den Werken der erwähnten Autoren für die Vorstellung der Flaneurfigur als programmatisch zu betrachten. So definiert Franz Hessel das Flanieren beispielsweise folgendermaßen:

„Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben. Um richtig zu flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben.“³⁷⁵

Anders als bei Baudelaire bleibt Hessels Flaneur jedoch auf der Seite des Beobachtens, während Reflexionen über das Gesehene weitgehend ausgeklammert werden. Es geht um ein

³⁷² Karlheinz Stierle: „Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“, in: Poetica 6 (1) 1974, S. 285-322, S. 308.

³⁷³ Keidel (2006), S. 21.

³⁷⁴ ebd. S. 23.

³⁷⁵ Franz Hessel: *Ein Flaneur in Berlin. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamins Skizze ‚Die Wiederkehr des Flaneurs‘ und einem ‚Waschzettel‘ von Heinz Knobloch.* Berlin: Das Arsenal 1984, S. 145.

kindliches, intentionsloses Schauen, das von Kategorisierungsversuchen absieht. In Bezug auf Hessel ergeben sich dabei folgende Rahmenkriterien des Flanierens:

„[...] der Wahrnehmungsprozess vom Einzelnen ins Allgemeine, die Strukturierung der Wahrnehmung und Beschreibung durch die Gehbewegung, die langsame Fortbewegung ohne Anspruch auf enzyklopädische Vollständigkeit der Beobachtungen und nicht zuletzt Hessels Suche nach den Spuren der Vergangenheit [...]. Die Besonderheit seiner Flanerien besteht nicht nur in seiner Ästhetik des Marginalen, sondern auch im Verzicht auf Werturteile und im Verweilen beim ‚Ersten Blick‘.“³⁷⁶

Anders gestalten sich nach Keidel die Flanerien Siegfried Kracauers. Dieser konzentriert sich zwar wie Hessel auf die Oberflächenphänomene der Stadt, unterzieht diese jedoch einer – zumeist kritischen – Deutung. Die Beobachtungen wertet Kracauer dabei als Informationsquellen über gesellschaftliche Zustände; Stadtphänomene regen also weitschweifendere Assoziationsketten an.

Überlegungen zu einer Korrelation von Flanieren und (insbesondere schriftstellerischem) Denken finden sich auch bei Uta Degner³⁷⁷, die in diesem Zusammenhang eine Verbindung zur Psychoanalyse und Freuds Text *Der Dichter und das Phantasieren* herstellt. In diesem stellt Freud die These auf, dass das Phantasieren als Surrogat für die Tätigkeit des Spielens wirke, die der Einzelne beim Übertritt von der Kindheit ins Erwachsenenalter ablege. Phantasieren bedeutet nach Freud ein durch ein Erinnerungsbild aus der Kindheit hervorgerufenes Tagträumen, in dessen Rahmen ein gegenwärtig unerfüllter Wunsch wie in der Kindheit wieder zur Erfüllung gelangt. Wenn nun der Dichter von einem aktuellen Ereignis inspiriert wird, werden nach Freud die gleichen innerpsychischen Mechanismen in Gang gebracht wie beim Phantasieren. Anhand einer konkreten Textanalyse stellt Degner nun die These auf, dass der Autor beim Flanieren phantasiere und dabei wieder kindliche Züge annehme. Tatsächlich scheinen sich zwischen Degners Definition des Flanierens und einem kindlichen Lebensmodus Parallelitäten aufzutun: Losgelöst von alltäglichen Verpflichtungen und rationalen Überlegungen, die die Wahrnehmung steuern, streift der Flaneur ziellos umher und entzündet seine Phantasie dabei am leichtesten an jenen Aspekten, die im Alltagsleben ohne Bedeutung sind. Der Akt des Aufschreibens dieser Erfahrungen ist ein Mittel, um „die Flanerie in die Alltagswelt des schriftstellernden Flaneurs“³⁷⁸ zu integrieren. Der Bezug zu Freud ist jedoch auch insoweit relevant, als dass eine Verbindung zum Erinnern hergestellt wird: Wie beim Phantasieren kommt es auch beim Flanieren und Dichten durch ein aktuelles

³⁷⁶ Keidel (2006), S. 34.

³⁷⁷ vgl. Uta Degner: „Die Figuren des Flanierens: Autor, Leser, Text.“, in: Peter Sprengel (Hg.): *Berlin-Flaneure. Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton 1910-1930*. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 45-64.

³⁷⁸ ebd. S. 49.

Ereignis zum Wachrufen einer Erinnerung, sodass dem Flanieren häufig eine „anamnetische Funktion“³⁷⁹ zugestanden wird.

Schließlich geht Keidel auf Walter Benjamins Überlegungen zum Flaneur ein und sieht dessen Flanerien als durch Beobachtung im Stadtraum ausgelöste Reflexionen über die Vergangenheit, die in Prognosen für die Zukunft münden. Besondere Aufmerksamkeit erhalten dabei in der Stadt lokalisierte Schriftzüge. Auch in diesem Zusammenhang lässt sich eine Verbindung zur Argumentation Uta Degners herstellen, die den Flaneur in einem Abschnitt ihres Aufsatzes mit der Figur des Lesers in Verbindung bringt. Degner rückt das Flanieren dabei in die Nähe einer speziellen Rezeptionstechnik, die sich auch bei einem Lesenden, der nur zum Vergnügen liest, manifestiert. Diese These lässt sich wiederum mit dem bereits früher angeführten Zitat aus Franz Hessels *Ein Flaneur in Berlin* untermauern, in der das Flanieren als eine Lektüre der Straße begriffen wird.

Flanieren impliziert ein Betrachten der Umwelt mit einem spezifischen Blick, der sich durch seine Offenheit auszeichnet. Im Zentrum steht das „rezeptive Aufnehmen des Geschehens [...], nicht ein produktives Sich-Einbringen, Interpretieren oder Verarbeiten des Materials“³⁸⁰. Interessant sind im Bezug auf die Stadt nicht die zu Repräsentationszwecken bestimmten Sehenswürdigkeiten, sondern die Nebensächlichkeiten. Auch ein vertrautes Umfeld kann dem Flaneur zum unbekannten Territorium werden, indem er seine konventionalisierten Wahrnehmungsstrategien beiseite lässt. Allerdings gibt Degner zu bedenken, dass es noch einen anderen, aktiver in den ‚Text der Stadt‘ eingreifenden Flaneurtypus gibt, der die Stadt und den Stadtext als enigmatisches Gebilde versteht, dessen verborgene Botschaft er an die Oberfläche zu holen gedenkt. Dabei gilt es jedoch eine Erkenntnis der modernen Literaturwissenschaft zu beachten, nach der nicht nur der Leser den Text strukturiert, sondern umgekehrt auch von ihm zu einem bestimmten Rezeptionsverhalten gezwungen wird. Geht man davon aus, so ergeben sich die beiden vorgestellten Flaneurtypen nicht als bewusste Entscheidung für eine Lesart der Stadt, sondern aus der Gestalt des konkreten urbanen ‚Textes‘. In jedem Fall aber „wird dem Flaneur das Einzelne zum Zeichen, [...] er [gewinnt], in wie zerstreuter und patrikularer Weise auch immer, ein Bewusstsein von der Stadt. Er erfasst das Wahrgenommene vor dem Hintergrund des abwesenden Ganzen“³⁸¹. Für Stierle ist der Flaneur Stadtphilosoph und Stadtsemiotiker zugleich; konkrete Objekte erfasst er als Buchstaben, die in Summe die Stadt als lesbaren Text ausmachen. „Und so wie Lesen bedeutet, das Feste, Bewegungslose der Schriftspur in Bewegung, Übergänglichkeit, in die

³⁷⁹ ebd.

³⁸⁰ ebd. S. 52.

³⁸¹ Stierle (1993), S. 39.

Flüchtigkeit des Gedankens zu übersetzen, setzt der Stadtsemiotiker die Zeichen und Spuren in Bewegung, um aus ihnen zum Bewusstsein der Stadt zu kommen.“³⁸²

Aus der obigen Vorstellung unterschiedlicher Forschungsansätze zur Figur des Flaneurs und seiner Rolle in der Literatur ergibt sich ein sehr facettenreiches Bild. Dies korrespondiert mit den Ergebnissen der Textanalysen im Hinblick auf die Flaneurkonzeption, mit der in der untersuchten Primärliteratur sehr unterschiedlich umgegangen wird.

Eine zunächst der klassischen Vorstellung des Flaneurs nahestehende Realisierung des Konzeptes findet sich beispielsweise in *Das Jahr der Liebe*. Wie die Flaneure der ersten Stunde sucht Nizons Erzähler „sein Paris auf der Straße auf [...] [, er] wirft sich in [...] [die Menge] hinein, um sich von ihrer kosmopolitischen Buntheit umspülen zu lassen: eine Menge, die keine andere Bestimmung mehr hat, als die, den Lebenssucher zu erquicken“³⁸³. Der Protagonist unternimmt also tatsächlich den Versuch, sich die Stadt anzueignen bzw. eine von der Stadt ausgehende Aneignung zu erleben. Besonders unmittelbar nach seinem Umzug nach Paris genießt Nizons Erzähler seine Streifzüge durch Paris und erlebt diese als ein ‚Sich-frei-Flanieren‘. Der Erzähler fühlt sich „wie in der Neuen Welt, wie der Auswanderer, vogelfrei“³⁸⁴: „[Wir spazieren] den Boulevard Barbès entlang [...] und weiter den Boulevard Ornano. Entkommen, entkommen, jubelt eine Stimme und ein Stimmchen in mir, während wir promenieren.“³⁸⁵ Aus diesem Zitat lässt sich bereits erkennen, dass das Spaziergehen des Erzählers dem klassischen Flaneur-Konzept zuwider läuft, nach dem das Flanieren einem ziellosen Streifen durch die Stadt, bei dem Zeit keine Rolle spielt, gleichkommt. Nizons Erzähler jedoch verfolgt mit dem Flanieren das Ziel, der Zeit zu entkommen; anstatt sich auf die Suche nach der verlorenen Zeit zu begeben, ist er bestrebt, sie zu verlieren:

„Ich merkte [...] dass ich dem Arbeitstisch auswich, Scheinordnungen herbeiführte oder überlange Küchendienste verrichtete. Oder ich ging dennoch aus, fluchtartig, wohin, ich musste mir schnell ein Ziel setzen, es sei denn, ich hätte einen Vorwand gehabt wie damals bei dem Maler, dem ich versprochen hatte, die Ausstellung anzuschauen, was mich vor die Aufgabe stellte, die Rue de Lille zu finden, die von der Rue des Saint-Pères abzweigt nah der Seine. Danach im Bus bis Gare de l’Est und von da per Metro nach Hause [...]“.³⁸⁶

Was zunächst als Freiheit empfunden wird, verwandelt sich schnell in ein Gefühl der Leere; der Erzähler ist „in Paris, aber [...] in diesem schachtelengen Zimmer, und die Zeit vergeht“³⁸⁷, diese Zeit wird jedoch charakterisiert als „übermäßige Frei-Zeit“³⁸⁸: „*Er hockte in der Zeit und konnte sie nicht an sich bringen*, hatte ich einmal geschrieben und das traf

³⁸² ebd.

³⁸³ Oehler (1988), S. 519.

³⁸⁴ Nizon (1984), S. 13.

³⁸⁵ ebd. S. 14.

³⁸⁶ ebd. S. 91.

³⁸⁷ ebd. S. 12.

³⁸⁸ ebd. S. 76.

auch jetzt immer noch zu.“³⁸⁹ Das Flanieren ‚nach Plan‘ verursacht beim Erzähler ein Verschwinden der „Lust zum Streunen“³⁹⁰, da das Streunen längst einem Gestus des Flüchtens entspricht: „Ich war abgeschnitten von allem, und wenn ich mich auf meinem morgendlichen Spaziergang ausgeführt hatte und wieder zurück war und auf den Taubenalten [Bewohner der gegenüberliegenden Wohnung] starrte, merkte ich, dass ich reglos und verschüttet war, leichenstarr.“³⁹¹ Der in dieser Passage hervorgehobene Gegensatz von Lebendigkeit symbolisierender Bewegung und als bedrohlich empfundene Stasis kommt bei Nizon auch an anderer Stelle zum Ausdruck:

„Ich sitze in meinem Schachtelzimmer, und wenn ich lange so sitze und auf den Taubenmann, das Ekel, und überhaupt in den Hof starre, kriege ich Angst. Denn da ist ja eine riesige Stadt um mich gehäuft, eine Stadt voll Leben, und die Zeit rinnt. Und ich sitze an meinem Tisch wie der Taubenalte an seinem Fenster, und auch durch mich läuft das Leben, in Form von Gedanken, Empfindungen, Ängsten, winzigen Lichtblicken, Traurigkeiten, läuft, läuft es ab.“³⁹²

Während die Stadt die Vitalität schlechthin zu verkörpern scheint, wird Stillstehen zum Symptom der sich immer weiter vertiefenden Krise des Protagonisten; er erlebt sich als „rückwärtsgekrümmt und vorwärtsparalysiert“³⁹³. Der nach seiner gescheiterten Ehe beschlossene Neuanfang in Paris lässt sich also nicht wie geplant realisieren; nach einer ersten fast euphorischen Phase in Paris wandelt sich Nizons Erzähler vom unabhängigen Flaneur zum Isolations-Flüchtling:

„Warum bin ich eigentlich da? sagte ich mir, ich habe doch kein Gelübde abgelegt. Ich empfand so, wenn ich lange keinen Menschen gesehen, mit keinem Menschen gesprochen hatte, wenn ich das Alleinsein nicht mehr auszuhalten meinte, wenn ich mich meiner Einsamkeit dermaßen zu schämen begann, dass ich mich durch die Straßen stahl [...]“³⁹⁴

Von ihrem Potential enthoben, den Lebensmut des Erzählers zu stimulieren, erscheint die Stadt Paris letzterem nunmehr als „Glaswelt, dann wieder [...] [als] eine Mondlandschaft“³⁹⁵.

Vor diesem Hintergrund kommt der Protagonist zu folgendem Schluss:

„Ich erfriere, ich werde in dieser Kälte umkommen; und dann dachte ich [...] gut so. Entweder wird dich diese eisige Stadt umbringen oder neu hervorbringen. Du kannst nirgendwo hin, du kannst höchstens immer weiter hineingehen.“³⁹⁶

Das mit dem Ziel, krisenhafte Situationen zu überbrücken angelegte Streifen durch die Straßen der Metropole – ein nach klassischer Auffassung vermeintliches Flanieren – kommt auch in anderen analysierten Primärtexten zur Sprache, so beispielsweise in einer Passage aus Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris*.

³⁸⁹ ebd.

³⁹⁰ ebd. S. 91.

³⁹¹ ebd. S. 90.

³⁹² ebd. S. 30.

³⁹³ ebd. S. 142.

³⁹⁴ ebd. S. 68.

³⁹⁵ ebd. S. 145.

³⁹⁶ ebd.

„Gehen, weil du mit jedem Schritt dir selbst entfliehst und zugleich näher kommst, herumflanieren, um vielleicht Zeuge einer der vielen kleinen komödiantischen Glanzleistungen dieser Straße zu werden [...]. Diesen Bildstreifen vor dir ablaufen lassen, um die Angst zu ersticken, dieses Karussell deiner bleiernen Gewohnheiten, damit alles sich weiterdreht, ehe du auf den Gedanken kommst, dich in der Seine zu ertränken.“³⁹⁷

Ähnlich verhält es sich auch in Remarques *Arc de Triomphe*: Auch hier suchen die Figuren angesichts des Gefühl der Entfremdung Entlastung im Streifen durch die Straße. Als Beleg kann eine Textstelle angeführt werden, in der Joan Madou sich auf das Gehen als Entlastungsmodus bezieht:

„Ich bin draußen herumgegangen jede Nacht. Solange man geht, ist alles besser. Erst wenn man sitzt, und die Decke fällt einem auf den Kopf ... [...] Wenn man dann zurückkommt und das Licht ausmacht – und die Dunkelheit fällt über einen wie ein Wattebausch mit Chloroform – und man macht das Licht wieder an und starrt und starrt ...“³⁹⁸

Wie die klassischen Flaneure streifen Remarques Figuren ohne fixes Ziel durch die Straßen, allerdings nicht aus Lust am Flanieren, sondern aufgrund ihrer Heimatlosigkeit, ihres Status als Fremde:

„,Wohin gehen Sie?’ [...] ,Ich weiß nicht. Irgendwohin.’ ,Wo wohnen Sie denn?’ Die Frau machte eine rasche Bewegung. ,Dahin kann ich nicht! Nein, das kann ich nicht. Nicht dahin!’“³⁹⁹

Auch Remarques Protagonist Ravic reflektiert über seine Streifzüge durch die Stadt:

„[...] Ravic ging die Rue Rivoli entlang. Unter den Bogengängen leuchteten die Schaufenster. Ein Strom von Menschen schob sich daran entlang. Die Automobile waren eine Kette von blinkenden Reflexen. Da gehe ich, dachte er, einer unter Tausenden, langsam an diesen Auslagen von funkelnem Schund und köstlichen Dingen Entlang, die Händen in den Taschen, ein Spaziergänger am Abend – und in mir bebt mein Blut, und in den grauen und weißen, pulsenden Windungen von zwei Hand molluskenhafter Masse, Gehirn genannt, tobt eine Schlacht, die die Wirklichkeit unwirklich und die Unwirklichkeit wirklich erscheinen lässt. Ich fühle Arme mich anstoßen, Körper mich streifen, Augen mich mustern, ich höre die Autos, die Stimmen, das Brodeln handfester Wirklichkeit, ich bin mittendrin und doch weiter entfernt davon als der Mond – auf einem Planeten, jenseits der Logik und der Tatsachen [...]“.⁴⁰⁰

Wie in den Analysen von Keidel stehen also auch die Flanerien von Remarques Figur Ravic mit der Erfahrung von Entfremdung in Zusammenhang. Dieser Aspekt scheint den fünf analysierten Primärtexten also gemeinsam zu sein. Im Gegensatz dazu wird ein anderes, mit dem Flaneurgestus in Verbindung stehendes Thema nur bei Nizon und Handke thematisiert: Es handelt sich um die Verbindung zwischen Raum, Flanieren bzw. Gehen und Schreiben. Nizons Erzähler schafft seine Texte nicht in einem statischen Prozess, sondern vor dem Hintergrund eines Abschreitens der Stadt – „[Die Erinnerung] wird in den Sätzen sein. Und

³⁹⁷ Wander (1995), S. 99.

³⁹⁸ Remarque (2009), S.77.

³⁹⁹ ebd. S. 14.

⁴⁰⁰ ebd. S. 328f.

ich laufe mir in meinen Sätzen nach, um es einzuholen“⁴⁰¹. Die große Bedeutung sowohl von urbanen Räumen als die Bewegung in ihnen ist für Nizons Werk charakteristisch, was der Autor selbst in *Am Schreiben gehen* anmerkt. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die vorliegende Analyse von *Das Jahr der Liebe* sehr wohl die von der Narratologie eingeforderte Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor berücksichtigt; da Paul Nizon seine eigenen Werke in seinen theoretischen Schriften explizit als Autofiktionen ausweist und damit die Trennung Autor/Erzähler selbst in gewisser Hinsicht unterminiert, erscheint es jedoch durchaus angebracht, diese Überlegungen auch in eine Analyse seiner Romane miteinzubeziehen. So ist „[d]as Schreiben [...] Hilfe des Gehenden wie Steigerung und Vervielfachung des Sehenden“⁴⁰²: Literarisches Schaffen ist dem Autor einerseits bei der Überwindung von Schwierigkeiten dienlich, fungiert andererseits aber auch als Erkenntnisinstrument. Damit tritt es wie ein Sinnesorgan auf und organisiert die Stimuli der Außenwelt in einem für den Schreibenden wahrnehmbaren Reiz- bzw. Zeichensystem. Der Weg, den der Schreibende durch literarische Produktivität beschreitet, ist bei Nizon untrennbar mit einer „Lebenssuche“⁴⁰³ verbunden. Diese Konzeption des Schreibens lässt es als einen dynamischen Prozess erscheinen, den Nizon sowohl in seinen Romanen als auch in seinen Theorietexten nicht zufällig immer wieder mithilfe von in Verbindung mit Bewegung stehendem Vokabular umschreibt: So wird das tägliche Schreiben dem Erzähler zu seinen „Leibesübungen“⁴⁰⁴, zu einem „wütenden Sich-Ausleben [...] [, zu einem] Spazierengehen, körperlich und geistig“⁴⁰⁵, wobei der „Schreibweg“⁴⁰⁶ nur selten direkt verläuft, sondern als Summe von „Umwege[n] und Anmarsch“⁴⁰⁷ zu verstehen ist. „Ich will etwas von einer großen Reise schreiben. Sprache als Reise, Reise als Sprache, um das Leben zu gewinnen.“⁴⁰⁸ Im Moment der Bewegung scheinen bei Nizon Schreiben und Raum – und somit auch die Entstehung eines Stadtbildes, wie es in der vorliegenden Dissertation behandelt werden soll – ineinanderzugreifen. „Das Vehikel ist die Sprache“⁴⁰⁹ – so Nizon, mit der er über „Worttreppen, Wortkaskaden“⁴¹⁰ in eine Art von „Wortbeschwörung“⁴¹¹ eintaucht:

⁴⁰¹ Nizon (1984), S. 204.

⁴⁰² Nizon (1985), S. 7.

⁴⁰³ ebd. S. 37.

⁴⁰⁴ ebd. S. 92.

⁴⁰⁵ ebd. S. 93.

⁴⁰⁶ ebd. S. 96.

⁴⁰⁷ ebd.

⁴⁰⁸ ebd. S. 87.

⁴⁰⁹ ebd. S. 115.

⁴¹⁰ ebd.

⁴¹¹ ebd.

„Eine Sprachwanderung, die durch ein eigenes Universum mitsamt Himmel und Hölle, Fleischlichkeit und Geistigkeit, Hoffnung, Verzweiflung, Tod und Wiedergeburt und wohl auch in eine Art Läuterung führt.“⁴¹²

Was von Nizon als Sprachwanderung bezeichnet wird, ist als Inspirations- bzw. Selbstkonditionierungsprozess zu verstehen – gehend versetzt sich das Ich in einen Zustand zwischen gespannter Aufmerksamkeit und reiner Rezeptivität. Der Schreibende nimmt die Haltung des Flaneurs ein, indem er den realen Raum abschreitet und einen eigenen, einen Textraum, eröffnet:

„Es ist das Dunkel des Fremdseins, das die Entdeckungsfahrt und Sprachreise in Gang setzt. Die Fahrt, überhaupt das Unterwegssein ist ein beherrschendes Motiv – vom Spaziergang bis zur Reise. [...] Kaum dass ich spazieren gehe, beginnen die Gedanken wieder zu laufen, weil sich über die Augenwege der innere Kreislauf aktiviert. Die Früchte der Augenweide erwecken die Sprachlust, das Formulieren animiert die Gedankensprünge, die Gedanken entwerfen oder schraffieren meine Welt mitsamt deren Hoffnung und Ohnmacht, Weite und Grenzen. [...] Nur im Gehen findet das statt. Der Spaziergang entzündet den Irrgang durch die Welt des Kopfes.“⁴¹³

Schreiben bedeutet also „Lebendigwerden, wie Leben ein Unterwegssein zum Schreiben ist“⁴¹⁴, wobei diese Idee durch zahlreiche lexikalische Elemente aus dem semantischen Feld ‚Bewegung‘⁴¹⁵ mittransportiert wird: So ist beispielsweise die Rede von den Schnürsenkeln eines robusten Schuhwerks für einen ‚Lebensweg‘ oder von der Vision, im Schreiben auf einem Blatt Papier durch die Luft zu schweben. Dieser dynamische Ansatz im Hinblick auf den Schreibprozess ermöglicht dem Erzähler einen Perspektivenwechsel – er gewinnt „nicht nur Ein-, sondern Über- und Aussichten“⁴¹⁶. Schreiben und das Abschreiten eines Raumes sind untrennbar miteinander verbunden, was einerseits den Erzähler selbst durch seine Spaziergänge, andererseits auch seine Texte betrifft:

„Das Kofferchen gehört zu meinem mobilen Haushalt. Jahrelang schleppte ich darin Manuskripte herum, ich nähere, ja füttere die Koffer mit solchem Papier, bis sie ganz prall sind davon, und eines Tages geht, wenn ich Glück habe, alles in ein Buch ein, die Papiere verlassen den Koffer [...] – so wie ich anders oder neu aus dem Buchschreiben, diesem Stollen, ausschlüpfe oder hervorgehe [...]“.⁴¹⁷

Über die Bewegung findet der Erzähler zum Schreiben und damit auch zur Stadt Paris. Selbst wenn die Stadt nicht durch eine abstrahierende Gedächtnisleistung erfasst werden kann, so wird dies zumindest durch die physische Präsenz des Subjekts im urbanen Raum ermöglicht: „[...] Haben ohne zu besitzen, ich kann dich [die Stadt Paris] nicht sagen, doch ich kann dich fahren“⁴¹⁸.

⁴¹² ebd. S. 114f.

⁴¹³ ebd. S. 122f.

⁴¹⁴ Derivière (2003), S. 68.

⁴¹⁵ zu den angeführten Beispielen vgl. Nizon (1984), S. 209.

⁴¹⁶ ebd. S. 211.

⁴¹⁷ ebd. S. 200.

⁴¹⁸ ebd. S. 170.

Die Idee des Unterwegsseins im Schreiben wird auch an späterer Stelle aufgegriffen, als der Erzähler seine Schreibkrise mit dem Fehlen einer inneren Karte assoziiert:

„Wenn ich doch erst die innere Karte, den Marschbefehl hätte. [...] Mit dem Marschbefehl, mit der inneren Karte meine ich den erreichten Sättigungs-, den Notwendigkeitsgrad. Wenn ich erst einmal so weit bin, dass ich das Wägelchen meiner Schreibmaschine führen und spazieren führen und alles in Wortkolonnen und Wortkarawanen abführen kann! Aber dazu brauche ich die innere Karte. Ich bin in diesem Warteraum, ich warte.“⁴¹⁹

Das Schachtelzimmer des Erzählers wird hier als antithetisches Bild zum permanent dynamischen Stadtleben gesetzt, wobei ambige Räume in Nizons *Das Jahr der Liebe* geradezu strukturbildend sind. Dies äußert sich auch am Schachtelzimmer des Erzählers, das einerseits das Gegenbild zur äußeren, zur Inspiration genützten Stadtwelt bildet, andererseits aber auch in sich selbst zwei gegensätzliche Momente vereint:

„Diese Zelle war ein Ort der Einsamkeit und bisweilen einer ans Bedrohliche grenzenden Depression. Sie war aber auch ein Ort der Hoffnung und dies in zweifachem Sinne. Die Hoffnung war auf die Auslöserin meiner ‚Liebesvergiftung‘ gerichtet, ich wartete wider alle Vernunft auf Erfüllung; sie war aber auch auf das Schreiben gerichtet, darauf, dass es von mir Besitz ergreife, die Führung übernehme und mich rette.“⁴²⁰

Während das Schachtelzimmer den Erzähler einerseits physisch wie psychisch bedrängt und Angst⁴²¹ erzeugt, erfüllt es auch eine positiver konnotierte Funktion, die nun in Zusammenhang mit den Überlegungen zur Bedeutung des Schreibens im Roman erläutert werden soll. Als Ausgangspunkt sei hierzu folgendes Zitat genützt:

„[Das Schreiben] ist wie Bleigießen, ich gieße mich in kleinen Figuren in die Leere meines Tages, im Schachtelzimmer, in diesem riesengroß um mich gehäuften Paris, in dem sich ‚das Leben‘ verbirgt oder verliert. [...] Oder es geht um etwas, das ich mir auf der Straße aufgehoben habe, und zu Hause denke ich dann daran, ich denke an das Aufgehobene oder auch nur an das Springen des Fisches in meinen Gedanken beim Spaziergehen [...], während ich in der Wohnung herumtrödle [...]“.⁴²²

Während der Erzähler die Stadt Paris an dieser Stelle als unkontrollierbar und fast lebensfeindlich darstellt, wird dem Zimmer ein Charakter zugesprochen, der dem Schreibprozess zuträglich zu sein scheint. Fasst man nun das Motiv des Bleigießens als Metapher für den Schreibprozess auf, kann der umgebende Raum – in diesem Fall u.a. die Wohnung des Erzählers – als Reagenzmittel betrachtet werden: Mit dessen Hilfe gelingt es, Gedankenbruchstücke, die während des Flanierens durch die Stadt entstehen, in einen Text umzuformen. Das Schreiben geschieht „in dieser blinden motorischen Weise. [...] Es passiert, sprachunbekümmert, oder es misslingt“⁴²³. Schreiben wird in diesem Zitat also als etwas primär an Bewegung Geknüpft, Intuitives verstanden, was abermals die Gültigkeit der

⁴¹⁹ ebd. S. 122f.

⁴²⁰ Nizon (1985), S. 77f.

⁴²¹ vgl. Nizon (1984), S. 21.

⁴²² ebd. S. 20.

⁴²³ Nizon (1985), S. 92.

These über den bei Nizon so bedeutsamen Zusammenhang zwischen Gehen und Schreiben bestätigt. Trotzdem bleiben der städtische Raum und das Schachtelzimmer, das Partizipieren am großstädtischen Leben und das in Kontemplation stattfindende Schreiben ambivalente Aspekte.

Der Erzähler strebt nach einem

„Erweckt werden aus dem Zustand eines um Wirklichkeit Ringenden inmitten einer Wirrsal oder Fragwürdigkeit, Noia, Melancholie, Hoffnungslosigkeit, Lethargie. Ich werfe mich ins Leben, wie ich mich ans Schreiben klammere [...]. Ich flüchte einige Schritte ins Leben hinaus aus Angst vor der Zimmerhaft, und draußen sehne ich mich nach dem Schreiben aus Sorge um meinen Halt.“⁴²⁴

Der Wechselwirkung zwischen Bewegung in der Stadt und Schreiben wohnt also durchaus ein Paradoxon inne, da diese beiden Aspekte einerseits voneinander zehren, einander aber andererseits, wie aus obigem Zitat hervorgeht, auch bremsen. Dabei steht der Wunsch nach Ausbruch aus der Isolation jenem der Sehnsucht nach Selbstverankerung in der Kunst gegenüber.

Die große Bedeutung des Schreibzimmers wird auch in *Am Schreiben gehen* thematisiert: „Das Zimmer hat für mich immer schon eine geradezu fetischistische Bedeutung besessen, ich meine das Zimmer als Arbeitsfutteral, als Cella eines schöpferischen Vorgangs.“⁴²⁵ – so Nizon. Schreiben passiert unter diesen Voraussetzungen in der Einsamkeit, in einem Raum, „in dem nur das ‚Leben mit dem Werden des Buches‘ passiert und sonst nichts“.⁴²⁶ Diese Abschottung von außen bedeutet nicht nur ein Ausschalten äußerer Störfaktoren, sondern wird bis zur Grenze der Aufgabe der eigenen Identität radikalisiert – der Autor muss „nicht nur unbekannt [sein], sondern klandestin“⁴²⁷. Das Zimmer, „dieser kleinste Ausschnitt eines Gehäuses, als Durchgangsraum und Verdauungsapparat von Gegenwart, [...] Bewusstseinsbehälter“⁴²⁸, wird zum Ort dieses Zusammenlebens mit dem entstehenden Text; die räumliche Trennung von der Außenwelt ermöglicht dem Ich die vollkommene Konzentration auf sich und auf den Schöpfungsprozess:

„Jetzt kann ich aus der neuen Abgelöstheit, aus diesem ZIMMER, Durchgangsort, OHR (nachdem ich ins Freie gelangt bin) daran gehen. Ich bin jetzt wirklich nicht mehr als ein Häufchen ICH, das wir an neuem Ort IN DER WELT zusammensetzen müssen. Auf die Welt kommen – jetzt erstmals kann ich mit Recht davon sprechen.“⁴²⁹

Zur Welt kommen – eine für Nizons *Jahr der Liebe* paradigmatische Aussage, die sowohl das Leben als auch das Schreiben umfasst. Reden, Schreiben, Sprache im Allgemeinen wird im Text als lebensspendend bzw. als Ausdruck von Lebendigkeit dargestellt, während

⁴²⁴ Nizon (1984), S. 198f.

⁴²⁵ Nizon (1985), S. 84.

⁴²⁶ ebd.

⁴²⁷ Paul Nizon: *Taubenfraß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999 (= suhrkamp taschenbuch 3063), S. 88.

⁴²⁸ Nizon (1985), S. 88.

⁴²⁹ ebd. S. 89.

Sprachverlust – wie der Erzähler anhand seines durch einen Schlaganfall sprachlos gewordenen Onkels illustriert⁴³⁰ – mit Erstarren und Absterben gleichzusetzen ist. „NIMM MICH AN, BRING MICH HERVOR!“⁴³¹ Mit diesem Ruf wendet sich der Erzähler an die Stadt, von der er sich Erneuerung, Schärfung erwartet:

„[...] [I]ch erhoffte mir [...] [von der Stadt] [...], dass sie mich schleifen und zurechtschleifen würde nach ihrem Belieben, ob zum Leben oder zum Sterben war mir einerlei, zurechtschleifen wie einen Kieselstein. Ich würde den Kieselstein, der ich wäre, auf meine Zunge legen und zu reden beginnen. Ich würde aus einem steinleichten Schweigen heraus reden“⁴³²

Der Aufbruch nach Paris scheint also sowohl für Nizon als auch für den Erzähler aus *Das Jahr der Liebe* tatsächlich einer Art Exodus gleichzukommen. Dieser wird nicht zuletzt mit dem Ziel unternommen, am Leben teilzunehmen und Ängste zu überwinden, wobei in diesem Zusammenhang der städtische Raum und das Schreiben eine große Rolle spielen; letzteres wird mit dem Gehen geradezu analog gesetzt. Dies wird in einer Szene besonders deutlich, in der der Erzähler im Rückgriff auf einen Roman Nizons mit dem Titel *Stolz* beschließt, sich dem Leben zu stellen. Während der Protagonist in *Stolz* im Wald erfriert, tritt der Erzähler in *Das Jahr der Liebe* aus der Position des „Lebensanwärter[s]“⁴³³ heraus und nützt das Schreiben als Mittel der Lebenspartizipation, anstatt sich lediglich von der Stadt Formung zu erwarten:

„Ich werde mich hineinschreiben [...], ich muss in die Angst hineinschreiten. Ich werde dieses Erkunden zu meiner täglichen Übung machen, ich werde die Übung gegen die Stadt einsetzen, ich habe keine andere Möglichkeit. Ich werde mich einspinnen und mich aus dem Kokon befreien. [...] Wenn ich die Angst schreibend überwand, wenn ich schreibend in den Wald hineinginge, wenn ich mich am Schreiben festklammerte und nicht nachließ, wenn ich solchermassen zu mir und zum Leben käme, dann würde es nicht ein Überleben, sondern ein neues Leben sein. Ich würde aus dieser Prüfung, die mir die Stadt verschrieb, anders hervorgehen. Diese Stadt ist eine harte Schule, sie kann vernichten oder Wunder wirken. Sie wird deine Erzieherin sein.“⁴³⁴

Auch in einer anderen Passage des Romans wird der Aspekt des Schreibens als Unterwegssein und Lebenspartizipation thematisiert:

„Könnte es sein, dass ich in meiner Verstiegenheit immer auf das Beginnen oder eben den ‚Marschbefehl‘ wartete und dabei gar nicht wahrnahm, dass ich in meinen täglichen Schreibübungen, diesem Warmschreiben, längst begonnen hatte und in allerhand Leben, in eine Welt bereits eingestiegen war, in eine Welt der Erinnerungen größtenteils, Stationen einer Wanderung, und mein Fuß, mein freier Fuß, der diese Wege gegangen war, hatte nicht vergessen.“⁴³⁵

Der Erzähler erkennt den wahren Wert seines von der Stadt Paris offenbar vorangetriebenen, rein intuitiven Schreibens:

⁴³⁰ Nizon (1984), S. 131.

⁴³¹ ebd. S. 141.

⁴³² ebd.

⁴³³ ebd. S. 146.

⁴³⁴ ebd. S. 146f.

⁴³⁵ ebd. S. 212f.

„Vielleicht ist das der Sinn deiner Auswanderung [...], vielleicht musstest du dich von dieser Stadt so lange erdrücken lassen, bis es zu glucksen beginnt und du überquillst, sei froh um die Erdrückung. Du fürchtest, das Leben verrinne außerhalb ungelebt, vielleicht gibt es kein anderes.“⁴³⁶

Um diesen für Nizons Werke offenbar charakteristischen Komplex aus Stadtexploration und -wahrnehmung, Flanerie und Lebens- bzw. Identitätssuche fassbar zu machen, zitiert Wend Kässens Ulf Peter Hallberg:

„[Der Flaneur] glaubt, der Lebensmüdigkeit entgehen zu können, indem er die Neugier bejaht, den Motor der Existenz, die Nichtigkeit gilt ihm als Zündfunke; die Streifzüge gleichen seltsamen Bauplänen in einem vertrackten Spiel mit der eigenen Identität. Der Irrweg ist ihm mit der Erzählkunst verdoppelt, der Erscheinungsform der Erfahrung.“⁴³⁷

Wie bei Nizon wird schließlich auch bei Peter Handke eine Verbindung zwischen Flanieren und Schreiben hergestellt. Als besonders aussagekräftiges Beispiel präsentiert sich in diesem Zusammenhang sein Text *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Dieser ist für die vorliegende Dissertation insbesondere deswegen interessant, weil er den die analysierten Primärtexte verbindenden Stadtraum Paris von außen betrachtet. Hierbei werden die Vorstädte der französischen Hauptstadt als kontrapunktischer Raum des Interesses gesetzt, was – wie im nachfolgenden Kapitel erläutert werden soll – der generellen Tendenz neuerer Stadtttexte entspricht, vom unmittelbaren Zentrum Abstand zu nehmen, während Randgebieten und Übergangszonen größere Aufmerksamkeit geschenkt wird. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage nach der Möglichkeit für den Einzelnen, sich Stadträume der Gegenwart anzueignen, aufgeworfen. Zunächst soll jedoch erörtert werden, wie diese Bewegungen in und außerhalb der Stadt sich bei Handke gestalten und welche Funktion für die Narration ihnen zukommt.

Der Frage nach dem Gehen als narrativem Modell widmet sich auch Hummel in seiner Dissertation. Dass er diesen Forschungsgegenstand am Beispiel von Texten Peter Handkes – u.a. anhand von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* – bearbeitet, erscheint nicht verwunderlich, spielen doch körperliche Bewegung in Handkes Prosawerk nach Hummel⁴³⁸ eine geradezu leitmotivische Rolle. Was die Art der Fortbewegung betrifft, so wird dem Gehen der Vorzug geschenkt: Dieses erlaubt die besonders für Handkes Spätwerk charakteristische Langsamkeit, mit der die Protagonisten den Raum durchziehen, wobei letzterer die einzelnen Stationen oder

⁴³⁶ ebd. S. 215.

⁴³⁷ Ulf Peter Hallberg: *Der Blick des Flaneurs. Eine europäische Farbenlehre*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag 1995, S. 10.

⁴³⁸ vgl. Hummel (2007), S. 95.

Bilder des Erzählens rahmt.⁴³⁹ Um Handkes Hang zur Glorifizierung des Gehens zu illustrieren, verweist Hummel⁴⁴⁰ beispielsweise auf eine Passage aus *Die Abwesenheit*:

„Ab jetzt beginnt der Fußweg. Ab hier werden wir gehen, nicht fahren. In all den Fahrzeugen gibt es keinen Aufbruch, keine Ortsveränderung, kein Gefühl der Ankunft. Im Fahren, auch wenn ich nicht selber lenkte, kam ich nie so recht mit. Im Fahren war das, was mich ausmacht, nie dabei. Im fahren werde ich beschränkt, auf eine Rolle, die mir widerspricht: im Auto, eine Hinterglasfigur, auf dem Rad die eines Lenkstangenanhalters und des Pedaltreters. Gehen. Die Erde treten. Freihändig bleiben. Ganz aus eigenem schaukeln. Fahren und gefahren werden nur in der Not. An den Orten, zu denen ich gefahren werde, bin ich nie gewesen. Nur durch das Gehen lässt sich etwas davon wiederholen.“⁴⁴¹

Spaziergehen kann bei Handke nun nicht zuletzt als Gegenbewegung zur Akzeleration modernen Lebens gedeutet werden. Diese Tendenz lässt sich laut Hummel⁴⁴² bei zahlreichen Autoren feststellen – er verweist in diesem Zusammenhang beispielsweise auf Gilles Deleuze, Félix Guattari oder Michel de Montaigne: Durch die sich ständig steigende Fortbewegungsgeschwindigkeit wird das Erfahren des Raumes erschwert; wird das Tempo durch die Rückbesinnung auf das Spaziergehen entsprechend gedrosselt, so wird auch der Raum wieder fassbar. Hummel konstatiert nun bei den Autoren eine Übersetzung des Raumes ins Medium der Literatur, es geht um eine „Art von sprachlicher Geländevermessung [...], deren Vorbedingung das Abschreiten im Spaziergang ist“⁴⁴³. Diese Art der Raumaneignung erscheint jedoch besonders in den Städten, in denen die Beschleunigung des Lebens am stärksten zu Tage tritt, erschwert. Hummel greift hier u.a. auf Überlegungen von Paul Virilio⁴⁴⁴ zurück, der geradezu von einer Unterwerfung des Menschen unter das Geschwindigkeitsregime des städtischen Raumes auszugehen scheint: Dieses besteht einerseits in einer Einengung der Bewegungsfreiheit des Menschen durch Begrenzungen wie Unterführungen, Umleitungen oder Schranken, andererseits werden die Mobilitätsoptionen des Menschen durch technische Hilfsmittel wie Rolltreppen oder Fahrstühle erweitert. Virilio begegnet dieser Situation nun mit großem Pessimismus:

„Mobilität und Motilität des Körpers erst führen der Wahrnehmung jenen Reichtum zu, der für die Ichbildung unabdingbar ist. Diese Dynamik der Fortbewegung zu irritieren oder ganz und gar zu beseitigen, Verhalten und Bewegung aufs Äußerte zu fixieren, führt zu schwersten Störungen der Person und zu Schädigungen ihrer Realitätstüchtigkeit.“⁴⁴⁵

Virilio fürchtet angesichts des sich mit immer höheren und zwischen Extremen oszillierenden Geschwindigkeiten bewegenden Lebens um die Erkenntnisfähigkeit des Menschen, die

⁴³⁹ vgl. ebd. S. 79.

⁴⁴⁰ vgl. ebd. S. 20.

⁴⁴¹ Peter Handke: *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 115f.

⁴⁴² zum Zusammenhang zwischen Geschwindigkeit, Raumerfahrung und Schreiben vgl. Hummel (2007), S. 18-26.

⁴⁴³ Hummel (2007), S. 22.

⁴⁴⁴ zu Hummel über Virilio vgl. ebd. S. 23f.

⁴⁴⁵ Paul Virilio: *Fahren, Fahren, Fahren*. Berlin: Merve Verlag 1978, S. 38f.

„hohen Geschwindigkeiten [schieben] die Bedeutungen ineinander, bis sie sich schließlich ganz auflösen, wie das Licht die Farben auflöst. Doch dieses Flimmern der Geschwindigkeit führt zum vorübergehenden Erblinden, zum blinden Passagier“⁴⁴⁶. Das Durchschreiten des urbanen Raumes dient nur noch der Überwindung von Distanzen und steht in keiner Weise mehr mit einem Erkenntnisprozess in Verbindung.

Diese veränderten Bedingungen, in denen sich Bewohner moderner Großstädte wiederfinden, gehen auch an Handkes Texten nicht spurlos vorüber. So macht Keuschnig in *Die Stunde der wahren Empfindung* die von Virilo thematisierte Entfremdungserfahrung im Geschwindigkeitsrausch und angesichts der „Zivilisationsauftürmungen“ der Großstadt, auf die auch Hummel⁴⁴⁷ eingeht: Bezeichnenderweise während einer Taxifahrt erlebt Handkes Protagonist ein fast weltuntergangsartiges Szenario:

„Die Zeit verging plötzlich zwischen den Häusern wie für ein außermenschliches System. [...] Keuschnig erschien die Welt unter dieser unbarmherzigen Elementarzeit wie unbeseelt. Sie krebste hin unter dem sehr hohen, strahlenden Himmel; jedes Auftreten von Menschen ein bedeutungslos gewordenen Zeichenspiel. [...] [E]inige lächerliche Botschaften, die von niemand mehr verstanden würden, schlitterten kreuz und quer. Der Himmel wurde zu hoch für die höchsten Zivilisationsauftürmungen im Vordergrund des Bildes, als ob er schon zu einem anderen System gehörte, und die menschliche Landschaft verwahrloste vor Keuschnigs Augen zu Jahrmarktsramsch vor dem kompakt drohenden Hintergrund.“⁴⁴⁸

Auch konfrontiert mit seinem eigenen Gesicht fühlt Keuschnig sich einer Entfremdungserfahrung ausgesetzt: „Im Innenspiegel des Taxis erblickte er unversehens sein Gesicht. Er wollte es zuerst nicht erkennen, so entstellt war es.“⁴⁴⁹ Um vor dieser angsterzeugenden Situation zu fliehen, bricht Keuschnig die Taxifahrt schon vor seinem Ziel ab und bringt sich „laufend in welche Sicherheit?“⁴⁵⁰. Das Fragezeichen am Ende des eben angeführten Zitates verweist auf die Ziellosigkeit der Bewegung Keuschnigs in *Die Stunde der wahren Empfindung*. Genau diesen Aspekt greift André-François Bernard⁴⁵¹ auf und macht ihn zum Schwerpunkt seiner Analyse, in der er das Motiv des Herumirrens in unterschiedlichen Werken Peter Handkes ins Auge fasst. Laut Bernard ist das Umherirren kennzeichnend für Handkes Werk; er grenzt es explizit vom Reisen ab: „L’errance n’est pas le voyage, qui est mode d’études, activité de touriste, simple flânerie ou nécessité d’homme d’affaires. Le voyage a toujours une justification consciente ou latente.“⁴⁵² Interessanterweise wird die Flanerie bei Bernard – im Gegensatz zu anderen Autoren – durchaus an eine mit

⁴⁴⁶ ebd. S. 25.

⁴⁴⁷ vgl. Hummel (2007), S. 92.

⁴⁴⁸ Handke (1999), S. 46f.

⁴⁴⁹ ebd. S. 44.

⁴⁵⁰ ebd. S. 47.

⁴⁵¹ André-François Bernard: *Peter Handke. Errance d’un Autrichien*. Lille: Presses Universitaires de Lille 1990 (= Littératures étrangères: Études germaniques).

⁴⁵² ebd. S. 13f.

einer Intention verbundenen Fortbewegungsart geknüpft, was einmal mehr die Variabilität des Flaneurbegriffs vor Augen führt. Als psychosomatische Symptome des Irrens nennt Bernard vor allem den Aspekt der ambivalenten Gefühle und Einstellungen⁴⁵³, für die Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* eine wahre Fundgrube darzustellen scheint: „Le récit offre tout l'éventail des illustrations du thème de l'errance, qui vont de l'aspect de la solitude à celui du relationnel.“⁴⁵⁴ Obwohl Bernard eine starke Prägung des Textes durch das Motiv des Herumirrens feststellt, merkt er an, dass diese sich erst im Verlauf der Handlung entwickelt. Zwar vagabundiert Keuschnig bereits am Morgen des Tages, an dem der Text einsetzt, durch die Stadt, doch die Ziele der Bewegung sind hier noch durch seinen Beruf (österreichische Botschaft, Elysée-Palast) oder seine persönlichen Gewohnheiten (Besuch bei seiner Geliebten am Montmartre) geleitet. Nachdem er jedoch am folgenden Tag sein Kind auf einem Spaziergang aus den Augen verliert, irrt er alleine durch die Straßen. Zusätzlich weist Bernard auf die Bedeutung des Herumirrens für die Wirklichkeitswahrnehmung bzw. für deren Verarbeitung im Schreibprozess hin; für das Schreiben liefern der vagabundierende Bewegungshabitus des Protagonisten das ‚Rohmaterial‘:

„L'errance est indissociable de l'observation du réel. Elle permet de relancer l'invention narrative, en fournissant à l'écriture sa matière. Elle intervient aussi dans la recherche d'un équilibre psychologique, afin de contrebalancer l'acte d'écrire. Elle est, enfin, l'attente illusoire de l'autre par la rencontre.“⁴⁵⁵

Wie in *Die Stunde der wahren Empfindung* wird auch in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* eine gewisse Skepsis angesichts der Großstadt laut; Keuschnig spricht hier vom Gefühl der Unfassbarkeit des Raumes: „Ich litt in meiner Metropole [...] zunehmend an etwas, das mich schon in der Jugend, seit der Internatszeit, bedrohte. An Ortsschwund oder Raumentzug. (Der Prophet von Porchefontaine [...] hat dafür das Wort ‚Entdinglichung‘.“⁴⁵⁶ Erst in den Vorstädten findet Handkes Protagonist den Raum wieder, was auch damit zusammenhängt, dass dort das Spazieren, das Flanieren – anders als in der Großstadt – noch möglich erscheint. Der perfekte Raum scheint für Handkes Protagonist nun der Wald darzustellen; hier gelingt es ihm, das ihm abhandengekommene und schmerzlich vermisste Gefühl von „Tiefe und Räumlichkeit“⁴⁵⁷ wiederzufinden. Die moderne Metropole steht der Natur gewissermaßen antithetisch gegenüber:

„[I]n diesem Land, gelichtet von der Aufklärung, zusammengestutzt von der Vernunft, durchgeplant und vereinheitlicht von der Grammatik, [...] [ist] kein Platz für einen Wald, die

⁴⁵³ vgl. ebd. S. 95.

⁴⁵⁴ ebd. S. 96.

⁴⁵⁵ ebd. S. 97.

⁴⁵⁶ Handke (2007), S. 175.

⁴⁵⁷ ebd. S. 195.

unveränderten Geräusche der Zivilisation, der Autos, der Eisenbahnen, der Hubschrauber in dem Restwald scheinen das zu bestätigen.“⁴⁵⁸

Im Zentrum der Stadt Paris gibt es – wie der Protagonist an einer Stelle schreibt – keine „toten Strecken“⁴⁵⁹; diese sind jedoch für den klassischen Flaneur, der Bewegungen nicht um von A nach B zu kommen, sondern ohne festes Ziel ausführt, notwendig. Im Gegensatz dazu scheint wenigstens in der Vorstadt die Natur zu triumphieren und – abgeschlossen von der „Draußenwelt“⁴⁶⁰ der Metropole Paris – ein Flanieren im Sinne einer bestimmten Rezeptionshaltung zum Wiederfinden von Räumlichkeit zu erlauben.

„Aber mit dem – werweißwarum – Weitergehen war es bei mir dann einmal so, dass ich zwischen den Bäumen wie nur je den großen Wald spürte. [...] Wenn zwischendurch vielleicht einige Autostraßen zu queren waren, so gewann doch, mitsamt dem gelegentlichen Klopfen, Scheppern und Rumpeln der Draußenwelt, die Stille die Oberhand und behielt sie, auf und ab über die Hügel, in den Hohlwegen, auf den Dammwegen, entlang den Kammwegen.“⁴⁶¹

Was den gewissermaßen als besondere Art des Gehens zu betrachtenden Modus des Flanierens betrifft, gibt Hummel⁴⁶² in Zusammenhang mit Handkes Werken ein äußerst kategorisches Urteil ab. Dazu greift er auf Handkes Gedicht *Das Ende des Flanierens* von 1976 zurück und konstatiert, Metropolen würden in Handkes Werken ab den Achtzigerjahren nur selten thematisiert. Dieser Feststellung soll ihr Wahrheitswert keineswegs abgesprochen werden; trotzdem ist hierzu zu bedenken, dass Hummel sie auf der Basis eines sehr klassischen, in der vorliegenden Dissertation bereits thematisierten Flaneurbegriffes trifft: Hummel geht von einer Definition des Flaneurs aus dem *Grand Dictionnaire Universel Larousse* aus, in dem der Flaneur als „eine Art Hochstapler [präsentiert wird], der sich oft mit den Zügen eines originellen Künstlers maskiert“⁴⁶³. Aus dem Wörterbuch von Larousse übernimmt Hummel auch die Unterscheidung von zwei Flaneurtypen: Einerseits ist die Rede vom ‚flaneur inconscient‘ oder ‚flaneur du boulevard‘, die eine dem Dandytum nahestehende Figur mit starkem Hang zum Konsum darstellt. Andererseits wird die Einstellung des ‚flaneur intelligent‘ umrissen, der die während des Flanierens gewonnenen Eindrücke als Künstler, Schriftsteller oder Philosoph zur ästhetischen Produktion nützt, während der ‚flaneur du boulevard‘ sie lediglich auf sich einströmen lässt und das Bad in der Menge genießt. Ferner unterstellt Hummel dem Flaneur, es gehe ihm vielmehr darum, Aufmerksamkeit auf die eigene Person zu ziehen, als um bewusstes Wahrnehmen seines Umfeldes – wenn er etwas

⁴⁵⁸ ebd.

⁴⁵⁹ ebd. S. 160.

⁴⁶⁰ ebd. S. 196.

⁴⁶¹ ebd. S. 195f.

⁴⁶² zu Überlegungen zu diesem Aspekt vgl. Hummel (2007), S. 27f.

⁴⁶³ ebd. S. 27.

sieht, „dann sich selbst in den Augen der anderen“⁴⁶⁴. Nach Hummel legt der Flaneur „die Hauptsache nicht auf den Spaziergang und damit auf das Schreiben, sondern nur auf den eitel Spazierenden, das so genannte wandelnde Perspektiv“⁴⁶⁵. Das Spaziergehen von Handkes Protagonisten lässt sich mit dieser Vorstellung des Flanierens natürlich schwer vereinbaren; vor diesem Hintergrund erscheint Hummels Einschätzung von Handke als ‚Autor nach dem Ende des Flanierens‘ nur verständlich. Handkes Protagonisten verfallen weder dem Konsum noch streben sie nach einem Rauschzustand im Bad in der Menge: „Sie sind Einzelgänger, deren Literatur abseits der Hauptstraßen und in selbstgewählter stiller Einsamkeit gelingt.“⁴⁶⁶ Im Gegensatz zu Hummel wird bei Keidel wie bereits dargelegt ein offenerer Flaneurbegriff favorisiert, was – angewendet auf Texte wie *Mein Jahr in der Niemandsbucht* – auch zu einer anderen Einschätzung literarischer Flanerie bei Handke führt. Trotzdem ist Hummels und Keidels Ansatz ein gewisser großstadtkritischer Unterton gemeinsam, da auch Keidel durchaus von einer Entfremdung hervorruhenden Konzeption der modernen Großstadt spricht, die bei Handke beispielsweise in *Die offenen Geheimnisse der Technokratie*⁴⁶⁷ fast programmatisch vorgeführt wird. Das Gefühl der Entfremdung entzündet sich dabei v.a. an der Architektur, die eine Konditionierung des Einzelnen hervorzurufen vermag. Als besonders negativ wird dabei die Geometrisierung moderner Bauten dargestellt, die einen vollkommen denaturierten Raum schafft.⁴⁶⁸ Nach Keidel thematisiert Handke die

„Verbindung zwischen entfremdeter Architektur und ihrer entwürdigenden Wirkung auf die Menschen, die in ihr Leben müssen [...]. Deshalb ist es kein Zufall, dass er Orte auswählt, die auf den ersten Blick das Flanieren durch ihre Monotonie scheinbar unmöglich machen. An ihnen arbeitet er sich mit der Methode des ziellosen Flanierens ab und gestaltet durch diese einen Text, der eben jene ‚monumentale Fremdheit der menschlichen Lebensäußerung‘ verdeutlichen soll, die sich dem aufblickenden Betrachter zeigt. Das Ungenügen und Unbehagen am Stadtraum, der ihn umgibt, ist gerade der Schreibimpuls, der seine Beobachtungen leitet.“⁴⁶⁹

Handkes Spaziergänger in *Die offenen Geheimnisse der Technokratie* entspricht also keineswegs einer dandyhaften oder rein nach künstlerischer Inspiration suchenden Flaneurfigur, wie sie von Hummel beschrieben wird. Dennoch handelt es sich bei Handkes Protagonisten „in ihrer Beobachterrolle [um] ein[en] Flaneur par excellence, der nicht nur den Stadtraum beobachtet, sondern auch permanent die Wahrnehmung und ihre Bedingungen reflektiert“⁴⁷⁰. Keidel hält nun zwei Aspekte fest, die Handkes Flaneuren zu einem

⁴⁶⁴ ebd. S. 28.

⁴⁶⁵ ebd. S. 66.

⁴⁶⁶ ebd. S. 28.

⁴⁶⁷ Peter Handke: „Die offenen Geheimnisse der Technokratie.“, in: ders.: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974 (= suhrkamp taschenbuch 208), S. 31-38.

⁴⁶⁸ vgl. Keidel (2006), S. 74.

⁴⁶⁹ ebd. S. 68.

⁴⁷⁰ ebd. S. 67.

Glücksgefühl verhelfen⁴⁷¹: Einerseits handelt es sich dabei um Eindrucksvielfalt, aus der der Wahrnehmende sich vollkommen frei bedienen kann. Andererseits streicht Handke die Bedeutung einer historischen, jedoch nicht planvoll entstandenen Struktur der Orte heraus. Beides, so muss der Flaneur in *Die offenen Geheimnisse der Technokratie* erkennen, ist in der Großstadt nicht zu finden.

Trotzdem schickt Handke seinen Flaneur in den in seinem Sinne denaturierten Stadtteil La Défense – nicht zuletzt, um Stereotypisierungen von Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen sichtbar zu machen: Handke bemerkt

„in den Lebensäußerungen die Erstarrung entleerter Formen in Ritualen, die jede Selbstverständlichkeit und alltägliche Normalität eingebüßt haben. [...] [Dies] verweist auf das ungenannte Ideal der Unmittelbarkeit von menschlichen Reaktionen, dem Wunsch, spontan und ‚natürlich‘ im Sinne eines individuellen Verhaltens reagieren zu können. [...] Handkes flanierende Wahrnehmung richtet sich gegen die unbewussten Muster, und ihre Benennung im Text versucht automatisiertes Verhalten wieder ins Bewusstsein zu rücken.“⁴⁷²

Prinzipiell gehen Hummel und Keidel bei ihrer Betrachtung literarischer Flanerie bei Handke also von den gleichen Vorbedingungen aus – gemeinsam ist ihnen die Feststellung, dass die Lebensbedingungen moderner Großstädte das klassische Flanieren verunmöglichen und andere Umgangsweisen mit dem Terrain bzw. die Suche nach einem für das Flanieren geeigneten Raum einfordern. Diese Skepsis in Bezug auf die Möglichkeit des Flanierens in der modernen Großstadt wird auch in Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* thematisiert.⁴⁷³ So merkt Handkes Erzähler an, auch der Komponist Eric Satie habe die Vorstädte von Paris durchwandert und beschreibt Saties Verhaltensweisen in einer Art, die ihn in die Nähe der klassischen Flaneurkonzeption rücken: In eigens für den Anlass ausgewählter und fast dandyhaft anmutender Kleidung – „mit dunklem Anzug, Hut und Fliege“⁴⁷⁴ – zieht es den Musiker in das damals mondäne Viertel Montparnasse. Handkes Erzähler Keuschnig fühlt sich mit dem Künstler durch die Gemeinsamkeit des Flanierens verbunden, vergisst dabei jedoch nicht darauf, auf einen entscheidenden Unterschied hinzuweisen. Während Satie auf seinen Streifzügen auf das Stadtzentrum zugeht, bewegt Keuschnig sich in die entgegengesetzte Richtung. Dies wirft die Frage nach dem Ende des Flanierens im zeitgenössischen urbanen Raum auf.

Während Hummel diese anderen Arten von Bewegung konsequent vom Habitus des Flanierens abgrenzt, geht Keidel eher von einer Erneuerung des Flanierens selbst aus. Innovativ ist dabei seiner Ansicht nach

⁴⁷¹ vgl. hierzu ebd. S. 71f.

⁴⁷² ebd. S. 73f.

⁴⁷³ vgl. Handke (2007), S. 167f.

⁴⁷⁴ ebd. S. 168.

„vor allem die Darstellung indifferenter Gefühle, die Wesentliches zur Erhellung emotionaler Verläufe und Wahrnehmungsmuster beitragen können. Die Wut und das kritische Bewusstsein, mit dem [...] [Handke] gegen Entfremdungstendenzen angeht, liefern neue Aspekte der Stadtwahrnehmung, die zuvor weniger betont wurden. Diese Leistungen erweitern das Spektrum der Flaneurtexte wesentlich, machen sie ‚gegenwartsfähiger‘, auch wenn dies nicht der letzte Stand literarischer Flanerien bleibt.“⁴⁷⁵

Keidel betont also die Unabgeschlossenheit der Flaneurkonzeption, die in das Umfeld, das der jeweilige urbane Raum bietet, eingebettet werden muss.

Wenn nun im Folgenden bei der Analyse der Texte weiterhin auf Hummel zurückgegriffen wird, so soll diese Erkenntnis Keidels im Hintergrund behalten werden, wodurch die von Hummel herausgestrichene narrative Performanz des Gehens durchaus als Spielart des Flanierens begriffen werden kann. Wie Keidel gesteht auch Hummel Handkes spazieren gehenden Protagonisten ein reflexives Potential zu, durch das sie einen Raum für sich erschließbar machen:

„[Handke stattet] seine Helden selbst mit immer größerer Aufmerksamkeit aus, die Welt im Gehen individuell wahrzunehmen und diese anschließend in einer möglichst allgemeinen Sprache für sich und den Leser zurückzuerobern.“⁴⁷⁶

Durch die Bewegung wird der narrative Raum erst hervorgebracht und erhält durch deren Schilderung mithilfe des Mediums der Schrift seine Struktur⁴⁷⁷, die im wahrsten Sinne des Wortes eine Textur ist. Bewegung ist dabei durchaus – wie auch im Zusammenhang mit Nizons *Das Jahr der Liebe* bereits konstatiert – mit dem Schreiben in Verbindung zu bringen. Hummel erkennt in den von ihm analysierten Spaziergängertexten eine Art „literarische[...] Motorik“⁴⁷⁸; in dieser bilden Fortbewegung und Gehen eine Einheit; sich dem sprichwörtlichen MüßigGANG, der auch das Bild vom klassischen Flaneur prägt, hingeben, heißt ‚sich ans Werk‘ bzw. ‚ans Schreiben machen‘. Diese Bedingtheit von literarischer Produktivität und Bewegung wird auch in Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* thematisiert, was sich im Wahlspruch Keuschnigs äußert: „Träumen und Gehen“⁴⁷⁹. Anhand des gleichen Textes lässt sich auch veranschaulichen, wie die Struktur der Bewegung auch die Struktur des Textes prägt: Wie Keuschnig auf Ab- und Umwegen durch die Vorstädte pilgert, so ist auch der Text selbst durch Abschweifungen gekennzeichnet, was – wie Hummel an anderer Stelle in Zusammenhang mit Martin Walser feststellt⁴⁸⁰ – ein grundsätzliches Merkmal der von ihm untersuchten Spaziergängertexte darstellt. Während Hummel in früheren Texten – u.a. in *Die Stunde der wahren Empfindung* – noch ein Oszillieren des

⁴⁷⁵ Keidel (2006), S. 81.

⁴⁷⁶ Hummel (2007), S. 97.

⁴⁷⁷ vgl. ebd. S. 23 im Rückgriff auf Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag ⁴1993 (= UTB für Wissenschaft 103), S. 312.

⁴⁷⁸ ebd. S. 43.

⁴⁷⁹ Handke (2007), S. 33.

⁴⁸⁰ vgl. Hummel (2007), S. 41.

Erzähltempo zwischen Gehetztheit und Ruhemomenten feststellt, wird es in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* grundsätzlich gedrosselt. Nach Hummel

„mäandert der Erzählfluss auf Abwegen, weicht von der Lebensabschnitts- und Werkgeschichte Gregor Keuschnigs immer wieder ab, wird von den Reisebeschreibungen der Freunde abgelöst, von Gleichnissen und Künstlerportraits aufgehalten und von [...] Bilder-Zügen aus Landschafts- und Naturwahrnehmung durchsetzt“.⁴⁸¹

Zusammenfassend kann zum Thema der literarischen Flanerie in den analysierten Werken Folgendes festgehalten werden: In den analysierten Texten geht es nicht darum, eine vorgegebene Konzeption des Flaneurs – sei es nun die klassische oder jene offenere, die von Keidel propagiert wird – literarisch umzusetzen, sondern vielmehr darum, unterschiedliche Aspekte des Flaneurbegriffes aufzugreifen und mitunter kritisch zu hinterfragen. Dies äußert sich beispielsweise in Textstellen bei Nizon, Remarque oder Wander, in denen das Flanieren als eine Art Verdrängungsstrategie genutzt wird. Anhand der Vielgestaltigkeit des Flaneurmotives in den analysierten Primärtexten lässt sich Keidels These verifizieren, nach der Flaneurtexte im Laufe der Zeit durchaus ihre Gestalt wechseln und zu einem eigenen Sujet avancieren können, das sich unterschiedlich ausgestalten lässt. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit werden in den für die Analyse herangezogenen Werken jedoch einige beispielsweise bei Keidel angeführte Charakteristika von Flaneurtexten – wie die Episodenhaftigkeit des Erzählens, die genaue Beschreibungssprache zur Verarbeitung großstädtischer Themen, Gefühle von Entfremdung und die Behandlung von Identitätsfragen sowie das Hinterfragen von Sinnkategorien oder das noch eher junge Interesse für die Randgebiete der Stadt – aufgegriffen. Dass es in den analysierten Werken keinesfalls bei der Umsetzung eines einzigen Flaneurkonzeptes bleiben muss, zeigt sich abermals anhand von Nizons *Das Jahr der Liebe*, in dem sich der Flaneur vom klassischen, weniger reflexiv mit den Stadteindrücken umgehenden zu einem kritischen Beobachter – auch in Bezug auf das eigene Verhalten – wandelt. Insgesamt ist anzumerken, dass die das Reflexionsniveau der flanierenden Protagonisten in allen Texten als relativ hoch einzuschätzen ist. Zwar wird das Flanieren in der offenen Auffassung von Keidel als feststehende Wahrnehmungsmuster unterminierende Rezeptionstechnik im Stadterfahrungsprozess angewendet, doch es handelt sich keineswegs um ein unreflektiertes Notiznehmen von den Eindrücken, wie dies beispielsweise bei Degner, die eine eher klassische Vorstellung vom Flaneur vertritt, als Kennzeichen der Flanerie angeführt wird. Zwar streifen die in den Werken flanierenden Protagonisten oftmals ziellos durch die Stadt, tasten diesen Weg und die auf ihm gewonnen Eindrücke jedoch während und nach dem Gehen gedanklich ab. Dies ist in jenen Texten

⁴⁸¹ ebd. S. 124f.

besonders augenscheinlich, in denen das Flanieren mit dem Schreiben in Verbindung gebracht wird – allein durch den literarischen Produktionsprozess wird zwangsläufig ein Reflexionsprozess in Gang gesetzt. Es wird also auch die bei Hummel genannte Konzeption des ‚flaneur intelligent‘ aufgegriffen.

5.2 Blinde Flecken: Zur Ästhetisierung von Randgebieten, Transiträumen und Nicht-Orten

Wie im vorhergehenden Kapitel bereits angedeutet wurde, ist besonders in rezenten Stadttönen die Tendenz festzustellen, jenen Orten vermehrte Aufmerksamkeit zu schenken, die nicht unmittelbar im Zentrum der Metropolen liegen. Dabei handelt es sich einerseits um tatsächlich außerhalb des Stadtkerns liegende Gebiete wie Vorstädte, andererseits aber auch um jene Orte, die zwar geografisch innerhalb des urbanen Kerngebietes liegen, durch ihre besondere Disponiertheit jedoch ebenfalls als ‚Randgebiete‘ zu betrachten sind. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang auch der Begriff der Grenze. Letztere ist dabei durchaus auch als Raum aufzufassen: Sie kann nicht nur als ‚Trennlinie‘ verstanden werden, sondern auch als „Grenzbereich, eine Zone“⁴⁸². Grenzgänger sind somit als Individuen aufzufassen die „eine [...] Grenze überschreite[n] [...] [oder sich] auf der Grenzlinie bzw. im Grenzbereich bewege[n]“⁴⁸³, sie sind „Personen, die aufgrund einer besonderen [...] Gabe oder eines besonderen Tätigkeitsmerkmals [...] zu beiden Welten gehören und gleichsam Übersetzer sind“⁴⁸⁴. Diese Entwicklungen, die nicht zuletzt durch Phänomene wie Globalisierung, gesteigerte Mobilität und weltweite Migration bedingt sind, erfordern eine Erneuerung des Verständnisses von Raum im Sinne einer Dynamisierung, mit der sich die oben genannten Erscheinungen adäquat fassen lassen⁴⁸⁵. Auch Bachmann-Medick konstatiert einen Bruch mit früheren Raum- und Bewegungsvorstellungen:

„[H]insichtlich der Selbstverortung der Subjekte im 21. Jahrhundert sind wohl andere Auslegungskategorien gefordert, die der gesteigerten Komplexität ihrer räumlichen Bezüge angemessener sind. Zu denken wäre hier an Über-Setzung und Vernetzen, an Bewegungsformen wie Schwindel [...], ja sogar an Fallen und Stürzen.“⁴⁸⁶

⁴⁸² Monika Fludernik: „Grenze und Grenzgänger. Topologische Etuden.“, in: dies. / Hans-Joachim Gehrke (Hgg.): *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Würzburg: Ergon 1999, S. 99-108, S. 99.

⁴⁸³ ebd.

⁴⁸⁴ Jurij M. Lotman: „Über die Semiosphere.“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 12(4): 1990, S.287-305, S. 292.

⁴⁸⁵ vgl. Nünning (2009), S. 48.

⁴⁸⁶ Bachmann-Medick (2009), S. 268; Bachmann-Medick verweist in dieser Passage auf Rolf-Peter Janz / Fabian Stoermer / Andreas Hiepko (Hgg.): *Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*. Amsterdam / New York: Rodopi 2003.

Diese zunehmende Dynamisierung des Raumes eröffnet dem Individuum nun einerseits neue Handlungsspielräume, andererseits ist sie auch an eine mögliche Verunsicherung des Subjekts geknüpft.⁴⁸⁷

Was nun das erst in literarischen Texten neueren Datums thematisierte Phänomen der Öffnung des urbanen Raumes nach Außen hin betrifft, ist anzumerken, dass sich diese Tendenz in der Realität bereits viel früher abzeichnet: Cornelia Jöchner nennt hier die Periode zwischen 1740 und 1850 als Sattelzeit⁴⁸⁸ und charakterisiert die größere Permeabilität der Stadtgrenzen wie folgt:

„Was die Stadt über Jahrhunderte hinweg gekennzeichnet hatte – ihr fester Rand – verschwindet zugunsten eines neuen Stadt-Land-Verhältnisses. Dies bedeutete jedoch nicht nur die Zerstörung von Mauern, sondern war auch eine Herausforderung an das Denken von Stadt. [...] Die Geschlossenheit, welche die Stadt für viele Jahrhunderte gekennzeichnet hatte, wurde aufgegeben; diese öffnete sich ihrem bisherigen Draußen.“⁴⁸⁹

Einen Einblick in Überlegungen zum Motiv der Peripherie des Stadtraumes in der Literatur bietet Antje Wischmann⁴⁹⁰ im Rahmen einer Auseinandersetzung mit skandinavischer Vorstadtliteratur. Wischmann leitet ihren Artikel mit der These ein, dass neuere, zwischen 1965 und 1975 errichtete Vorstädte gegenwärtig trotz ihrer Nähe zu den Zentren kategorisch von der Stadt abgegrenzt wurden, während früher entstandene Gebiete an der Peripherie der Metropolen nach und nach Bestandteil des urbanen Kerngebietes wurden. Zusätzlich haftet ihnen nicht selten eine negative Konnotation an, was schon die von Wischmann – wohl ganz bewusst – verwendeten Bezeichnungen „Betonvororte, Trabanten- und Satellitenstädte“⁴⁹¹ erahnen lassen. Tatsache ist jedoch, dass die Polarität zwischen Zentrum und Peripherie angesichts des postindustriellen Städtewandels in vielen Fällen nicht mehr greift, da „die Peripherie wie ein Krebsgeschwür bis ins Zentrum hineinwuchert und es dadurch zerstört“⁴⁹²: Längst ist nicht mehr klar, durch welche Charakteristika Zentren sich auszeichnen; u.a. ist die Rede von deren „Suburbanisierung“⁴⁹³. Auf dieses Phänomen nimmt auch Schroer Bezug, der die Opposition von Zentrum und Peripherie als eine der Leitdifferenzen⁴⁹⁴ fasst, die

⁴⁸⁷ vgl. Bachmann-Medick (2009), S. 260.

⁴⁸⁸ vgl. Cornelia Jöchner: „Bewegung schafft Raum. Die Piazza Vittorio Emanuele, Turin.“, in: Christina Lechtermann / Kirsten Wagner / Horst Wenzel (Hgg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10), S. 73-92, S. 74.

⁴⁸⁹ ebd. S. 74f.

⁴⁹⁰ vgl. Antje Wischmann: „Vor-Schriften der Peripherie. Überlegungen zur skandinavischen Vorstadtliteratur nach 1955.“, in: Bernd Hennigsen / Claudia Beindorf / Heike Graf (Hgg.): *Die inszenierte Stadt. Zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen*. Berlin: Berlin-Verlag 2001 (= Södertörn Academic Studies 4), S. 123-142; zu den in diesem Abschnitt dargelegten allgemeinen Anmerkungen zum Verhältnis von Zentrum und Peripherie vgl. S. 123f.

⁴⁹¹ Wischmann (2001), S. 123.

⁴⁹² Schroer (2006), S. 242.

⁴⁹³ Wischmann (2001), S. 123.

⁴⁹⁴ vgl. Schroer (2006), S. 228.

europäische Städte auszeichnen. Zentrum und Peripherie sind – wie bereits an früherer Stelle angedeutet – mit eindeutigen Wertungen⁴⁹⁵ belegt: Erstere positiv, zweite negativ. Hieraus erklärt sich auch der Versuch, Negatives „aus [...] den repräsentativen Räumen [der Stadt] [...] abzuschieben“⁴⁹⁶. Vor diesem Hintergrund ist die Beschreibung gegenwärtiger Stadtentwicklung mit dem Terminus ‚Peripherisierung‘ durchaus als eine Krisendiagnose⁴⁹⁷ zu betrachten. Die gegenwärtigen Entwicklungen der Stadt in Bezug auf Zentrum und Peripherie beschreibt Schroer nun wie folgt: „Die Unterschiede verwischen sich zunehmend und bringen eine polyzentrische Stadt mit verschiedenen Typen von Rändern hervor.“⁴⁹⁸ Zudem scheint die Stadt, wie an späterer Stelle noch eingehender erläutert werden wird⁴⁹⁹, durch eine Art ‚diskursive Überladung‘ – beispielsweise durch mediale Darstellung des urbanen Raumes oder die ständigen Reinszenierung von Klischees – kaum eine individualisierte Stadtwahrnehmung zu erlauben, wie sie jedoch gerade für Flaneure oder Künstler wichtig erscheint. Im Gegensatz dazu scheint die Peripherie der Stadt größere Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten.

Gerade in einem zentralistisch organisierten Land wie Frankreich ist die Hauptstadt selbstverständlich von zentraler Bedeutung. Willi Bolle⁵⁰⁰, der auf die herausragende Bedeutung, die der Stadt Paris neben London im 19. Jahrhundert zukommt, hinweist, erklärt die große Bedeutung der Stadt Paris auch im Kontext der Kolonialpolitik: Diese spielt „eine entscheidende Rolle für das Selbstverständnis der Hauptstadt Paris und des französischen Staates als ‚Metropole‘“⁵⁰¹. Gestützt auf Einträge mehrerer Enzyklopädien versteht Bolle unter dem Begriff ‚Metropole‘ eine Hauptstadt mit dem Charakter einer Weltstadt, die sich auch als ‚Mutterstadt‘ kolonisierter Territorien betrachtet. Damit übernimmt sie einerseits eine Schutzfunktion, andererseits baut sich zu den Kolonien unweigerlich ein Abhängigkeitsverhältnis auf. Die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie ist daher als eine stark hierarchisierte zu betrachten.⁵⁰²

Die zentralistische Ausrichtung Frankreichs macht sich auch in der Literatur bemerkbar, da die französische Hauptstadt gerade bei den Autoren französischer Klassiker, aber auch in der Gegenwart immer wieder als Schauplatz inszeniert wird. Tatsächlich scheint sich in der

⁴⁹⁵ vgl. ebd. S. 241.

⁴⁹⁶ ebd. S. 239.

⁴⁹⁷ vgl. ebd. S. 228.

⁴⁹⁸ ebd. S. 244.

⁴⁹⁹ vgl. Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit, S. 165-225.

⁵⁰⁰ vgl. Willi Bolle: „Metropole und Megastadt. Zur Ordnung des Wissens in Walter Benjamins *Passagen*.“, in: Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005 (= Germanistische Symposien der DFG, Bd. XXVII), S. 559-585.

⁵⁰¹ ebd. S. 580.

⁵⁰² vgl. ebd. S. 579-582.

französischen Gegenwartsliteratur im Hinblick auf Zentrum und Peripherie durchaus ein Wandel zu vollziehen. Wolfram Nitsch⁵⁰³ beobachtet dies am Beispiel der französischen Gegenwartsliteratur exemplarisch an zwei Texten von Jean Rédas und Jean-Philippe Toussaint. Während Paris von Literaten der frühen Moderne im neunzehnten Jahrhundert immer wieder als Motiv zur Bewältigung der neuen ästhetischen Herausforderungen gewählt wird und im zwanzigsten Jahrhundert als Schauplatz des sich akzelerierenden Lebens den Ausgangspunkt neuer ästhetischer Konzeptionen bildet, büßt die Stadt gegenwärtig zu Gunsten von periphereren Regionen an Bedeutung ein. Einen möglichen Grund dafür sieht Nitsch im Wandel von Paris seit 1950: „[W]ie in vielen anderen Metropolen sind auch und gerade an der Seine typisch großstädtische Orte in wachsendem Maße gesichtslosen Zonen gewichen, die sich einer Großstadtbeschreibung modernen Zuschnitts verweigern“⁵⁰⁴. Ungeachtet der Tatsache, dass Nitsch die Stadt Paris im eben zitierten Satz mit einem durchaus prototypischen Element – der Seine – aktualisiert, merkt er an, dass selbst die emblematischen Monumente „zu bloßen Gedächtnisorten ohne erfahrungsbildende Kraft“⁵⁰⁵ würden und die Pariser Altstadt demnach „immer mehr wie ein riesiges Freilichtmuseum“⁵⁰⁶ zu betrachten sei:

„[A]us bewohnbaren Orten werden touristische Gedächtnisorte oder abstrakte Nicht-Orte, die von der nunmehr in die villes nouvelles der Region abgewanderten Bevölkerung nur noch tagsüber oder am Wochenende aufgesucht werden. Insofern scheint [...] das heutige Paris im Begriff, eine ‚Stadt ohne Eigenschaften‘ zu werden: ein dezentriertes und evakuiertes Gebilde, das seine besondere Physiognomie allenfalls als vergangene zu Schau stellen kann.“⁵⁰⁷

Auch in den im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit analysierten Werken wird eine zunehmende Faszination für die peripheren Bereiche der Stadt spürbar. Diese schlägt sich beispielsweise bei Peter Handke nieder, der die zuvor thematisierte Suche nach einem diskursiv noch wenig vorstrukturierten Raum deutlich herausarbeitet. Hummel⁵⁰⁸ spricht in diesem Zusammenhang von der utopischen Suche nach einem noch unbesetzten Land, einem Niemandsland bzw. – im konkreten Fall – einer Niemandsbucht. Hummel rekurriert auf Dorothee Fuß⁵⁰⁹ Ansatz, die im Verlauf der beiden Werke *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Mein Jahr in der Niemandsbucht* den Versuch des Protagonisten erkennt, eine ‚neue Welt‘ zu entdecken, was bereits durch den in beiden Werken zitierten Satz „Wer

⁵⁰³ vgl. Nitsch (1999), S. 305-321.

⁵⁰⁴ ebd. S. 305.

⁵⁰⁵ ebd.

⁵⁰⁶ ebd.

⁵⁰⁷ ebd. S. 310.

⁵⁰⁸ vgl. Hummel (2007), S. 135.

⁵⁰⁹ vgl. Dorothee Fuß: *Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 93.

sagt, dass die Welt schon entdeckt ist?“⁵¹⁰ zum Ausdruck gebracht wird. Während dies in *Die Stunde der wahren Empfindung* noch eher mit einem destruktiven Unterton, der sich im Wunsch äußert, alles durchzustreichen, formuliert wird, sucht der Protagonist in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* die ‚neue Welt‘ „mit dem Vorsatz der Wiederverzauberung“⁵¹¹:

„Die Erde ist längst entdeckt. Aber immer noch werde ich dessen inne, was ich für mich Die Neue Welt nenne. Es ist das herrlichste Erlebnis, das ich mir vorstellen kann. [...] Es ist das Alltägliche, das ich als die neue Welt sehe.“⁵¹²

Neben den Freunden, die dem Erzähler auf ihren Reisen quasi stellvertretend die Welt entdecken und ihn dadurch „[f]ragmentarisch erleben, ganzheitlich erzählen“⁵¹³ lassen, wird auch die Niemandsbucht explizit als Raum dieser ‚neuen Welt‘ genannt; allerdings wird dabei expliziert, dass es sich bei diesem Terrain nicht um ein vollkommen unberührtes, naturbelassenes Gebiet handelt, sondern um einen „Platz mit Menschenspuren. Niemandsland, ja: Doch auf diesem brennt, als ich daran vorbeikomme, ein Reisigfeuer, das Zweigwerk frisch zusammengeschoben“⁵¹⁴.

In Bezug auf das Gefühl des Protagonisten gegenüber großen Städten lässt sich nun eine Entwicklung feststellen: In jungen Jahren erscheint der Erzähler von außerhalb Österreichs liegenden Großstädten fasziniert, sie erscheinen ihm wie der ihm „gemäße[...] Lebensort“⁵¹⁵:

„Als die geeignete Metropole erschien mir dann [...] Paris. Das rührte erst einmal daher, dass, gleich nach dem Ankunftsmoment, nichts da mir widerstrebte, oder mich aussperrte; dass nicht das geringste Element sich schob zwischen diese Weltstadt und mich, den in ihr, und ich spürte, so war ich, Weltoffen. Und dann war es wieder eine Farbe, die mir den Ort aufschloss: Das helle weite Grau des Asphalts der Boulevards, das mir den Anstoß gab, aufzubrechen, zu gehen und die ganze Stadt zu durchmessen, in den sämtlichen Himmelsrichtungen. Hier war meine Zukunft, hier würde ich später einmal leben wie arbeiten. Und seinerzeit konnte ich mir für beides nur das Zentrum vorstellen [...]“⁵¹⁶

Als Keuschnig nach seinem Studium beschließt, sich in der französischen Hauptstadt niederzulassen, verliert seine Begeisterung für Paris nach und nach an Intensität, sodass er den Eindruck hat, es greife „doch fast nichts mehr aus dieser Umgebung in ihn ein“⁵¹⁷:

„[O]hne Ergriffenheit von etwas, mir vor Augen, entbehrte ich und kam mir leblos vor, oder zumindest nicht auf der Höhe meiner selbst. Die Weltstadt-Dinge hatten im Lauf der Jahre aufgehört, nachhaltig zu sein die Cafés wie die Kinos, die Boulevards, die Métro, sogar das fließende Wasser im Rinnstein, die über die Plätze treibenden Papierfetzen, die zwischen den Gräberzeilen der großen Friedhöfe springende Katzen, die darüber hinziehenden Wolken. So angenehm die Metropolensachen weiterhin sein konnten, so nichtssagend waren sie geworden. Sie bedeuteten nichts mehr, ließen mich nichts mehr erahnen, erinnerten mich an nichts mehr [...], hatten aufgehört, mich träumerisch zu stimmen, und erfinderisch – und das alles mitsammen

⁵¹⁰ Handke (1999) bzw. (2007), S. 484.

⁵¹¹ Fuß (2001), S. 93.

⁵¹² Handke (2007), S. 25.

⁵¹³ ebd. S. 47.

⁵¹⁴ ebd. S. 26.

⁵¹⁵ ebd. S. 159.

⁵¹⁶ ebd. S. 160.

⁵¹⁷ ebd. S. 164.

brauchte es doch zum Begeistertwerden oder bloß einem täglichen Lebensgefühl. Obwohl ich noch jung war, hatte ich in den großen Städten nichts mehr zu suchen. Es herrschte dort in meinen Augen die Folgenlosigkeit; und meine Tage sollten nicht folgenlos sein. Und inzwischen weiß ich: In den Metropolen, gleich wie in der Sonne, verliere ich leicht das Gedächtnis, im Schatten, im Dunkel kommt es mir wieder, ein unbestimmtes, dafür monumentales. Zu Gilgamesch' Zeiten gehörten die Götter nicht in die Hauptstädte des Landes. Und jetzt?“⁵¹⁸

Erst durch seinen Aufenthalt in der Vorstadt gelingt Keuschnig also schließlich das ersehnte „[S]ich-weit-und-weiter-Machen“⁵¹⁹; damit kann er den gefühlten Verlust von Räumlichkeit überbrücken. Je mehr der Protagonist sich vom Stadtzentrum wegbewegt, umso intensiver scheint sein Lebensgefühl zu werden:

„Schon der erste, und wenn auch nur kümmerliche Baum hinter der Stadtgrenze rauschte mir leibhafter als seine üppigen Artgenossen gerade zuvor; beim Kaffee, bitterer als gleichwo in der Stadt, in einer der höhlenhaften Bars, schmeckte ich eine inständigere Wirklichkeit, und angesichts des hoch über dem Bièvre-Tal sich hinziehenden alten Aquädukts, kein Denkmal unter den vielen wie die Monumentalbauten von Paris, wurde mir, anders als dort, monumental zumute [...]“.⁵²⁰

Nach und nach avanciert die Vorstadt zum Identifikationsraum des Erzählers, während die Stadt Paris zu einem „metropolitanischen Nirgendwo hinter den Hügeln“⁵²¹ wird: „Statt ‚Wer bin ich?‘ frage ich mich inzwischen: ‚Was ist mein Eigenstes?‘ Ich weiß es nicht. Aber ich weiß seinen Ort, jeden Morgen, auf halber Höhe, dort-da.“⁵²²

Der ‚wiedergefundene‘ Raum begegnet Keuschnig nun „in Form einer Apfelkiste, einer Zwergpalme aber auch des Eiffelturms, der, entdeckt außerhalb der Stadt, auf einmal so erstaunlich wirkte, wie er wohl ist“⁵²³. Trotzdem blendet Handkes Erzähler die Stadt Paris durch sein verstärktes Interesse an der Peripherie nicht einfach aus: Er setzt sie gewissermaßen als Gegenpol zur Vorstadt und nützt sie aber auch bisweilen, um die Randgebiete der Metropole zu beschreiben – sie wird beispielsweise konkretisiert als „Hinterland der Weltstadt“⁵²⁴ – was zum traditionellen Muster der binären Opposition zwischen Zentrum und Peripherie, die von ersterem abhängig ist, passt. So steht die Vorstadt in „merkliche[m] Kontrast zu der Lichterstadt hinterm Hügelzug“⁵²⁵. Paris erscheint gewissermaßen wie das Negativ der Peripherie, anwesend in seiner Abwesenheit. Dadurch baut sich im Text ein Spannungsfeld zwischen Nähe und Ferne zum urbanen Raum, zwischen Entfremdung und Faszination auf – obwohl die Stadt Paris nicht direkt ins Auge gefasst wird, ist ihre Anwesenheit trotzdem spürbar: „[M]eine Umgebung [entspricht mir], das Haus, der Garten, die abgelegene Vorstadt, die Wälder, die Nachbartäler, die Zuglinien, die kaum

⁵¹⁸ ebd. S. 164f.

⁵¹⁹ ebd. S. 15.

⁵²⁰ ebd. S. 174.

⁵²¹ ebd. S. 427.

⁵²² ebd. S. 139.

⁵²³ ebd. S. 176.

⁵²⁴ ebd. S. 47.

⁵²⁵ ebd. S. 36.

sichtbare und um so spürbarere Nähe des großen Paris hinter dem Hügelwald.“⁵²⁶ Gerade aus der Ferne gefühlt oder betrachtet erscheint die Stadt Paris – wie der Kommentar zum Eiffelturm in einem der obigen Zitate zum Ausdruck bringt – erträglicher.

Neben in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* wird das Thema der urbanen Randzone bei Handke beispielsweise auch in *Die offenen Geheimnisse der Technokratie* verarbeitet. Hummel⁵²⁷ weist in diesem Text auf die ambivalente Einstellung des Erzählers gegenüber dem untersuchten urbanen Randgebiet – hier der Pariser Stadtteil La Défense – hin: Einerseits verspürt er angesichts der Peripherie der großen Stadt großes Entsetzen, andererseits übt das Viertel La Défense auf ihn gleichzeitig auch große Anziehungskraft aus:

„Mit fast obszöner Neugier ging ich stundenlang zwischen den Schutthalden und farbigen Hochhäusern umher. Ich war tief erschreckt, es grauste mir – aber ich wollte nicht weg. Es kam mir vor, als hätte mein Bewusstsein endlich den äußeren Raum gefunden, der ihm im Inneren entsprach.“⁵²⁸

Die Faszination für den Raum am Rand der Metropole gründet sich v.a. auf die Tatsache, dass sich dem Erzähler „der Zustand der Welt endlich unverstellt zeigt“⁵²⁹ – dieser besteht in der Eingrenzung der Existenz des Einzelnen durch die technokratischen Strukturen, die sich in La Défense beispielsweise in der Architektur äußern. Die Bewohner des Viertels führen – so konstatiert der Autor – ein inszeniertes Leben, mit dem sie sich arrangiert zu haben scheinen: „Nach einiger Zeit fiel mir auf, dass ich dachte: Vielleicht ist es gar nicht so schlimm, vielleicht gewöhnt man sich daran ... Das war der Gedanke, der mich am meisten erschreckt hat.“⁵³⁰ Vor diesem Hintergrund scheint es nur folgerichtig, wenn es Handkes Erzähler in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* in die Vorstadt zieht: Ein ‚neues Sehen‘ bzw. das Entdecken einer ‚neuen Welt‘, ist innerhalb der Stadt – sogar in deren Randgebieten – offenbar nicht möglich. Aus dieser Perspektive kann die Niemandsbucht durchaus auch als Raum des Utopischen betrachtet werden, wie dies auch von Stefan Alker festgestellt wird: „Die Utopie der ‚Niemandsbucht‘ lebt vom räumlichen Kontrast, von der Entgegensetzung von Stadt und Land im Sinne eines Heraustretens an den Rand (die Schwelle)“⁵³¹.

Eine Stelle, in der die Thematik des Schwellenlandes nun in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* besonders eindringlich behandelt wird, ist jene, in der die Zugänge zur Stadt beschrieben werden. Es handelt sich dabei um die sogenannte „Pointe“⁵³², die Mündung zweier großer Straßen von Paris nach Versailles. Diese – vom Erzähler charakterisiert als „ein

⁵²⁶ ebd. S. 12.

⁵²⁷ vgl. Hummel (2007), S. 114f.

⁵²⁸ Handke (1974), S. 35.

⁵²⁹ ebd.

⁵³⁰ ebd. S. 37.

⁵³¹ Alker (2004), S. 65.

⁵³² Handke (2007), S. 443.

Übergangsort, eher noch eine Scheide“⁵³³ – wird für Keuschnig „zu einem Beobachtungs- oder eher Schauposten“⁵³⁴. Zusätzlich prägt die Pointe den Raum offenbar nachhaltig, da sie in Bezeichnungen von Geschäften oder anderen Einrichtungen aufgenommen wird und dadurch sozusagen eine Art Orientierungshilfe darstellt:

„Die spitzwinkelige Mündung der beiden Straßen heißt offiziell *Pointe*, Zunge oder eben Spitze. Gewisse Busse der Linie 171, während die Mehrzahl durchfährt bis zum Versailler Schloss, haben POINTE als Ziel- oder Endstationsschild, und ebenso heißen fast alle benachbarten Einrichtungen nach ihr, die Ambulance de la Pointe, die Garage ..., die Pharmacie ..., das Video ..., der Tailleur de la Pointe [...].“⁵³⁵

Zu obigem Zitat ist außerdem anzumerken, dass es durch die Verwendung der Grenze zwischen Vorstadt und Metropole als Endstation einer Buslinie einmal mehr auf die traditionelle Opposition von Zentrum und Peripherie verweist. Dieses Spannungsverhältnis wird außerdem durch die Formulierung „ost- und metropolenwärts“⁵³⁶, die zur Beschreibung der Aufnahmerichtung eines Fotos gebraucht wird, spürbar: Die französische Hauptstadt wird also wie eine Himmelsrichtung behandelt, wie ein naturgegebener Fixpunkt, nach dem sich alles ausrichtet. An einer anderen Stelle wird das Zentrum-Peripherie-Verhältnis wiederum gewissermaßen umgekehrt: Während die Metropole im Allgemeinen als Ort der Erwerbstätigkeit den oftmals als ‚Schlafstädten‘ bezeichneten Randzonen gegenübergestellt wird, gestaltet sich die Situation für Keuschnig vollkommen anders. Als Raum seiner schriftstellerischen Tätigkeit, seiner Beobachtungs- und Beschreibungsarbeit, wählt er die Vorstadt; den großstädtischen Raum macht er nur zum Ort seiner Nachtruhe:

„Täglich, vom Morgen bis zum Abend, würde ich nichts als mitschreiben, was sich auf diesem Vorstadtplatz und seiner Umgebung vor meinen Augen abspielte. Übernachten würde ich anderswo, drinnen in Paris, oder noch weiter draußen, in Versailles.“⁵³⁷

Zu diesem Schluss gelangt auch Alker, der die Niemandsbucht ebenfalls trotz ihrer Ansiedelung an der Peripherie der Metropole als Zentrum im Erleben des Erzählers betrachtet – Keuschnig „legt [...] vom Zentrum der Niemandsbucht aus, ein Ortsnetz über den Globus, überzieht die Welt, von einem festen Punkt aus, mit Ortsbetrachtung“⁵³⁸. Für die Bedeutung der Niemandsbucht als Zentrum spricht auch deren detaillierte Kartografierung, während der Stadtraum von Paris in dieser Hinsicht eher sehr vage erfasst wird.⁵³⁹

⁵³³ ebd. S. 444.

⁵³⁴ ebd. S. 443.

⁵³⁵ ebd.

⁵³⁶ ebd. S. 444.

⁵³⁷ ebd. S. 411.

⁵³⁸ Alker (2004), S. 60.

⁵³⁹ ebd. S. 61.

Das Rückzugsverhalten Keuschnigs in die Vorstadt stößt jedoch nicht auf allgemeine Akzeptanz, was sich in einer Passage, in der Handkes Protagonist seinem Verleger sein Manuskript vorlegt, äußert:

„Was den Titel anging, gab der Verleger mir dann zu bedenken, dass das Wort ‚Niemand‘, so wie etwa auch ‚Schwelle‘ oder ‚Flucht‘, auf einem Buchumschlag negativ und abschreckend wirkte, und dass es unzeitgemäß sei, die Haupthandlung [...] in einer abgelegenen Vorstadt anzusiedeln, eine Geschichte von heute habe in den Zentren zu spielen [...].“⁵⁴⁰

Für die in der vorliegenden Dissertation analysierten Werke sind jedoch nicht nur tatsächliche Grenzzonen prägend, sondern auch gewissermaßen auf den ersten Blick verborgene Übergangsbereiche, die sich auch innerhalb urbaner Zentren befinden können. Derlei Orte werden in wissenschaftlichen Diskussionen mit Begriffen wie ‚Transitorie‘, ‚Nicht-Orte‘ oder – auf Michel Foucault zurückgehend – mit dem Terminus ‚Heterotopien‘ gefasst. Wie die Beschäftigung mit dem Raum allgemein, so ist auch die Auseinandersetzung mit jenen ‚Räumen des Transitorischen‘ mitunter als „Kennzeichen sogenannter postmoderner Ästhetik und Kultur“⁵⁴¹ zu betrachten, die sowohl negativ als auch positiv konnotiert sein können⁵⁴². Als einen Vertreter der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit diesem Thema nennt Ute Gerhard Peter Sloterdijk, der als Beispiele für Transiträume Bahnhöfe, Häfen, Flughäfen, Straßen, Plätze, Einkaufszentren, Tourismusstädte oder Nachtsyle nennt.⁵⁴³ Sloterdijk bezeichnet diese Orte als „Niemandsorte [...], an denen Menschen zusammenkommen, ohne jedoch ihre Identität an die Lokalität binden zu wollen oder zu können“⁵⁴⁴. Die Niemandsorte scheinen sich gegenwärtig unablässig zu multiplizieren; Sloterdijk spricht in diesem Zusammenhang von der Entwicklung von „Transit-Wüsten“⁵⁴⁵. Ute Gerhard konstatiert, dass die Orte des Transits in Texten der Gegenwartsliteratur nicht nur als Stoff oder Orte der Handlung gebraucht werden, sondern tatsächlich auch zur Strukturierung der Texte beitragen.⁵⁴⁶ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der von Wischmann konstatierte Zusammenhang zwischen der Peripherie und den Nicht-Orten innerhalb der Stadtzentren, die sich beide durch eine unklare Semantisierung auszeichnen.⁵⁴⁷ Auch Nitsch⁵⁴⁸ widmet sich dem Thema des Bedeutungsverlustes urbaner Zentren sowie den sogenannten Nicht-Orten,

⁵⁴⁰ Handke (2007), S. 579.

⁵⁴¹ Ute Gerhard: „Literarische Transit-Räume. Ein Faszinosum und seine diskursive Konstellation im 20. Jahrhundert.“, in: Sigrid Lange (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 93-110, S. 93.

⁵⁴² vgl. ebd.

⁵⁴³ vgl. Peter Sloterdijk: *Sphären. Makropsphärologie. Bd. II: Globen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999, S. 1000.

⁵⁴⁴ ebd.

⁵⁴⁵ ebd.

⁵⁴⁶ vgl. Gerhard (2001), S. 95.

⁵⁴⁷ Wischmann (2001), S. 142.

⁵⁴⁸ vgl. hierzu – wenn nicht anders angegeben – Nitsch (1999), S. 305-321.

wobei er seine Beobachtungen an Werken der französischen Gegenwartsliteratur macht. Als theoretisches Fundament seiner Thesen zieht Nitsch Marc Augés Theorie der ‚non-lieux‘ – der ‚Nicht-Orte‘ – heran.⁵⁴⁹ Unter ‚Nicht-Orte‘ sind demnach Orte wie öffentliche Verkehrsmittel, Warte- und Übernachtungsbereiche, Konsumzonen sowie Kommunikationsmedien zu verstehen, die „die räumliche Signatur der [...] ‚surmodernité‘ oder Übermoderne, einer Spätphase und Steigerungsstufe der Moderne [...]“⁵⁵⁰ ausmachen:

„[C]oncentrations urbaines, transferts de population et multiplication de ce que nous appellerons ‚non-lieux‘, par opposition à la notion sociologique de lieu [...] Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète.“⁵⁵¹

Die Phase der Übermoderne spannt sich nun zwischen drei Hauptvektoren auf: Zunächst ist sie gekennzeichnet durch eine Überfülle an Ereignissen, die Gegenwart fast umgehend in Geschichte transformiert sowie durch eine Überfülle an Raum, die durch den Prozess der Globalisierung beispielsweise eine Neudefinition der Begriffe ‚Nähe‘ oder ‚Ferne‘ verlangt. Schließlich nennt Nitsch auch eine Überfülle an Sinn als ein Kennzeichen der Übermoderne, das sich durch den fortschreitenden Prozess der Individualisierung ergibt. Der Mensch der Übermoderne macht nun die Erfahrung des Verlustes eines eigenen kulturellen Territoriums, „[d]er Überfülle der ‚surmodernité‘ entspricht somit ein Verlust an Identität und Erfahrung“⁵⁵².

Dem ‚non-lieu‘ stellt Nitsch die sogenannten ‚anthropologischen Orte‘ gegenüber, die er im Rückgriff auf Augé als „konkrete und charakteristische Örtlichkeiten [definiert], die in symbolischer Weise eine markante und stabile kulturelle Identität repräsentieren“⁵⁵³. Als Beispiele sind hier Hauptstädte, Denkmäler oder Grabmäler zu nennen, die zur Identitätssicherung sowie zur Gemeinschafts- und Geschichtsbildung beitragen. Während anthropologische Orte zur Konstruktion einer geschlossenen Welt und zur Abgrenzung gegen andere herangezogen werden können, drängen Nicht-Orte den Einzelnen in die „provisorische und transkulturelle Rollenidentität des Passagiers“⁵⁵⁴, der seine Individualität einbüßt. Nicht-Orte schaffen ein Milieu der Einsamkeit, in dem maximal ein Wiedererkennen möglich wird. Die übermoderne Stadt ist nun geprägt durch die Multiplikation der auswechselbaren Nicht-Orte. Während sich das Privatleben der Ortsansässigen immer mehr in die Randzonen, in

⁵⁴⁹ vgl. ebd. S. 306-308.

⁵⁵⁰ ebd. S. 306.

⁵⁵¹ Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil 1992 (= La librairie du XX^e siècle), S. 48.

⁵⁵² Nitsch (1999), S. 306.

⁵⁵³ ebd.

⁵⁵⁴ ebd. S. 307.

denen die Stadt-Land-Grenzen sich verwischen, verlagert, ist das Stadtzentrum geprägt von Einkaufszentren, Bürokomplexen und touristischen Anziehungspunkten. Um eine derartige Stadt als identitätsstiftenden Ort zu nützen, können einerseits globalere Aspekte der Metropole – wie beispielsweise eine Sportmannschaft der Stadt – genützt werden. Andererseits ist es jedoch auch möglich, „den urbanen Nicht-Ort auf imaginärem Wege in einen anthropologischen Ort zurückzuverwandeln“⁵⁵⁵: Durch eine individuelle Exploration des städtischen Raumes kann der Einzelne sich die Stadt als Erfahrungsort neu erschließen.

Wie bereits erwähnt, werden die eben beschriebenen, seltsam unzuordenbar bleibenden Räume im Stadtzentrum auch von Michel Foucault beleuchtet: Foucault fasst jene Räume mit dem Begriff der Heterotopie, auf den auch Sigrid Lange eingeht:

„Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörende Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“⁵⁵⁶

Heterotopien versteht Lange demnach als „Orte nicht des utopischen Jenseits der Wirklichkeit, sondern des sowohl Realen wie Außerrealen, Orte nämlich, die Grenzen, Übergänge und Ambivalenzen der herrschenden Diskurse markieren“⁵⁵⁷. Besonders spielt sie mit dieser Definition auf Foucaults Untergruppierung von Heterotopien an, die er als Abweichungsheterotopien bezeichnet – „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht“⁵⁵⁸. Diese Abweichungsheterotopien zeichnen sich nach Lange nun durch ihre starke symbolische oder imaginäre Überformung sowie durch ein Brechen mit zeitlicher Chronologie aus; die Heterotopien stehen „außerhalb der Zeitordnung in einem ewigen Jetzt oder einem zeitlichen Zwischen-Raum zwischen zwei Koordinatensystemen, im Flüssigen eines Übergangs“⁵⁵⁹. In der Fülle der Orte, die als Abweichungsheterotopien charakterisiert werden können, nennt Lange nun neben Friedhöfen, Museen, Theater oder Bordelle.

Diese als Heterotopien bezeichneten Raumkonzeptionen finden sich auch in den analysierten Primärtexten – so beispielsweise bei Nizon, in dessen *Das Jahr der Liebe* sich durch diese Betrachtungsweise des Raumes ein auf den ersten Blick leicht vernachlässigtes Parisbild offenlegt. In diesem Bild treten gerade die Zwischenräume, die Orte der Nicht-

⁵⁵⁵ ebd. S. 311.

⁵⁵⁶ Foucault (2006), S. 320.

⁵⁵⁷ Sigrid Lange: „Einleitung. Die Aisthesis des Raums in der Moderne.“, in: dies. (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2001, S. 7-22, S. 15.

⁵⁵⁸ Foucault (2006), S. 322.

⁵⁵⁹ Lange (2001), S. 15.

Zuordenbarkeit und Nicht-Zugehörigkeit hervor. Bereits zu Beginn des Romans befindet sich der Erzähler beispielsweise im Wintergarten eines Cafés⁵⁶⁰: Dieser Raum bildet einen wie oben beschriebenen Schwellenort – der Erzähler befindet sich in einem ‚Dazwischen‘; die Trennung zwischen Innen und Außen verliert hier den Charakter ihrer Eindeutigkeit, da sie aus einer transparenten Glasverschalung besteht.

Auch ein im Roman beschriebenes Treppenhaus tritt als Raum des Dazwischenseins auf, wobei an dieser Stelle besonders die Identitätslosigkeit jener Räume hervortritt:

„[Man trifft sich] im Treppenhaus, wo sich die Mieter im Allgemeinen weder grüßen, noch anreden, sie gehen stumm aneinander vorbei, das heißt, sie verharren auf den verbreiterten Vorplätzen der einzelnen Etagen und warten den oder die Treppensteigenden ab, um sie vorbeizulassen, es ist ein Benehmen wie um eine Kollision zu vermeiden, als ob auf den Treppen zu wenig Platz wäre für ein Aneinandervorbeikommen, es ist aber nicht das, es ist eine Art Berührungsfurcht, ein Verlangen nach Distanz, es ist Misstrauen.“⁵⁶¹

Sogar in der Enge eines Treppenhauses bietet die Metropole die Möglichkeit, in Anonymität zu verharren – der Schwellenort zeigt sich an dieser Stelle als Ort der Fremdheit, der Kontaktlosigkeit.

In Zusammenhang mit der Theorie zur Heterotopie sind schließlich die öffentlichen Verkehrsmittel zu nennen, die das bei Nizon konstruierte Parisbild entscheidend mitprägen. Hier sei zunächst auf eine Busfahrt⁵⁶² hingewiesen, in der die Fremdheitserfahrung dem Erzähler besonders eklatant vor Augen tritt: Im Abfahren einer bekannten Strecke sind es nicht die bekannten, mit historischer oder kultureller Bedeutung versehenen Stadtelemente wie das in einem Roman von Henry Miller vorkommende Café Wepler oder das Denkmal auf der Place de Clichy, die im Erzähler emotionale Regungen auslösen. Es ist eine unbedeutende, im Text namenlos bleibende Straße, die das erzählende Ich sich genauer besehen will. Die topografisch konkretisierten Orte verlieren ihre Anziehungskraft, was sich schließlich in einem Verweis auf den Montmartre Friedhof ausdrückt, den der Erzähler auf seinen Spaziergängen passiert: „[Ich ging] am Montmartre Friedhof vorbei, dessen düstere Totenhäuser man rechts und links von der Überführung einsehen kann, rechts und links Totenstadt“⁵⁶³. Die Wahrnehmung der ihm vertrauten Busroute beschreibt der Erzähler nun folgendermaßen: „[...] [I]ch füttere meine Augen mit immer dem selben Augenfutter, aber von Kennen kann keine Rede sein, es ist allerhöchstens ein ganz oberflächliches Wiedererkennen.“⁵⁶⁴ Bedeutungszuschreibungen von außen scheinen die Stadt für den

⁵⁶⁰ vgl. Nizon (1984), S. 12.

⁵⁶¹ ebd. S. 124.

⁵⁶² vgl. ebd. S. 156ff.

⁵⁶³ ebd. S. 157.

⁵⁶⁴ ebd. S. 158.

Erzähler zu entauratisieren – Ziel ist es demnach, eine Stadtaneignungsart zu finden, die sich aus einem persönlichen Erfahrungsschatz speist.

Auch der Metro von Paris kommt als Ort des Transits im Hinblick auf das textuelle Bild von Paris eine große Bedeutung zu:

„Von dieser Bank aus wirkt der Tunnel der Untergrundbahn weiträumig und flachgewölbt; und glitzernd in seiner weißen badestubenartigen Kachelung – eine umgestülpte Wanne. Das ist wie am Ufer, dann flutet's und donnert's wie von einem eben freigelassenen Strom, wenn der Zug aus dem schwarzen Schlund auftaucht und einfährt und sich in seiner hellerleuchteten Vielfenstrigkeit vor die rundgewölbten Wände mit den Riesenreklamen stellt. Wenn er sich nach kurzem Halt und dem Hupen, das das automatische Türemschließen ankündigt, entfernt, ist's wieder die weite leere Halle, die Wanne, und das Flussbett ist tief anzuschauen, leer bis auf die Schienenstränge, ein Schacht. Und wieder Warten, zusammen mit anderen, die auf den Bänken schlafen, Clochards, die ihren Rausch abschlafen, ihre Zeit, ewige Freizeit.“⁵⁶⁵

Die Metro wird in erster Linie zu einem kollektiven Warteraum, wobei dieser sich durch einen dynamischen Charakter auszeichnet: Die Zirkulation der Züge verweist auf die Belebtheit des städtischen Lebens, die der Erzähler im obigen Zitat durch die Verwendung der Fluss-Wasser-Metaphorik zu fassen versucht. Neben der Bewegtheit dieses unterirdischen Stadtsegments ist auch seine Funktion als Begegnungsort der Stadtbewohner signifikant:

„Und vor den glitzernden Wänden nehmen sich die Leute am anderen Ufer ungemein kostbar aus, wie niegesehen, viele Farbige darunter, Afrikaner, Asiaten, Kariben, Franzosen aus den überseeischen Gebieten, ganz alte, die mit diesen unwahrscheinlich kleinen Einkommen leben müssen, und ganz Junge, Studenten, Touristen; und einer ohne Schuhe, mit Fußlappen [...]. Und alle sind sie Schicksalsgenossen, gemeinsam am Ufer, Wartende in dieser schön illuminierten Unterwelt oder gemeinsam unterwegs auf einer kleinen Reise ans Ende einer kurzen Nacht, die wieder in den Tag führt, ganz anderswo in der Stadt. Dann ist es ein In-den-Tag-Kommen, mit staunenden, mit neuen Augen [...].“⁵⁶⁶

Die Pariser Metro erscheint wie ein Mikrokosmos der Stadt, in dem sich deren Vielschichtigkeit im Kleinformat widerspiegelt. Manifest wird diese Vielgesichtigkeit in der Menge der Metrobenutzer, in der Vertreter unterschiedlichster Stadtpopulationssegmente ganz selbstverständlich nebeneinander gezeigt werden; die Metro als unklar semantisierendes Terrain bietet dieser Diversität ausreichend Raum.

Eine weitere Stelle, an der ein öffentliches Verkehrsmittel bei Nizon als Schwellenort auftritt, ist jene, an der der Erzähler nach dem Tod seiner Tante zur Verlassenschaftsregelung nach Paris reist – hier ist es die Eisenbahn, die als Nicht-Ort, als Transitort zu charakterisieren ist. Dabei diese Zugfahrt kommt nicht nur ganz faktisch, sondern auch auf einer symbolischen Ebene dem Überschreiten einer Grenze gleich, da sie durch ein Verschwimmen von Traum und Realität gekennzeichnet ist. Die beinahe wahnhafte Vorstellung des Erzählers, seinen Namen durch den Lautsprecher gehört zu haben, löst in ihm eine panikartige Stimmung aus:

⁵⁶⁵ ebd. S. 25.

⁵⁶⁶ ebd.

„Während des langen Rangierens zwischen dem schweizerischen und dem französischen Bahnhof, diesem Über-die-Grenze-Gehobenwerden und wieder zurück, diesem unentschiedenen Hin und Her, schaute ich nach den Häschern aus [...]“⁵⁶⁷

Der Nicht-Ort der Eisenbahn⁵⁶⁸, der hier im wahrsten Sinne des Worte zu einem Grenzraum wird, erhält hier ambivalenten Charakter: Während die Geschwindigkeit während der Zugfahrt dem Erzähler im Wachzustand Angst einflößt, erlebt er sie im Traum als rauschhafte Erfahrung, die schließlich im Wahrnehmen einer mythischen Figur – „ein Mädchen mit sternenregensprühenden Augen“⁵⁶⁹ – kumuliert.

Wie bei Nizon finden sich auch in den analysierten Texten Peter Handkes sogenannte Nicht-Orte bzw. Transitorte, die innerhalb der Metropole liegen: In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* sucht Keuschnig den ihm fremd gewordenen Stadtraum nur noch sehr sporadisch auf; die einzigen Orte, die dort noch eine Anziehungskraft für ihn zu haben scheinen, sind ‚Orte des Transitorischen‘:

„[Ich fuhr] an jenen paar Paris-Abenden fast nie hinein in eines der Zentren. Da ich vor den Kinos, Boulevards und Gehsteigcafés längst zurückscheute [...], gab es in Paris nur noch zwei Ziele. Eines davon waren jene Räumlichkeiten, die in regelmäßigen Abständen durchzittert wurden von der Metro darunter [...]. Und das andere war ein bestimmtes Pissoir [...]. Das Häuschen befand sich beim Pont Mirabeau, eher am Rand der Stadt [...]. Und das war inzwischen der einzige Ort in Paris, nach dem es mich von Zeit zu Zeit zog.“⁵⁷⁰

Es sind also beispielsweise nicht die bekannten, monumental wirkenden und Beständigkeit suggerierenden Bauwerke wie der Eiffelturm, die die Wege des Erzählers in der Stadt leiten, sondern stets das am Rand Liegende und mit Bewegung in Verbindung Stehende – in obigem Zitat wird dies durch den Verweis auf das Spürbarwerden der unterirdisch verlaufenden Metro ausgedrückt.

Auch in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* findet sich der Aspekt des Nicht-Ortes, der durch seine semantische Unbestimmtheit an Offenheit gewinnt. Im konkreten Fall handelt es sich dabei um den Raum der Passage, der – man denke an Louis Aragons Roman *Le Paysan de Paris* – geradezu wie ein Topos des Pariser non-lieu wirkt: „Als er [Keuschnig] an einer Passage vorbeiging, dachte er: Hier könnte sie passieren, die einmalige, noch nie erzählte Begebenheit.“⁵⁷¹

Schließlich soll auch auf das Thema des Transitortes in Remarques *Arc de Triomphe* und Wanders *Ein Zimmer in Paris* eingegangen werden, wobei hier eine etwas andere Perspektive einzunehmen ist als gegenüber den anderen drei Texten. Sowohl bei Remarque als auch bei Wander wird das Exil zu einem der Kernthemen der Texte. Vor diesem Hintergrund ist schon

⁵⁶⁷ ebd. S. 74.

⁵⁶⁸ zur Schilderung der hier beschriebenen Zugfahrt vgl. ebd. S. 74ff.

⁵⁶⁹ ebd. S. 74.

⁵⁷⁰ Handke (2007), S. 503f.

⁵⁷¹ Handke (1999), S. 163.

die Stadt Paris als Ort des Transits zu bezeichnen; die Situation der Exilanten ist ständig durch Instabilität bedroht:

„[Wenn die Polizei uns erwischt], gibt es ein paar Wochen Gefängnis und Ausweisung über die Grenze. [...] Man wird unter einem Namen ausgewiesen und kommt einfach unter einem anderen zurück. Möglichst an einer anderen Stelle der Grenze.“⁵⁷²

Im Fall des Protagonisten Ravic führt diese Odyssee, bevor er nach der jeweiligen Ausweisung wieder in die französische Hauptstadt zurückkehrt, beispielsweise nach Spanien⁵⁷³ oder in die Schweiz⁵⁷⁴. Die Réfugiés scheinen ständig auf gepackten Koffern zu sitzen: „Das Leben geht verdammt rasch heutzutage. Man soll sich an nichts gewöhnen.“⁵⁷⁵

Als paradigmatischer Ort des Transits erscheint nun in beiden Werken das Hotel. Bei Wander wird es zu einem Zentralmotiv, das die Rastlosigkeit und das ständige Unterwegssein von Wanders Protagonisten symbolisch fassbar zu machen sucht, wobei sich dies auch auf Remarque übertragen lässt. Das Hotel ist „kein Ort der Ruhe, sondern ein ‚siedender Kessel‘, ‚ein Amalgam der widersprüchlichsten Kräfte‘ [...]“. Es ist Haltepunkt des Menschen auf seiner großen Lebensreise, auf seinem Marsch durch die ‚Wüste‘“⁵⁷⁶. Durch die Erfahrung des Exils kommt es laut Bachmann-Medick nun zu Störungen im Bereich der Subjektverortung, die auf „Verwerfungen und Raumbrüche [zurückzuführen sind], die jegliche lineare Raumerschließung sprengen: vom Gehen zum Migrieren, Fliehen, Auswandern.“⁵⁷⁷ Das Verlassen des gewohnten Lebensumfeldes führt nun einerseits zu einer Destabilisierung des Einzelnen, resultiert jedoch auch in einem produktiven Potential im Sinne einer Anpassungsleistung des Individuums an den neuen Raum: „Migration [...] verortet das Subjekt ganz neu zwischen Fragmentierung und Neukombination. Raumtransgression und Transgression des Subjekts wirken dabei zusammen [...]“⁵⁷⁸. Als ‚marginal man‘ ist der Fremde in der Großstadt weder an sein Herkunfts- noch an das Großstadtmilieu gebunden, was einerseits ein Gefühl des Entwurzeltheits auslösen kann, ihm aber auch die Möglichkeit bietet, sein Umfeld aus einem objektiveren Blickwinkel zu betrachten.⁵⁷⁹

⁵⁷² Remarque (2009), S. 53.

⁵⁷³ vgl. ebd. S. 53.

⁵⁷⁴ vgl. ebd. S. 254.

⁵⁷⁵ ebd. S. 255.

⁵⁷⁶ Georg Wieghaus / Michael Töteberg: „Fred Wander.“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik 2009, S. 5.

⁵⁷⁷ Bachmann-Medick (2009), S. 269.

⁵⁷⁸ ebd. S. 271.

⁵⁷⁹ vgl. Nitsch (1999), S. 308-312.

6. Stadtkörper – Körperstadt

„There is an immediate relationship between the body and its space, between the body's deployment in space and its occupation of space. Before producing effects in the material realm (tools and objects), before producing itself by drawing nourishment from that realm, and before reproducing itself by generating other bodies, each living body is space and has space. It produces itself in space and it also produces that space.“⁵⁸⁰

Wie in Bezug auf den Umgang mit dem Raum, so kristallisieren sich im Wissenschaftsbetrieb auch in Bezug auf den Körper neue Forschungsansätze heraus. Diese scheinen als Antwort auf die sich in der Moderne abzeichnenden Tendenzen zu entstehen, die – wie Markus Schroer es formuliert – Raum und Körper „auf die Liste der bedrohten Begriffe“⁵⁸¹ wandern lassen: Als Erklärung hierfür ist nicht zuletzt die bereits bei Platon oder auch im deutschen Idealismus festzustellende Tendenz heranzuziehen, Körper und Raum als zu überwindende Größen zu betrachten: Ziel ist die Unterordnung des auf das Kreatürliche des Menschen verweisenden Körpers unter den Geist, womit auch das Streben nach der Überwindung des Raumes einhergeht: So wird die Trägheit bzw. der Widerstand des Körpers im Verlauf der Moderne durch verschiedene Transportmittel überwunden bzw. in den virtuellen Räumen des Internets ganz und gar aufgelöst; Technik und Medizin scheinen in ihrem Fortschrittsdenken dem Streben nach einer Überwindung körperlicher Unzulänglichkeiten verpflichtet.⁵⁸² Gegenwärtig ist jedoch die Entwicklung von Forschungsansätzen zu beobachten, die diesen Tendenzen entgegenwirken. Markus Schroer merkt dazu an, dass die zunehmende Auseinandersetzung mit Körper und Raum „die dringende Notwendigkeit auf[zeigt], sich stärker mit dem Wandel von Raum- und Körpervorstellungen zu beschäftigen“⁵⁸³. Diese Auseinandersetzung steht – wie Natascha Würzbach in ihrer kognitionspsychologisch bzw. neurologisch orientierten Untersuchung englischer Erzähltexte betont – grundsätzlich im Zeichen eines „holistische[n] Verständnis[ses] von sogenannt Körperlichem und Geistigem“⁵⁸⁴.

Ähnliche Beobachtungen macht auch Imke Schmincke⁵⁸⁵, aus deren sozialwissenschaftlicher Perspektive seit mehr als zwanzig Jahren ein beginnender Trend der Auseinandersetzung mit

⁵⁸⁰ Henri Lefebvre: *The production of space*. Oxford / Malden: Blackwell Publishers 1998, S. 170.

⁵⁸¹ Schroer (2006), S. 276.

⁵⁸² vgl. ebd.

⁵⁸³ ebd. S. 277.

⁵⁸⁴ Natascha Würzbach: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2006 (= ELCH Studies in English Literary and Cultural History, Bd. 20), S. 218.

⁵⁸⁵ Imke Schmincke: *Gefährliche Körper an gefährlichen Orten. Eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung*. Bielefeld: transcript Verlag 2009 (= Materialitäten Bd. 9).

dem Körper spürbar wird. So wird in rezenten Publikationen⁵⁸⁶ – analog zum ‚spatial turn‘ – von einem ‚body turn‘ gesprochen, also von einem Paradigmenwechsel im Hinblick auf den Umgang mit bzw. den Konzeptionen von Körper. Wie im Rahmen des ‚spatial turn‘ ist auch bei neueren Forschungsansätzen zum Körper ein Abwenden von der ‚Behälterkonzeption‘ festzustellen: Sowohl Raum als auch Körper werden traditionellerweise als dreidimensionale, nach außen durch klare Grenzen abgeschlossene Gebilde betrachtet, die mit etwas ausgefüllt werden können. Dabei werden sie als selbstverständlich gegebene Größen angenommen, was laut Schroer⁵⁸⁷ durch ihre Zugehörigkeit zur Ordnung des Sichtbaren bedingt ist. Neuere Tendenzen der Forschung hingegen favorisieren jedoch ein Raum- und Körperbild, das Resultat verschiedenartiger Wahrnehmungen und vielschichtiger Bedingungen ist und demnach nicht allgemeingültig definier- bzw. fixierbar ist. Vor diesem Hintergrund erscheinen Raum und Körper als soziale Konstrukte, die kulturell bzw. medial hergestellt werden.⁵⁸⁸ Diese Vorstellung von Körper und Raum lässt sich mit dem topologischen Ansatz der Raumforschung in Verbindung bringen, der Anregungen aus der Mathematik und Physik bezieht. Als Grundbedingung topologischen Denkens gilt, dass das Ganze als Menge von Elementen betrachtet wird; wesentlich für die Entstehung eines Raumes ist jedoch nicht der Charakter jener Einzelteile, sondern die Beziehungen, durch die sie verknüpft sind.⁵⁸⁹ Vor diesem Hintergrund wird das Topologische bei Pichler folgendermaßen definiert:

„Topologisch mag eine Auseinandersetzung mit räumlichen (oder räumlich schematisierbaren) Strukturen heißen, die diese Strukturen als Ausprägungen relationaler Bezüge begreift und sich dabei speziell für solche Relationen interessiert, die als grundlegend oder ursprünglich angesehen und mit Hilfe von Begriffen wie Kontinuität und Diskontinuität, von Unterscheidungen wie rechts/links oder innen/außen und von Operationen des Verbindens und Trennens, Ein- und Umstülpens rekonstruiert werden können.“⁵⁹⁰

Auch Stephan Günzel setzt sich mit der topologischen Raumauffassung auseinander und beschreibt diese wie folgt:

⁵⁸⁶ Schmincke verweist hier beispielsweise auf Robert Gugutzer (Hg.): *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: transcript Verlag 2006.

⁵⁸⁷ vgl. Schroer (2006), S. 278.

⁵⁸⁸ vgl. zu diesem Absatz, wenn nicht anders angemerkt, Carsten Würmann / Martina Schuegraf / Dandra Smykalla / Angela Poppitz: „Welt. Raum. Körper. Transformationen und Entgrenzungen.“, in: dies. (Hgg.): *Welt.Raum.Körper. Transformationen und Entgrenzungen von Körper und Raum*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 9-14, S. 9.

⁵⁸⁹ vgl. Wolfram Pichler: „Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst.“, in: ders. / Ralph Ubl (Hgg.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Wien: Verlag Turia + Kant 2009, S. 13-66, S. 24.

⁵⁹⁰ ebd. S. 23.

„Raum wird [...] nicht mehr als eine dreifach dimensionierte Entität oder formale Einheit gefasst, sondern anhand von Elementen beschrieben, die relational zueinander bestimmt werden. Mit anderen Worten: An die Stelle des Ausdehnungsaprioris tritt eine Strukturdarstellung von Raum.“⁵⁹¹

Der als relationale Größe verstandene Raum tritt auch bereits bei Gottfried Wilhelm Leibnitz in Erscheinung, der die Beschreibung unterschiedlicher Arten der Aufeinanderbezogenheit von Körpern oder Beziehungspunkten als ausreichend betrachtet.⁵⁹² Anstatt nur der rein substantiellen Konzeption des Raumes eine Absage zu erteilen, wie dies im Rahmen des ‚spatial turn‘ vorgenommen wird, geht es beim ‚topographical turn‘ mehr darum, strukturierende und konstitutive Elemente von Räumlichkeit zu identifizieren.⁵⁹³ Diese Strukturen sind für den Raum in jedem Fall konstitutiv, d.h. sie behalten auch dann ihre Gültigkeit, sollten einzelne Elemente sich verändern oder gar verschwinden.⁵⁹⁴

Auf die durch Fragmentierung und Zersplitterung geprägten Raum- und Körperdarstellung der Gegenwart weist auch Schroer hin: Nach der Phase der Vorstellung von Raum und Körper als geschlossen Containern werden eindeutige Grenzen stark infrage gestellt. Um die Verflüssigung dieser Grenzen zu veranschaulichen, greift Schroer⁵⁹⁵ auf Manuel Castells Formulierung „space of flows“⁵⁹⁶ zurück; in Analogie dazu spricht er von einem „body of flows“⁵⁹⁷. Einerseits wird diese Tendenz zur Grenzauflösung – beispielsweise in der Kunst – produktiv genutzt, andererseits aber stellt das Zeitalter der Übergänge und Überlappungen Räume und Körper auch vor neue Herausforderungen:

„Die Uneindeutigkeit der Grenzen und die Zunahme räumlicher Bezüge erschweren die Verortung und die Anpassung des Körpers, der vorgegebene räumliche Informationen antrifft. Räume und Körper sind gewissermaßen aufgefordert, sich selbst permanent neu zu erfinden.“⁵⁹⁸

Angesichts der scheinbar vollkommenen Auflösung von Grenzen nach außen hin kommt es laut Schroer zur Schaffung kleinräumiger Zellen, zur Einführung einer künstlichen Differenzierung zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Dies betrifft nicht nur die Trennung von öffentlichen und Privaträumen, sondern auch den Körper, der dem Menschen – gewissermaßen als das Eigene schlechthin – als letztes Refugium gilt. Aus den Überlegungen

⁵⁹¹ Stephan Günzel: „Raum – Topographie – Topologie.“, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag 2007 (= Kultur und Medientheorie), S. 13-29, S. 17.

⁵⁹² Günzel verweist in diesem Zusammenhang auf Leibnitz’ „Briefwechsel mit Samuel Clarke.“, der sich in Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800) auf S. 58-73 findet.

⁵⁹³ vgl. ebd. S. 21.

⁵⁹⁴ vgl. Pichler (2009), S. 26.

⁵⁹⁵ vgl. zum folgenden Abschnitt, wenn nicht anders angemerkt, Schroer (2006), S. 290-295.

⁵⁹⁶ Manuel Castells: *Das Informationszeitalter. Teil I. Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft*. Opladen: Leske + Budrich 2004 (= UTB 8252), 431ff.

⁵⁹⁷ Schroer (2006), S. 291.

⁵⁹⁸ ebd.

Schroers ergibt sich, dass keineswegs von einem Ende von Raum und Körper die Rede sein kann:

„Wir haben es [...] mit immer neuen Öffnungs- und Schließungsprozessen zu tun, die zeigen, dass wir uns mit den populären Verabschiedungen des Raums und des Körpers ebenso wenig zufrieden geben können, wie mit dem Hinweis auf ihre allenfalls marginale Rolle. Bei aller Abstraktheit der gesellschaftlichen Entwicklungen, bei allen scheinbar raum- und körperlos funktionierenden weltweiten Austauschprozessen, bleiben die Menschen nicht nur an Raum und Körper gebunden, vielmehr scheinen sie immer stärker auf sie zurückgeworfen zu werden.“⁵⁹⁹

Der mit dem Ausdruck ‚body turn‘ gefasste Paradigmenwechsel gilt nun laut Schmincke nicht nur für die Sozial-, sondern auch für die Geistes- und Kulturwissenschaften.⁶⁰⁰ Ähnliches stellt auch Henriette Herweg⁶⁰¹ fest, die mit ihrer Untersuchung des Verhältnisses von Körper- und Sprachzeichen einen Beitrag zur Herausbildung einer historischen Körpersemiotik leistet. Herweg stellt den Körper als Interessensgebiet zahlreicher Wissenschaftsbereiche dar, wobei nicht nur die unmittelbar ‚körperbezogenen‘ Disziplinen wie Medizin, Biologie, Anthropologie oder Psychologie eine Rolle spielen, sondern auch Philosophie, Ethnologie sowie Geschichts-, Kunst-, Sprach- und Literaturwissenschaften.⁶⁰² Der Körper wird nicht nur als Thema ins Auge gefasst, sondern wird auch „theoriefähig“⁶⁰³: „The Body has become one of the most important filters through which to analyze perennial issues of the humanities. The boundaries of bodies have become places where meaning is registered or imposed.“⁶⁰⁴

Dabei muss jedoch im Auge behalten werden, dass im Wissenschaftsbereich mit sehr unterschiedlichen Körperkonzepten operiert wird, die zwischen Essentialismus und Konstruktivismus, zwischen einer Vorstellung vom Körper als naturgegebenes Ganzes oder als Zeichenfläche, die als Träger der Konstituenten des in der jeweiligen Kultur verwurzelten Körperbildes fungiert, anzusiedeln sind.⁶⁰⁵ Diese Tendenzen lassen sich auch mit den Begriffen ‚phänomenologisches‘ bzw. ‚semiologisches Körperkonzept‘ fassen, die – wie Klein⁶⁰⁶ anmerkt – in der gegenwärtigen Diskussion um den Körper ein äußerst prominentes

⁵⁹⁹ ebd. S. 296.

⁶⁰⁰ vgl. Schmincke (2009), S. 93.

⁶⁰¹ vgl. Henriette Herweg: „Vorwort.“, in: dies. (Hg.): *Zeichenkörper und Körperzeichen im Wandel von Literatur- und Sprachgeschichte*. Berlin: Rombach Verlag 2005 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 131), S. 7-9.

⁶⁰² vgl. ebd. S. 7.

⁶⁰³ Ute Planert: „Der dreifache Körper des Volkes: Sexualität, Biopolitik und die Wissenschaften vom Leben.“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 26: 2000, S. 539-576, S. 539.

⁶⁰⁴ Sabine Wilke: *Ambiguous Embodiment. Construction and Deconstruction of Bodies in Modern German Literature and Culture*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2000 (= HERMEIA Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 2), S.1.

⁶⁰⁵ vgl. Julia Funk / Cornelia Brück: „Fremd-Körper: Körper-Konzepte. Ein Vorwort.“, in: dies. (Hgg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen: Narr 1999 (= Literatur und Anthropologie Bd. 5), S. 7-17, S. 7f.

⁶⁰⁶ vgl. hierzu beispielsweise Gabriele Klein: „Das Theater des Körpers. Zur Performance des Körperlichen.“, in: Markus Schroer (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1740), S. 73-91.

Begriffspaar bilden: Während die phänomenologische Konzeption des Körpers sich auf dessen physische Präsenz, auf ein „Leibliches-in-der-Welt-Sein“⁶⁰⁷ gründet, wird der Körper aus semiotischer Perspektive als Träger von Bedeutung verstanden, der sich in dreierlei Weise inszeniert: „als Medium oder Instrument, als Produkt und schließlich als Produzent von Wirklichkeit.“⁶⁰⁸

Klein scheint nun von einer gewissen Renaissance des phänomenologischen Körpers auszugehen, die sich beispielsweise in der Kunst in unterschiedlicher Hinsicht niederschlägt: Während der Körper des Schauspielers im Theater des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr länger zur Inszenesetzung der Physis, sondern vielmehr als Instrument zur Darstellung der Textvorgabe betrachtet wird, kehrt sich diese Tendenz mit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert und besonders im Gefolge der Performance-Kunst der sechziger Jahre. Fortan wird davon ausgegangen, dass zum Erscheinen des semiotischen, bedeutungstragenden Körpers der phänomenologische, leiblich vorhandene Körper notwendig ist. Eine ähnliche Entwicklung ist auch in der bildenden Kunst festzustellen: Während dem Körper im Action Painting mit dessen ‚Abbildung‘ im Schriftzug noch ein zeichenhafter Charakter zugeschrieben wird, betonen Happening und Aktionskunst vorwiegend sein tatsächliches leibliches Vorhandensein. Die Funktion des Körpers als Zeichenträger scheint radikalisiert zu werden – der Körper wird das Zeichen selbst. Auch in der Literaturwissenschaft gerät der Körper wieder ins Blickfeld, was v.a. dann der Fall ist, wenn wie in der vorliegenden Dissertation mit einem prozessualen Textverständnis operiert wird, d.h. mit einem Verständnis des Schreibens als Inszenierungsakt.⁶⁰⁹

Die divergenten Ansichten zu Körperkonzeptionen schlagen sich auch in der für die vorliegende Dissertation herangezogenen Sekundärliteratur zu diesem Thema nieder. Henriette Herweg fasst den Körper beispielsweise als Zeichensystem auf, der durch Sprach- und Bildzeichen dargestellt und konstruiert wird. An der Vorstellung vom Körper wirken sowohl Natur als auch Kultur mit, sodass das Betrachten von Körperkonzeptionen auch Aufschluss über Veränderungen von Denksystemen, Wissensformen, Sprach- und Wirklichkeitsbegriffen gibt.⁶¹⁰ Wichtig ist für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Körper auch dessen doppelte Verfasstheit, wie dies auch bei Birgit Erdle formuliert ist: Auf der einen Seite ist der Körper „physischer Raum der Erfahrung“⁶¹¹, auf der anderen

⁶⁰⁷ ebd. S. 76.

⁶⁰⁸ ebd. S. 79.

⁶⁰⁹ vgl. ebd. S. 76-79.

⁶¹⁰ vgl. Herweg (2005), S. 7.

⁶¹¹ Birgit Erdle: „Der phantasmatische und der decouvierte weibliche Körper. Zwei Paradigmen der Kulturation.“, in: *Feministische Studien* 2: 1991, S. 65-78, S. 65.

jedoch „betrachteter und abgezeichneter Leib, als Bild unter Bildern“⁶¹². Die Besonderheit des Körpers besteht nun darin, dass er sich im Spannungsfeld zwischen mehreren Ordnungen – jener des Symbolischen, des Figurativen und des Realen – befindet, wobei die Grenzen zwischen den einzelnen Bezugsgrößen klar festmachbar sind.⁶¹³ Der Körper erscheint „als Ort der Vermittlung, des Übergangs oder aber der Verstörung, als Schnittstelle oder als Nicht-Ort einer Auflösung der Grenzen zwischen den Ordnungen.“⁶¹⁴

Auch Schmincke geht auf die ‚Zweideutigkeit‘ des Körpers ein: Einerseits ist er zu betrachten als Handlungs- bzw. Forschungsobjekt, andererseits als materielle Basiskomponente des Handelns⁶¹⁵; „[t]he body is at once the contained and the container“⁶¹⁶. Wie Herweg verweist auch Schmincke⁶¹⁷ auf die kulturelle Mitformung des Körpers; sie merkt jedoch gleichzeitig an, dass er auch zur aktiven Reproduktion der Gesellschaft beiträgt – beispielsweise als Zeichenträger oder auch als „Agens sozialer Praxis“⁶¹⁸: Schmincke greift in diesem Zusammenhang Reckwitz’ praxeologische Theorie auf und weist auf die Prominenz körperlicher Bewegungen im Hinblick auf soziale Praktiken hin:

„Als soziale Praxis hat der Körper eine wichtige Scharnierfunktion: er vermittelt zwischen Individuum und Gesellschaft bzw. zwischen Handlung und Struktur. [...] Die Praktiken sind zu verstehen als Materialisierungen des Kulturellen und Sozialen. [...] Praktiken sind in ihren Grundformen vor allem Körperbewegungen [...]“⁶¹⁹

Die erwähnte Parallelentwicklung des Erkenntnisinteresses in der gegenwärtigen Raum- und Körperforschung erscheint nun wenig überraschend, wenn ins Auge gefasst wird, dass Körper und Raum grundsätzlich miteinander in Verbindung stehen und auch im Wissenschaftsbetrieb immer wieder aufeinander bezogen werden. Dies lässt bereits die im vorhergehenden Abschnitt der vorliegenden Dissertation stattfindende Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Bewegung‘ erkennen: Bewegung – als Mobilität eines Körpers im Raum – stellt Raum erst her – Bewegung ist an den Körper eines Lebewesens oder eines Objektes gebunden. Vor diesem Hintergrund ist die Erfahrung des Raumes massiv als Körpererfahrung zu denken, wie beispielsweise Schroer⁶²⁰ anmerkt, nach dessen Auffassung der Raum ohne Körper unerfahrbar ist: Letzterer fungiert als Orientierungspunkt des Wahrnehmenden im Raum, von dem aus die Lage der Dinge bestimmt werden kann.

⁶¹² ebd.

⁶¹³ vgl. Funk / Brück (1999), S. 10 im Rückgriff auf Erdle (1991).

⁶¹⁴ ebd.

⁶¹⁵ vgl. Schmincke (2009), S. 94f.

⁶¹⁶ Wilke (2000), S. 1.

⁶¹⁷ vgl. Schmincke (2009), S. 96ff.

⁶¹⁸ ebd. S. 97.

⁶¹⁹ ebd. S: 97f.

⁶²⁰ vgl. Schroer (2006), S. 277.

Die Verknüpfung von Körper und Raum wird auch von Bauriedl *et al.* thematisiert, die nach der Sichtung einschlägiger Forschungsliteratur zum Thema zahlreiche Parallelen zwischen Körper und Raum feststellen.⁶²¹ Zu diesen gehört beispielsweise die Auffassung von Raum und Körper als Materialisierungen gesellschaftlicher Strukturen und Prozesse; gesellschaftliche Verhältnisse werden dabei in Raum bzw. Körper eingeschrieben. Darüber hinaus sind sowohl Körper als auch Räume als prozesshafte Größen zu verstehen, an deren Konstruktion gesellschaftliche Diskurse, Normen und Machtformationen Anteil haben. In diesem Sinne sind beide als Zeichenträger zu verstehen, die zur Wirklichkeitskonstruktion beitragen. Bauriedl *et al.* gehen von einem dynamischen Verhältnis zwischen Körpern und Räumen aus und verstehen beide als prozessuale Größen, die auf der Basis gesellschaftlich dominanter Werte und Normen erzeugt werden.⁶²² Vor diesem Hintergrund werden

„[v]erkörperte Subjekte und Räume [...] nicht unabhängig voneinander konstruiert, sondern stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang. Das heißt, dass sowohl Raumstrukturen (z.B. die Trennung in öffentliche und private Räume) als auch unterschiedliche Körper mit spezifischen Rollenzuschreibungen sich gegenseitig produzieren und die dominanten Strukturen reproduzieren [...]“.⁶²³

Schließlich weist auch Hartmut Böhme auf die enge Verbundenheit von Körper und Räumlichkeit hin:

„Raum und Räumlichkeit muss [...] um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: die Bewegungen, die wir mit unserem Körper und als Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell und individuell als Raum verstehen.“⁶²⁴

Tatsächlich hat das Zurückgreifen auf den Körper bei der Vor- bzw. Darstellung von Räumen eine lange Tradition, die u.a. Krause und Scheck⁶²⁵ herausstreichen: Um verschiedene Realitätsbereiche zu veranschaulichen, wird der Körper als Spender für Begriffe, Bilder oder Metaphern herangezogen. Als Beispiele nennen Krause und Scheck u.a. die mittelalterliche Vorstellung des ‚kosmos anthropos‘ zur Veranschaulichung des Beziehungsgefüges zwischen Mensch und Universum oder die Vorstellung von Kirche bzw. Staat als Körper. Gerade der weibliche Körper spielt hier eine entscheidende Rolle, wurden Herrschaftsgebiete doch nicht selten als ‚sponsa‘ – also gewissermaßen als ‚Ehefrau‘ der Herrscher – betrachtet. In der

⁶²¹ vgl. Sybille Bauriedl / Katharina Fleischmann / Anke Strüver / Claudia Wucherpfenning: „Verkörperte Räume – ‚verräumte‘ Körper. Zu einem feministisch-poststrukturalistischen Verständnis der Wechselwirkung von Körper und Raum.“, in: *Geographica Helvetica* 55(2): 2000, S. 130-137, S. 132, Tab.1.

⁶²² vgl. ebd. S. 130f.

⁶²³ ebd. S. 132.

⁶²⁴ Hartmut Böhme: „Einleitung.“, in: ders. (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005 (= Germanistische Symposien der DFG, Bd. XXVII), S. IX-XXII, S.XV.

⁶²⁵ vgl. Burckhard Krause / Ulrike Scheck: „Vorwort.“, in: dies. (Hgg.): *Verleiblichungen. Literatur- und Kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 7), S. 7ff.

jüngeren Forschungstradition wird der Körper – auch in Zusammenhang mit dem Raum und in Verbindung mit den Postcolonial Studies – mit gendertheoretischen Fragestellungen konfrontiert, wobei hier das ideologische bzw. diskriminatorische Potential von Körperkonzeptionen und deren Übertragung auf Vorstellungen des Raumes erforscht wird.⁶²⁶ Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen stellen Kraus und Scheck den Beiträgen in ihrem Sammelband folgende These voran:

„[S]elbst im vielzitierten nach-gutenberg’schen Zeitalter der digitalen Verflüchtigung von Realitäten [hat] der menschliche Leib als ‚Ursprungskonkretion des Weltseins‘ [...] [Edmund Husserl] weder seine Wirkungen noch seine Potentiale als Spender von Metaphern, Analogien, Projektionen, von Denkweisen, freilich auch von Denkwängen, erschöpft [...]“⁶²⁷

Auch Würmann *et al.*⁶²⁸ erkennen in jenem Interesse für das Verhältnis zwischen Raum und Körper eine wichtige Tendenz zeitgenössischer Forschung, die dem Zusammenhang zwischen dem Körper und einem bestimmten Raum besondere Aufmerksamkeit schenkt – es handelt sich um den Raum der Stadt. Pile merkt hierzu beispielsweise Folgendes an: „Of course, bodies and cities have intricate interwoven histories [...] [I]t is in many ways artificial to eviscerate bodies from cities.“⁶²⁹ Dementsprechend lautet auch eine wichtige Kernthese Piles: „bodies and cities ‚produce‘ one another“⁶³⁰. Eine erste Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Aufeinanderbezogenheit von Stadt und Körper findet laut Sigrid Weigel⁶³¹ in Volker Klotz’ Studie *Die erzählte Stadt* von 1969 statt.

Der Zusammenhang zwischen Stadt und Körper steht auch bei Sonja Altnöder⁶³² im Zentrum eines Aufsatzes, den sie mit einem Zitat aus Geoff Nicholsons *Bleeding London* einleitet: „Which way round is it? Is the body like a city or is the city like a body? Which is the metaphor? Which is the real subject?“⁶³³ Mit der Auswahl dieses Zitates formuliert Altnöder ihre Skepsis gegenüber einer reinen Instrumentalisierung des Körpers als Metaphernspender zur Darstellung der Stadt – dieser „anthropomorphisierende [...] Ansatz“⁶³⁴ erscheint ihr zu kurz gegriffen, da er ein Agieren der Stadt unabhängig von ihren Bewohnern suggeriert. Auch am komplementären Ansatz der ‚urban studies‘, die Raum und damit auch die Stadt ausschließlich als Produkt der diskursiven Praktiken ihrer Bewohner verstehen, übt sie Kritik, da dieser den materiellen Charakter der Stadt zu sehr ausblendet. Altnöder versteht die Stadt

⁶²⁶ vgl. ebd. S. 7.

⁶²⁷ ebd. S. 9.

⁶²⁸ vgl. Würmann *et al.* (2007), S. 10.

⁶²⁹ Pile (1996), S. 174.

⁶³⁰ ebd.

⁶³¹ vgl. Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 154.

⁶³² vgl. Altnöder (2009).

⁶³³ Geoff Nicholson: *Bleeding London*. London: Phoenix 1997, S. 138.

⁶³⁴ Altnöder (2009), S. 300.

nun einerseits als materielle Substanz, andererseits aber auch als das Ergebnis des Zusammenwirkens unterschiedlichster Diskurse. Diese These rekurriert auf Judith Butler, die den Körper als kulturelle Konstruktion versteht, die im Aufeinandertreffen unterschiedlichster, mitunter divergenter Diskurse immer wieder einer Revision unterzogen wird.⁶³⁵ An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass die ausschließliche Betrachtung des Körpers als diskursives Konstrukt gegenwärtig auch hinterfragt wird. Dieser kritische Ansatz findet sich beispielsweise bei Natascha Würzbach⁶³⁶, die in der Wahrnehmung des Körpers „als Effekt von performativen Sprechakten“⁶³⁷ eine zu starke Überbetonung des Potentials der Sprache sieht. Thesen wie jene Butlers betrachtet sie als einen „Machtanspruch des Logos über die Körperlichkeit“⁶³⁸ und beklagt deren Einseitigkeit. Laut Würzbach sucht die

„neuere Diskussion um Körper und Leiblichkeit [...] nach komplementären Konzepten für das Verständnis von Körperlichkeit, bei denen die Materialität des Körpers nicht vollkommen hinter der Sprache verschwindet, sondern vielleicht in ihrer – notwendig anthropomorphen – Vermitteltheit wieder etwas näher rückt“.⁶³⁹

Altnöder jedoch geht nun davon aus, dass „Körper und Stadt“ die enge Verflochtenheit von scheinbar gegebener Materialität und diskursiver Aneignung“⁶⁴⁰ teilen. Der urbane Raum und seine Bewohner sind laut Altnöder schier untrennbar miteinander verbunden, wobei die mitunter körperliche Erfahrung der Stadt den Bewohnern auch Impulse für deren Identitätsfindung liefert. Gerade für das in der vorliegenden Dissertation formulierte Forschungsinteresse, nach dem der Blick auf die Stadt aus der Perspektive des Fremden im Mittelpunkt steht, erscheint dieser Aspekt besonders relevant:

„Die Inszenierung ihrer eigenen Identitäten erlangen die BewohnerInnen einer Stadt über die körperlichen Erfahrungen und Wahrnehmungen sowie über die körperliche Performanz von Praktiken. Eben diese Gesamtheit von Erfahrungen, Wahrnehmungen und Praktiken bildet ein Palimpsest von sich überlappenden und oftmals widersprüchlichen Aneignungsprozessen, die im Stadtkörper verortet sind und sich in ihre jeweiligen Prozesse der diskursiven Aneignung in die Materialität des Stadtkörpers einschreiben. In seiner Diskursivität konstituiert sich der Stadtkörper also durch die über den Körper realisierten Praktiken seiner BewohnerInnen sowie durch deren Positionierungen und Beziehungen untereinander. Ebenso wie der Körper kann die Stadt als ein Prozess gelten, in dem sowohl diskursive Urbanität wie auch Materialität immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden und dabei lediglich eine Illusion von Stabilität erzeugen können.“⁶⁴¹

Im folgenden Abschnitt der dieser Forschungsarbeit werden die eben besprochenen Ansätze zu Körper und Raum sowie deren Aufeinanderbezogenheit eine wichtige Grundlage darstellen: Es soll untersucht werden, inwiefern der Körper in den ausgewählten Primärtexten

⁶³⁵ vgl. ebd. S. 301f.

⁶³⁶ vgl. Würzbach (2006), S. 187f.

⁶³⁷ ebd. S. 187.

⁶³⁸ ebd.

⁶³⁹ ebd. S. 187f.

⁶⁴⁰ Altnöder (2009), S. 299.

⁶⁴¹ ebd. S. 303.

zur Konstitution des urbanen Raumes eine Rolle spielt. Dabei soll einerseits untersucht werden, inwiefern der Körper bzw. seine Teile zur Darstellung des städtischen Raumes genutzt werden, was sich beispielsweise in der Verwendung von Körpermetaphern zur Beschreibung einzelner Stadtkonstituenten manifestieren kann. Andererseits soll analysiert werden, wie die Stadt durch die Figuren körperlich wahrgenommen wird: Dabei wird zu klären sein, welche Sinne durch die Reize der Stadt angesprochen werden und wie diese sinnlichen Wahrnehmungen konnotiert sind.

6.1 Human resources: Körpermetaphern und die Darstellung des urbanen Raumes

In seiner Monografie widmet sich Markus Schroer u.a. unterschiedlichen Zugängen zu den Zusammenhängen zwischen Raum und Körper. Im Abschnitt über ‚Raum als Körper‘⁶⁴² thematisiert er die Aufeinanderbezogenheit von Raum und Körper, die sich in der Beschreibung des Raumes durch Körpermetaphern manifestiert. Diese Technik der Raumbeschreibung stellt offenbar eine quasi anthropologische Konstante dar, wie Giambattista Vico, auf den auch Schroer zurückgreift, bereits 1924 feststellt:

„Bemerkenswert ist, dass in allen Sprachen der größte Teil der Ausdrücke für unbeseelte Dinge auf sie übertragen worden ist vom menschlichen Körper und seinen Teilen, von den menschlichen Sinnen und den menschlichen Leidenschaften. Zum Beispiel Haupt für Gipfel oder Anfang [...]; Zunge vom Meer; Rachen oder Schlund von Flüssen und Bergen; Arm vom Fluss; [...] Busen vom Meer [...]; Herz für die Mitte (was bei den Lateinern ‚umbilicus‘ <Nabel> heißt) [...] und andere Redensarten, von denen in allen Sprachen zahllose gesammelt werden können“.⁶⁴³

Der Rückgriff auf den Körper und seine Teile zur Beschreibung des Raumes fußen nun laut Schroer⁶⁴⁴ auf dem Versuch, etwas Fremdes – etwa ein neu entdecktes Terrain – mit der Hilfe von etwas Bekanntem zu erschließen. Dabei sieht er Analogien zwischen Raum und Körper auch in der Architektur allgemein und geht besonders auf die Unterscheidung zwischen Innen und Außen bzw. Privatem und Öffentlichem ein, die Schroer als Parallele zur Trennung zwischen dem eigenen und dem fremden Körper betrachtet. Schließlich weist Schroer auch auf die Veranschaulichung von politischen Räumen mithilfe von Körpermetaphern hin, wobei die Funktion dieser Metaphorik darin liegt, zu signalisieren, dass das System nur in seiner Gesamtheit funktioniert und die Entfernung von Einzelteilen Ausfälle nach sich zieht; der Zustand eines als Körper veranschaulichten Staates lässt sich somit als ‚krank‘ bzw. ‚gesund‘

⁶⁴² vgl. Schroer (2006), S. 278-283.

⁶⁴³ Giambattista Vico: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Bd. 2. Hamburg: Meiner 1990 (= Philosophische Bibliothek 418b), S. 191f.

⁶⁴⁴ vgl. Schroer (2006), S. 279.

beschreiben.⁶⁴⁵ Mit dieser Symbolik wird auch in Remarques *Arc de Triomphe* operiert. Jener Text zeigt die Stadt Paris kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges: Noch scheint der Glanz der Stadt gewahrt – in den Restaurants und auf den Straßen herrscht ein lebendiges Treiben, das Geschäft in den Nachtlokalen blüht, ja, man unternimmt sogar aufwändige Vorbereitungen für den Staatsbesuch des englischen Königs⁶⁴⁶ – dazu Ravic: „Wir leben in einer sterbenden Zeit, und diese Stadt bebt vor Leben.“⁶⁴⁷ Allerdings scheint unter dieser Oberfläche eine bedrückende Stimmung angesichts eines möglichen Kriegsausbruches zu brodeln, die im Verlauf des Textes immer stärker hervortritt. Um dieses Spannungsfeld zwischen Sein und Schein fassbar zu machen, wird im Text mitunter mit der Schilderung körperlicher Verfallserscheinungen der Stadtbewohner gearbeitet: Die syphilitische Nase einer Veilchenverkäuferin⁶⁴⁸ scheint ebenso wenig zur glanzvollen Stadt Paris zu passen, wie die erbärmliche Gestalt einer Prostituierten, die sich Ravic in einer Seitenstraße anbietet: „Das bleiche Fleisch schimmerte undeutlich. Schwarze, lange Strümpfe, ein schwarzer Schoß, schwarze Augenhöhlen, in deren Schatten man die Augen nicht mehr sah; mürbes zerfallendes Fleisch, das schon zu phosphoreszieren schien.“⁶⁴⁹ Auch in der Szene des Montfort-Balls⁶⁵⁰, einem wichtigen gesellschaftlichen Ereignis der Sommermonate in Paris, wird die ‚drôle de guerre‘ anhand von körperlichen ‚Symptomen‘ symbolisch demaskiert: Während in den Straßen von Paris Schüsse fallen und die Polizei gegen kommunistische Demonstranten vorgeht, vergnügt sich die feine Gesellschaft in Kostümen aus der Zeit Louis XIV. Als der Ball von einem heftigen Regenguss gestört wird, fallen die Masken: Die vermeintliche Marquise de Montespan sieht beispielsweise nunmehr aus „wie eine verregnete Gemüsehändlerin auf einem Karneval“⁶⁵¹.

Schließlich wird die Stadt am Abend der Kriegserklärung und aufgrund von Verdunklungsmaßnahmen in ihrem Glanz vermindert selbst als ein von Krankheit gezeichneter Körper imaginiert:

„[Ravic] fuhr durch die Stadt, und dann sah er es plötzlich: Die Dunkelheit hatte schon angefangen, sich auf sie zu senken. Wie räudige Stellen in einem glänzenden Fell sprangen hier und da Flecken kranker Finsternis hervor. Das bunte Spiel der Lichtreklamen war an einigen Stellen zerfressen von langen Schatten [...]. Einzelne Straßen lagen schon blind da, als wären schwarze Würmer durchgekrochen und hätten allen Glanz zerdrückt. Die Avenue George V hatte kein Licht mehr; in der Avenue Montaigne starb es gerade [...]. Die eine Hälfte der Avenue Victor Emanuel III war erloschen, die andere stand noch hell da – wie ein paralysierter Körper in Agonie, halb schon tot, halb noch voll Leben. Die Krankheit sickerte überall durch, und als Ravic zum

⁶⁴⁵ vgl. ebd. S. 280-282.

⁶⁴⁶ vgl. Remarque (2009), S. 251.

⁶⁴⁷ ebd. S. 179.

⁶⁴⁸ vgl. ebd. S. 171.

⁶⁴⁹ ebd. S. 398.

⁶⁵⁰ vgl. ebd. S. 370-378.

⁶⁵¹ ebd. S. 374.

Place de la Concorde zurückkam, war auch dessen weites Rund inzwischen gestorben. [...] [Ü]berall krochen wie Mikroben die kleinen, fahlblauen, kaum sichtbaren elektrischen Bahnen des Luftschutzdienstes hervor und verbreiteten sich, faulig, schimmernd, wie eine kosmische Tuberkulose über die lautlos niederbrechende Stadt.“⁶⁵²

Auch in den übrigen in der vorliegenden Dissertation analysierten Primärtexten spielen Körpermetaphern zur Darstellung des Raumes der Stadt Paris eine wichtige Rolle – in einzelnen Textpassagen wird der urbane Raum – wie der an früherer Stelle bereits zitierte Léon Paul Fargue es formuliert – mit einer „physiognomie particulière“⁶⁵³ versehen. Diese Idee wird auch bei Fred Wander aufgegriffen: Hier wird die Stadt Paris einerseits als individueller Körper dargestellt – der Protagonist spricht beispielsweise vom „Atem [s]einer geliebten Stadt“⁶⁵⁴; auch die Formulierung „der Wochenmarkt brüllt“⁶⁵⁵ fällt in diese Kategorie. Andererseits wird die Hauptstadt Frankreichs an anderer Stelle auch als Teil eines größeren ‚Weltkörpers‘ eingesetzt und als „Auge der Welt“ bezeichnet. Mit dieser Metapher versucht der Autor, die Heterogenität der französischen Metropole zu fassen, die er im gleichen Absatz als Treffpunkt von „Zugvögel[n] aus allen Himmelsrichtungen“⁶⁵⁶ konkretisiert. Die Analogie zwischen Fenster und Auge wird auch an anderer Stelle aufgegriffen – sie bildet einen Teil einer Assoziationskette:

„Und bin ich denn besessen, wenn ich ein Stichwort habe, Fenster, und es bis zur Bewusstlosigkeit zu variieren, Wände durchzustoßen, herausholen, was drin ist, allerletzte Verkettung der Kausalität, Fenster, Auge, Loch, Weltenöffnung, Orkus, geht es darum, den Menschen in seiner Nacktheit zu entlarven, ihn seiner Gebrechlichkeit zu denunzieren [...]?“⁶⁵⁷

Das Fenster soll – als Auge – also einen unverschleierte Blick auf die Wirklichkeit freigeben: Auf die Stadt Paris übertragen bedeutet dies, dass es nicht die mitunter glamouröse Oberfläche ist, die im Zentrum des Textes steht, sondern der Versuch, hinter die Kulissen zu blicken.

Auch dem Hotel, in dem seine Protagonisten wohnen, lässt Wander einen organischen Charakter angedeihen: Als handle sich um einen menschlichen Körper wird angemerkt, das Haus habe „viel gesehen, aufgesaugt, gelitten und geschwiegen“⁶⁵⁸. Dieser Vorstellung des Hotels Babylon entspricht auch die Formulierung, das von Nagetieren geschaffene Gängenetzwerk erlaube es, „quer durch das Haus zu gehen, wie ein Röntgenstrahl“⁶⁵⁹. Das Motiv der lebendigen Häuser geht bei Wander auch durch den Verweis auf einen anderen

⁶⁵² ebd. S. 462.

⁶⁵³ Fargue (1993), S.17.

⁶⁵⁴ Wander (1995), S. 12.

⁶⁵⁵ ebd. S. 58.

⁶⁵⁶ ebd. S. 12.

⁶⁵⁷ ebd. S. 72.

⁶⁵⁸ ebd. S. 8.

⁶⁵⁹ ebd. S. 5.

Künstler in das narrative Repertoire ein. In einer Passage wird auf den Maler Maurice Utrillo zurückgegriffen, in dessen Gemälden die Häuser der Stadt Paris „Gesichter, Augen, Ohren und eine seelenvolle Traurigkeit“⁶⁶⁰ besitzen. Dementsprechend ist auch in Wanders Text die Rede von „Wunden im Gemäuer“⁶⁶¹, die als „Runzeln in einem zerstörten Gesicht, das wir gern haben“⁶⁶² einmal mehr dem Versuch, die Stadt Paris mit Körpermetaphern zu erfassen, Ausdruck verleihen.

Bei Wander wird die Stadt Paris jedoch keineswegs nur als Körper dargestellt, sondern durchaus auch als ein bis zu einem gewissen Grad technisiertes Gebilde. Diese beiden Aspekte werden auch unterschiedlichen Zeitaltern zugeordnet, wobei die ‚Körperstadt‘ eher an die Vergangenheit, die technisierte Stadt an die Gegenwart gebunden wird:

„Und heute? Die Schlachthäuser von La Villette geschlossen, [...] die alten Hallen abgerissen und daher nur noch wenige Clodos zu sehen. Was sagst du, Paris ohne Clochards? Kaum zu fassen. Die Berge von Radieschen, Tomaten, Karotten bei den Hallen, die weggestellten Kisten mit angefaulten Birnen, Pfirsichen, Bananen, von denen sich die Clodos nährten, das alles, sagst du, ist nicht mehr? Ganze Reihen alter Häuser haben riesigen Betonklötzen Platz gemacht. Wohnmaschinen, das ist alles.“⁶⁶³

Wie obiges und das folgende Zitat veranschaulichen, sind organische und anorganische Stadt auch unterschiedlich konnotiert:

„Um halb sechs geht es dann los, aus allen Löchern quellen Menschenströme, du ahnst es nicht, wie viel Arbeiter Paris an jedem Morgen ausspeit und wieder verschlingt, wie in einem Krampf. Sie bilden Schlangen vor den Metroschächten, wälzen sich in dichtem Knäuel durch Passagen und Straßentunnel, werfen sich in Züge und Autobusse... Man muss diese schweigenden, von Kälte und Müdigkeit noch starren jungen Mädchen und Burschen gesehen haben, Männer mit Zeitungen, Alte mit ihrem Frühstück im Beutel, Frauen in einen Wollumgang verkrochen, um zu begreifen, was Paris eigentlich bedeutet. Das Verkehrssystem, diese Faschiermaschine, die eine ganze Stadtbevölkerung in einer Stunde verarbeitet, sortiert und an die Fabriken verteilt, an die Warenhäuser, Bauplätze und Büros. Aber greife doch ein Gesicht heraus, wenn du etwas von diesen Menschen wissen willst, das blasse Gesicht eines von der Monotonie erschlafenen jungen Mädchens, es hat vielleicht noch ein verlorenes Lächeln von gestern auf den Lippen.“⁶⁶⁴

Während der organischen Stadt, wie sie im ersten Zitat – auch mit durchaus negativen Attributen wie den Clochards – beschrieben wird, ein Charakter von Vertrautheit anhaftet, erzeugt die zunächst abermals mit einer Körpermetapher – die Stadt als Menschen verschlingender und wieder ausspeiender Schlund – beschriebene moderne Metropole auch durchaus Beklemmung: Diese ist vorwiegend an die Sicht auf den Menschen als ‚Material‘ gekoppelt, das verarbeitet werden muss; für Individualität und damit auch für Körperlichkeit als einen der ureigensten Ausdrücke derselben bleibt kein Platz. Eine lichtere Perspektive auf die Stadt bietet sich erst wieder, als im Text auf die Körper der Bewohner – hier auf das

⁶⁶⁰ ebd. S. 69.

⁶⁶¹ ebd. S. 70.

⁶⁶² ebd.

⁶⁶³ ebd. S. 30.

⁶⁶⁴ ebd. S. 78.

Gesicht eines Mädchens – verwiesen wird. Dieses antithetische Bild von Körper und Maschine, Individualität und Vermassung setzt sich auch jener der dualistischen Sicht auf Paris fort: In diesem Zusammenhang erscheint die Stadt mit den überquellenden Boulevards und den reichhaltigen Sinnesreizen einerseits als Sinnbild des Lebendigen, in ihrer Fassadenhaftigkeit aber auch als „Panoptikum“⁶⁶⁵: So wird das Café Flore beispielsweise als „Leichenhalle“⁶⁶⁶ bezeichnet. Auch an anderer Stelle wird der unter der Oberfläche verborgene, moribunde Charakter der französischen Hauptstadt beschworen; demnach ist Paris „ein Totenacker, hundertmal umgepflügt“⁶⁶⁷.

Wie bei Wander werden auch bei Paul Nizon, in dessen Text Körperlichkeit generell ein zentrales Motiv darstellt, u.a. Körpermetaphern zur Darstellung des urbanen Raumes genützt. Die Stadt Paris wird in diesem Zusammenhang besonders häufig mit dem weiblichen Körper in Verbindung gebracht: So durchschreitet Nizons Erzähler auf seinen Streifzügen „die Glieder der Breitgelagerten“⁶⁶⁸ und bezeichnet die französische Hauptstadt als „Nährmutter“⁶⁶⁹, von der er sich eine Neuhervorbringung seiner selbst erhofft – an anderer Stelle wird die Stadt als „Erzieherin“⁶⁷⁰ beschrieben, was ebenfalls in dieses Paradigma zu passen scheint. Auch die für den Text geradezu leitmotivische Wendung an die Stadt „Nimm mich an, bring mich hervor“⁶⁷¹ gründet sich auf die Konzeption der Stadt als weiblichem Körper – in diesem Fall durch das Spiel mit der Geburtsmetaphorik. Tatsächlich ist diese Analogisierung von Stadt und weiblichem Körper in Nizons Text kein Einzelfall, sondern wird in der Literatur häufig gebraucht:

„Der Gebrauch des weiblichen Körpers als Metapher für Land, Landschaft, Nation oder Erde hat eine lange Tradition, sowohl im Mythos, in der Literatur als auch in anderen Formen ästhetischer und außerästhetischer Kommunikation. Meistens werden dabei geographische Räume wie Städte, Landschaften, Nationen oder Kontinente mit Qualitäten versehen, die als weiblich gelten. Seltener, wenn gleich nicht weniger bedeutend, ist die umgekehrte Vorgehensweise, durch die etwa Frauengestalten in der Literatur Eigenschaften bestimmter Gegenden, Länder oder Kulturen zugeordnet werden, dergestalt, dass diese Protagonistinnen in erster Linie die Funktion haben die jeweilige geographische oder kulturelle Region zu verkörpern.“⁶⁷²

Die erwähnten Zuschreibungen weiblicher Attribute an die Stadt in Nizons *Das Jahr der Liebe* fallen also in die erste von Müller beschriebene Kategorie. Konkret auf den Vergleich

⁶⁶⁵ ebd. S. 108.

⁶⁶⁶ ebd.

⁶⁶⁷ ebd. S. 97.

⁶⁶⁸ Nizon (1984), S. 76.

⁶⁶⁹ ebd. S.13.

⁶⁷⁰ ebd. S. 147.

⁶⁷¹ ebd.

⁶⁷² Thomas Müller: „Joseph Roths weibliche Geographie.“, in: Burckhardt Krause / Ulrike Scheck (Hgg.): *Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 7), S.183-193, S. 183.

der Stadt Paris mit einer Frau geht Laure Murat⁶⁷³ ein, die diese Tendenz in den Kontext des neunzehnten Jahrhunderts stellt, wobei sie darauf hinweist, dass diese Zuschreibungen nicht zuletzt durch stereotypisierte Weiblichkeitbilder genährt werden. Dieser Aspekt soll jedoch im Kapitel über die Zusammenhänge zwischen urbanem Raum, Körperlichkeit und Erotik genauer beleuchtet werden.⁶⁷⁴

Neben dem weiblichen Körper werden bei Nizon jedoch auch an andere Körpermetaphern verwendet, um die Stadt Paris textuell darzustellen. So erscheint eine morgendliche Straße „ermüdet, wie ein abgeschminktes Gesicht“⁶⁷⁵, während die Rue Simart, in der sich die Wohnung des Erzählers befindet, in Verwahrlosung wirkt „wie ein unrasiertes Gesicht“⁶⁷⁶. Auch die Heterogenität der Stadt wird mithilfe der Gesichts-Metapher veranschaulicht – der Erzähler vermag die Stadt ob ihrer „Tausend- und Abertausendgesichtigkeit“⁶⁷⁷ nicht klar zu erfassen. An anderer Stelle wird ein Eckhaus mit einer „hohen engen Brust“⁶⁷⁸ verglichen sowie mit einer „schmalen Klippe, an der sich die Adern im spitzen Winkel teilen“⁶⁷⁹, während aus der Vogelperspektive „Hut- oder Helmdächer“⁶⁸⁰ sichtbar werden. Die Stadt führt nicht nur Körperbewegungen – wie beispielsweise die Häuser, die „blinzeln“⁶⁸¹ – aus, sondern wird auch mit physischen Defiziten belegt: An einer Stelle beschreibt Nizons Erzähler die Stadt als „taub“⁶⁸². Auch der Raum der Pariser Metro wird mit Hilfe von Körpermetaphern textuell fassbar gemacht: Auf eine „blinde Fahrt“⁶⁸³ durch den Tunnel, der als „schwarzer Schlund“⁶⁸⁴ beschrieben wird, folgt ein „sehendes Auftauchen“⁶⁸⁵. Die wohl eklatanteste Körpermetapher des Textes stellt jedoch die Bezeichnung der Metro als „Stadtgedärm“⁶⁸⁶ dar, der die Bewohner der Stadt „wenn auch nur wie ihr Kot, ihr einvermengt“⁶⁸⁷ sind.

Schließlich ist auch darauf hinzuweisen, dass die Stadt Paris in Nizons *Das Jahr der Liebe* wie in keinem der übrigen analysierten Primärtexte nicht nur mit Körpermetaphern beschrieben wird, sondern tatsächlich gewissermaßen mit Körperlichkeit ‚aufgeladen‘

⁶⁷³ vgl. Murat (1997), S. 13.

⁶⁷⁴ vgl. Kapitel 6.3 der vorliegenden Dissertation, S. 153-166.

⁶⁷⁵ Nizon (1984), S. 117.

⁶⁷⁶ ebd. S. 73.

⁶⁷⁷ ebd. S. 164.

⁶⁷⁸ ebd. S. 169.

⁶⁷⁹ ebd.

⁶⁸⁰ ebd.

⁶⁸¹ ebd. S. 76.

⁶⁸² ebd. S. 141.

⁶⁸³ ebd. S. 26.

⁶⁸⁴ ebd. S. 25.

⁶⁸⁵ ebd. S. 26.

⁶⁸⁶ ebd. S. 169.

⁶⁸⁷ ebd.

erscheint. Dabei spielen selbstverständlich ihre Bewohner eine große Rolle, deren ‚physisches Potential‘ geradezu auf den urbanen Raum übertragen zu werden scheint. Dies wird bereits daran sichtbar, dass der Erzähler Passanten zuweilen ausschließlich in ihrer Körperlichkeit wahrnimmt: „[E]inmal [habe] ich in der Metro nur Münder gesehen, mir gegenüber die aufgeworfenen Lippen eines Schwarzen mit dem Rosa von Innenfleisch; und Frauenlippen, all diese nach außen aufbrechenden Leibesfrüchte – bis ich wegsehen musste“⁶⁸⁸. Insbesondere koppelt Nizons Erzähler diese auf den Raum übertragbare Körperlichkeit – nicht ganz frei von kulturspezifischen Verallgemeinerungen – nun an die afroamerikanische Bevölkerung von Paris: „Die Physis der Schwarzen ist schon ganz anders, ich meine die physische Präsenz ganz allgemein, die Erscheinung ist aufregend anders [...] und die Stimme ist soviel physischer oder anders als die Stimme der Weißen“⁶⁸⁹. Mit dieser besonderen Disponiertheit gelingt es ihnen, den „engen Raum mit ihrer Körperausstrahlung auf[zu]laden, man wird vom Körperlichen oder vom Sex wie von einem Strudel erfasst, schon die Stimme ist die reine Körperschau“⁶⁹⁰.

6.2 Sinn-Bilder: Zur körperlichen Wahrnehmung der Stadt

In ihrer Untersuchung englischer Erzähltexte im Hinblick auf die Themengebiete ‚Großstadt‘, ‚Reisen‘, ‚Wahrnehmungssinnlichkeit‘ und ‚Geschlecht‘ konstatiert Natascha Würzbach ein mit der klassischen Moderne – einem entscheidenden Impulsgeber für die Entwicklung der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg sowie der Postmoderne – einsetzendes Interesse an der Körperlichkeit von Sinneswahrnehmungen.⁶⁹¹ Im Zuge ihrer Argumentation betont Würzbach die enge Verflochtenheit von Raum, Sinneswahrnehmung und Körper sowie die Entgrenzung zwischen Körper und dem umgebenden Raum: Diese These bildet den Ausgangspunkt für die im aktuellen Kapitel stattfindende Auseinandersetzung mit der Rolle der Sinneswahrnehmungen für die textuelle Konstruktion des Stadtraumes Paris in den analysierten Primärtexten. Dieser Ansatz erscheint – wie dies auch bei Natascha Würzbach ausgeführt wird – für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung durchaus produktiv:

„Da literarische Texte konstitutiv einen hohen Grad an Polyvalenz aufweisen und zugleich in ihrem fiktionalen Freiraum die Erweiterung von Erfahrungsgrenzen erlauben, dürfte das Bedeutungspotential von Sinneswahrnehmungen besonders aufschlussreich sein.“⁶⁹²

⁶⁸⁸ ebd.

⁶⁸⁹ ebd. S. 63.

⁶⁹⁰ ebd. S. 66.

⁶⁹¹ vgl. Würzbach (2006), S. 218.

⁶⁹² ebd. S. 193.

Besonders wichtig für eine Textanalyse in oben skizzierter Form ist ein Verständnis des Körpers als Orientierungszentrum für die Situierung des Ich in Raum und Zeit, die nicht zuletzt eine an den Körper gekoppelte psychische Erfahrung darstellt. Fasst man die Sinneswahrnehmungen verstärkt ins Auge, so ergibt sich daraus die Möglichkeit, zu jener Erfahrung Zugang zu erlangen.⁶⁹³ Würzbach knüpft hier u.a. an Elizabeth A. Grosz⁶⁹⁴ an; den Ausgangspunkt hierfür bietet die Überlegung, dass die Wurzel für die „Abwertung, Instrumentalisierung und Vernachlässigung körperlicher Materialität“⁶⁹⁵ in der philosophischen Trennung von Körper und Geist zu suchen sei. Grosz versucht sich nun an einer ganzheitlicheren Konzeption des Körpers, bei der dessen biologische, psychische und soziale Dimension mitbedacht wird. Dabei geht sie davon aus, dass der Körper für die Kommunikation und Interaktion mit der Umwelt eine entscheidende Rolle spielt. Besonders bedeutsam erscheinen dabei die Sinneswahrnehmungen, die „eine fließende Grenze zwischen sogenannten Körperlichem und Geistigem [konstituieren] und [...] zugleich den Bezug zwischen Subjekt und Außenwelt her[stellen]“.⁶⁹⁶

Wie der Räume erfahren werden, ist also tatsächlich nicht nur einem kulturellen Gepräge unterworfen, sondern ganz entscheidend der eigenen Wahrnehmungs- bzw. Erlebnisfähigkeit. Bereits im einleitenden Abschnitt zum vorliegenden Kapitel wurde angemerkt, dass der Körper im Raumerlebnis die Funktion eines Orientierungszentrums übernimmt, die Sinnesorgane fungieren als Instrumente zum Aufbau einer sinnlichen Beziehung zwischen Raum und Körper. Laut Hallet und Neumann „erweisen sich die Sinnesmodalitäten des Sehens, Hörens, Riechens und Tastens, die in der Regel über interne Fokalisierungen textuell beobachtbar werden“⁶⁹⁷, als konstitutiv für das Erleben des Raumes. Zur Entwicklung dieses Phänomens merkt Kirsten Wagner an, dass die auf mehreren Sinnesmodalitäten basierende Wahrnehmung des Raumes mit der Einfühlungsästhetik des späten neunzehnten Jahrhunderts an Bedeutung gewinnt: Anstatt nur den Gesichtssinn als Instrument der Raumerfahrung zu betrachten, werden fortan auch Bewegung und Tastsinn als relevant betrachtet:

„Bewegung, Kinästhesie und Taktilität wurden als Faktoren anerkannt, die zusammen mit dem Gesichtssinn für die räumliche Wahrnehmung und Erfahrung entscheidend sind. Raum ereignet sich im koordinierten Zusammenspiel von leiblicher Bewegung und sinnlicher Wahrnehmung.“⁶⁹⁸

Natascha Würzbach, die die Rolle der Sinneswahrnehmungen in englischen Texten des zwanzigsten Jahrhunderts untersucht, konstatiert wiederum eine Art ‚Verarmung‘ der

⁶⁹³ vgl. ebd. S. 189.

⁶⁹⁴ vgl. Elizabeth A. Grosz: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP 1994.

⁶⁹⁵ Würzbach (2006), S. 188.

⁶⁹⁶ ebd.

⁶⁹⁷ Hallet / Neumann (2009), S. 27.

⁶⁹⁸ Wagner (2005), S.193f.

Sinnesorgane in jener Epoche. Offenbar werden die unmittelbaren Sinneswahrnehmungen in der Moderne durch Wahrnehmungsinstrumente oder elektronische Extension in den Hintergrund gerückt. Lediglich dem Sehen scheint eine relativ privilegierte Stellung zuzukommen, während den Nahsinnen (Riechen, Schmecken, Tasten), die durch Unmittelbarkeit und Körpernähe eine emotionsgeladene und intensivere Wirklichkeitserfahrung zulassen, eine weit weniger große Bedeutsamkeit zugestanden wird.⁶⁹⁹ Sowohl mittels Geschmacks- als auch Geruchssinn wahrgenommene Reize erfahren eine direkte Verarbeitung im Zwischenhirn; dies erlaubt eine unmittelbare Einwirkung auf das vegetative Nervensystem, was sich in einem stärker emotional als reflexiv geprägten Umgang mit dem Wahrgenommenen niederschlägt. Auch das Hören ist laut Würzbach im Unterschied zum Sehen, das entscheidend zur rationalen Orientierungsfähigkeit des Einzelnen beiträgt, nicht zuletzt durch den direkten Zugang des Hörnervs zum zentralen Nervensystem stärker emotional als reflexiv geprägt. Schließlich ist auch auf den Tastsinn einzugehen, der als einziges Sinnesorgan über den gesamten Körper anstatt nur im Kopfraum auftritt. Insgesamt sind die Nahsinne besonders in der frühen Kindheit gegenüber dem Sehsinn privilegiert; Psyche und Physis treten hier eng zusammen. Werden Sinnesreize später besonders intensiv erfahren, ergibt sich die Möglichkeit, diese ‚elementare Form‘ des frühkindlichen Erlebens temporär wiederzuerlangen.⁷⁰⁰

Wie für Räume im Allgemeinen, so ist auch für die Exploration und die Darstellung des urbanen Raumes im Speziellen – wie ein Blick in die Forschungsliteratur zeigt – multimodales Wahrnehmen von Bedeutung. So setzt sich beispielsweise Alexandre Métraux⁷⁰¹ in seinem Artikel über eine ‚Wahrnehmungsarchäologie‘ des städtischen Raumes um 1900 auseinander. Er erforscht die sinnliche Aneignung des städtischen Wahrnehmungsfeldes in Zusammenhang mit praktischer Lebenstätigkeit und weist auf in dieser Hinsicht betrachtenswerte Aspekte wie die Bedingungen der Wahrnehmung (materiell, sozial, gruppenspezifisch), den Prozess der Wahrnehmung selbst und die Repräsentationen des Wahrnehmungsfeldes (z.B. in Film, Literatur, Fotografie) hin. Laut Métraux wird die

⁶⁹⁹ vgl. Würzbach (2006), S. 189.

⁷⁰⁰ vgl. ebd. S. 191. Würzbach greift in diesem Abschnitt auf folgende Quellen zurück:

Hartmut Böhme: „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis.“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) / Uta Brandes (Red.): *Tasten*. Göttingen: Steidl 1996, S. 185-210.

Diotima von Kempfski: „Die Luft, die wir riechen – olfaktorische Behaglichkeiten und Wohlbefinden.“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) / Uta Brandes (Red.): *Das Riechen. Von Nasen, Düften und Gestank*. Göttingen: Steidl 1995, S. 112-149.

Hubert Rohrer: *Einführung in die Psychologie*. München: Urban & Schwarzenberg¹²1984.

Grosz (1994).

⁷⁰¹ vgl. Alexandre Métraux: „Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu.“, in: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*. München: Fink 1992 (= Bild und Text), S. 13-35.

sinnliche Wahrnehmung – im Kontext der Großstadtswahrnehmung betrachtet – im neunzehnten Jahrhundert Veränderungen unterzogen, wobei hier besonders der Seh- sowie der Geruchssinn betroffen sind. Die visuellen Wahrnehmung⁷⁰² hat im neunzehnten Jahrhundert Hochkonjunktur, was besonders mit der zunächst vorwiegend im urbanen Milieu gegebenen Expansion des künstlichen Lichts zusammenhängt, die nicht nur das Stadtbild selbst, sondern auch die Lebensformen der Menschen einschneidend verändert. Hierauf spielt Métraux schon im Titel seines Aufsatzes an, mit dem u.a. dort verwendeten Terminus ‚Lichtbesessenheit‘ meint er die

„Herausforderung des visuellen Wahrnehmungsapparates durch das künstliche Licht in einem materiell veränderten Wahrnehmungsfeld und im Sinne mitunter überschüssiger Repräsentationen oder Symbolisierungen der sinnlich und praktisch angeeigneten Umwelt, wobei sich die Repräsentationen/Symbolisierungen in sprachlichen oder bildnerischen Darstellungen, Verarbeitungen usw. niederschlagen.“⁷⁰³

Auch was den Geruchssinn⁷⁰⁴ betrifft, konstatiert Métraux Veränderungen, die in den hygienebedingten städtebaulichen Maßnahmen begründet liegen. Schließlich weist er auch auf die Bedeutung des beispielsweise durch Medien vermittelten Stadtbildes⁷⁰⁵ hin; materielle Repräsentationen des urbanen Raumes formen die Wahrnehmung der Stadt, wie dies auch durch historische, kulturelle oder gesellschaftliche Bedingungen der Wahrnehmung gegeben ist⁷⁰⁶.

Seine Auflistung der Elemente einer Großstadtarchäologie um 1900⁷⁰⁷ beginnt Métraux nun mit der Feststellung, das Wahrnehmungsfeld sei im Begriff, sich aufzulösen, was sich in dessen gleichzeitiger Erweiterung und Fragmentierung niederschlägt: In diesem Zusammenhang führt Métraux das Beispiel der Métro an: Durch die unterirdische Verkehrsführung gewinnt die Stadt einerseits eine neue räumliche Dimension dazu, andererseits führt die Benutzung der Untergrundbahn zu einem Bruch der kontinuierlichen Stadtwahrnehmung, die bei der Bewegung im urbanen Raum obertags gegeben ist.

Auch jene Bauwerke, die die Betrachtung des Stadtraumes aus der Vogelperspektive ermöglichen, tragen zu einer Auflösung des Wahrnehmungsfeldes bei; den Betrachtern bietet sich ein „nach außen zunehmend verzerrte[s] kartografische[s] Abbild, und ein[...] aus der Vogelperspektive gesehene[s] dreidimensionale[s] Stadtmodell“⁷⁰⁸. Die Stadt wird also nicht

⁷⁰² vgl. ebd. S. 16-19.

⁷⁰³ ebd. S. 19.

⁷⁰⁴ vgl. ebd. S. 17.

⁷⁰⁵ vgl. ebd. S. 22.

⁷⁰⁶ vgl. ebd. S. 29.

⁷⁰⁷ vgl. ebd. S. 30-33.

⁷⁰⁸ ebd. S. 31.

mehr ausschließlich durch große Straßenzüge strukturiert, sondern vielmehr ausgehend von beliebigen, nicht zwingend auf Straßenniveau liegenden Punkten im Raum.

Als weitere Elemente seiner Großstadtarchäologie nennt Métraux die Beschleunigung der Lokomotion⁷⁰⁹ sowie die Veräußerlichung psychischer Funktionen⁷¹⁰: Während ersteres die Beeinflussung des Wahrnehmungsprozesses selbst und seiner Ergebnisse durch den Verkehrsfluss innerhalb des urbanen Raumes meint, bezieht sich letzteres auf die Übernahme psychischer Funktionen durch anonyme Funktionsträger und damit auf das Zusammenwirken von Wahrnehmung und Medium: Der Wahrnehmungsprozess des Individuums wird auch von der Tatsache mitgeformt, dass die Perzeption des urbanen Raumes nicht mehr allein auf den Schultern des Subjektes lastet. Durch die Möglichkeit der Datenspeicherung wird „die Zuordnung des in der Realzeit gesehenen Wahrnehmungsfeldes zu dem lebensgeschichtlichen Fluss visueller Erfahrungen“ in ihrer Ausschließlichkeit außer Kraft gesetzt. Dem Individuum eröffnen sich so neue Perspektiven auf die Stadt – beispielsweise durch den (reproduzierbaren) Blick durch die Kameralinse.

Die durch die Stadt hervorgerufenen Körperempfindungen stehen auch bei Richard Sennett im Vordergrund, der mit *Fleisch und Stein* den Versuch eines „Geschichtskataloges der körperlichen Empfindungen im städtischen Raum“⁷¹¹ vorlegt und davon ausgeht, dass urbane Räume sich in der Weise gestalten, in der Menschen ihren Körper erfahren⁷¹². Den Ausgangspunkt für Sennetts Untersuchungen bildet seine These über die sinnliche Verarmung des Menschen im urbanen Raum. Ein ähnlich stadtkritischer Ansatz findet sich bereits 1965 auch beim Psychoanalytiker und Sozialpsychologen Alexander Mitscherlich⁷¹³, der die städtebaulichen Maßnahmen im Deutschland der Nachkriegszeit in seinem Pamphlet *Die Unwirtlichkeit der Städte* als Zerstörung gewachsener Strukturen betrachtet. Die ‚Unwirtlichkeit‘ der Stadt ist dabei wie folgt zu verstehen: „Die unwirtliche Stadt bezeichnet eine Umwelt ohne Wirt, in der ‚affektives Engagement‘ und kritisches Bewusstsein fehlen. Sie ist ein technokratisches Gebilde von gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaften, deren

⁷⁰⁹ vgl. ebd.

⁷¹⁰ vgl. ebd. S. 32f.

⁷¹¹ Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 21.

⁷¹² vgl. ebd. S. 456.

⁷¹³ vgl. Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008; die folgenden Ausführungen zu Mitscherlich stützen sich außerdem auf: Marianne Rodenstein. „ ‚Die Unwirtlichkeit unserer Städte‘: Kontext, Thesen und Konsequenzen.“, in: Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 171-199.

Nikolaus Hirsch: „Psychotop.“, in: Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 200-215.

Bewohner zu ungebetenen Gästen geworden sind.“⁷¹⁴ Mitscherlich spricht sich gegen eine funktionalistisch konzipierte, entmischte Stadt aus, die Lebensbereiche wie beispielsweise Wohnen und Arbeiten räumlich trennt. In Zusammenhang hiermit geht er auf unterschiedliche Themenkomplexe wie die Verführbarkeit des Menschen in der kapitalistisch orientierten Stadt, die Kritik an der Konzeption des städtischen Grundbesitzes oder die Sublimierung von Triebäußerungen durch den technisierten urbanen Raum ein. Ein Schlüsselement seiner Argumentation stellt die Auffassung der Städte als „Prägestöcke“⁷¹⁵ dar: Die städtische Massengesellschaft verlangt dem Einzelnen eine hohe Anpassungsleistung ab. Dadurch werden Umweltbedingungen geschaffen, die den Lebensbedingungen eines freien Menschen widersprechen, was wiederum zu einem Verlust von gemeinsamen Werten der urbanen Gesellschaft führt. Insgesamt scheint Mitscherlich die Städte der Nachkriegszeit also als für das menschliche Sozialverhalten schädlich einzustufen, bezeichnet er sie doch als für den Menschen im übertragenen Sinne tödlich wirkende „krebsige Tochtergeschwülste“⁷¹⁶.

Sennett knüpft in gewisser Weise an Mitscherlichs Argumentation an und verankert die Einbußen des Menschen im Bereich der Wahrnehmung in der Konzeption der modernen Stadt; dabei spielt die Erfahrung von Geschwindigkeit eine zentrale Rolle: Gegenwärtig scheint die Bewegung im Raum mehr und mehr eine passive zu werden d.h. der Körper erfährt kaum Widerstände; die Bewegung erfordert nur minimale Kraftanstrengung. Sennett betrachtet diese neuartigen Lokomotionsbedingungen als Ursprung wesentlicher Veränderungen des Stadtbildes, die sich beispielsweise in der Expansion des urbanen Raumes über die Stadtgrenzen hinaus manifestieren:

„Die Technologien der Bewegung [...] ließen die menschlichen Siedlungen über die hochverdichteten Zentren hinaus in periphere Räume wuchern. Raum wurde so ein Mittel zum Zweck reiner Bewegung – heute messen wir städtischen Raum daran, wie leicht wir ihn durchqueren und verlassen können. Das Aussehen des städtischen Raums, das von diesen Bewegungsmächtigen versklavt wird, ist notwendigerweise nichtssagend [...]. In dem Maße, wie der städtische Raum zur bloßen Funktion der Bewegung wird, ist er auch weniger stimulierend; der Fahrer will den Raum durchqueren, nicht durch ihn angeregt werden.“⁷¹⁷

Sennett beschreibt den sich in der zeitgenössischen Stadt Bewegenden als quasi narkotisiert, durch die passive Bewegung kommt es zu einer Desensibilisierung gegenüber dem städtischen Raum, der von Diskontinuität und Zerstreuung geprägt ist.⁷¹⁸

Das fragmentartige Erleben des modernen, großstädtischen Raumes wird auch bei Natascha Würzbach thematisiert. Jener Raum ist laut Würzbach durch Dynamik und Reizüberflutung

⁷¹⁴ Hirsch (2008), S. 206.

⁷¹⁵ Mitscherlich (2008), S. 9.

⁷¹⁶ ebd. S. 8.

⁷¹⁷ Sennett (1995), S. 24

⁷¹⁸ vgl. ebd. S. 25.

ganz entscheidend gekennzeichnet. Die nicht zuletzt an die Verstärkung des Verkehrsgeschehens gebundene Dynamisierung des großstädtischen Lebens nimmt auch Einfluss auf die Wahrnehmung der Stadtbewohner; mit flüchtigen und ständig wechselnden Sinnesreizen wird sie vor neue Herausforderungen gestellt. Es ist nun eben dieser ‚Reiz-Überschuss‘, der ab der Moderne künstlerisch nutzbar gemacht wird. Laut Würzbach reagiert das

„kreative Subjekt [...] auf Bewegung und Reizüberflutung nicht mit rationaler Distanz, wie dies Simmel empfiehlt, sondern durch vereinfachende und zugleich expressive Gestaltung, einer Form ästhetischer Distanznahme. Dynamik, Desintegration, Diskontinuität und Fragmentarisierung der modernistischen Raumerfahrung, wie sie in der Großstadt kulminieren, finden [...] auch in sprachlicher Gestaltung, etwa in der erzählerischen Bewusstseinsdarstellung und Wahrnehmungsfragmentierung, ihren ästhetischen Ausdruck.“⁷¹⁹

Nach der Auseinandersetzung mit kognitionspsychologischen Ansätzen zur Wahrnehmung sowie der Rolle unterschiedlicher Sinnesorgane bei der Erfahrung des Raumes stellt sich nun die Frage, ob und wie sich diese Aspekte in der Literatur niederschlagen. Folgt man Hallet und Neumann, so wird unmissverständlich klar gemacht, dass Sinneswahrnehmungen bei der Konstruktion erzählter Räume entscheidend mitwirken. In der Literatur dargestellte Räume betrachten Hallet und Neumann als

„Teil eines subjektiven Semantisierungsprozesses, bei dem die Wahrnehmungsspezifität der individuellen Sinne, kulturelle Wissensordnungen und die Materialität des Raumes ineinander greifen. Die wechselnden Verortungen von Figuren im Raum sind selbst bedeutungs- und identitätsstiftende Akte, bei denen die kulturellen Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien, die mit diesen Räumen verbunden sind, ständig neu gesetzt, reflektiert oder transformiert werden. In diesem Prozess werden Räume über körpernahe Sinnesmodalitäten mit individueller Bedeutung aufgeladen und zu Bezugsgrößen der eigenen Subjektivität gemacht.“⁷²⁰

Natascha Würzbach merkt zur oben gestellten Frage an, dass kognitionspsychologische Gesetzmäßigkeiten und Grundsätze der Raumwahrnehmung einen strukturellen Einfluss auf Produktion sowie Rezeption der Texte nehmen. Wo es im Text zur Darstellung von Sinneswahrnehmungen kommt, gestalten sich diese nach den Regeln mentaler Repräsentationen von Sinneswahrnehmungen, die sprachästhetisch verarbeitet werden.⁷²¹ Würzbach nun weist auf zwei Arten der mentalen Repräsentation von Sinneswahrnehmungen hin, die sich aus kognitionspsychologischer Sicht unterscheiden lassen: Einerseits handelt es sich dabei um den Typ der analogen Repräsentation, die in einer unmittelbaren Abbildung der Wahrnehmung besteht – dadurch entstehen sogenannte ‚mental images‘. Demgegenüber steht der Modus der propositionalen Repräsentation, der das Wahrgenommene durch Interpretation und Verallgemeinerung verarbeitet und in eine sprachlich abstrahierte Form bringt, was an umfassendere Beschreibungen der Wahrnehmung sowie an Schlussfolgerungen und

⁷¹⁹ Würzbach (2006), S. 13.

⁷²⁰ Neumann / Hallet (2009), S. 25.

⁷²¹ vgl. Würzbach (2006), S. 193.

Bewertungen geknüpft ist.⁷²² Mit diesem Blick auf kognitionspsychologische Erkenntnisse⁷²³ kommt Würzbach zur Schlussfolgerung, dass durch körpernähere Sinnesorgane eingefangene Reize (hören, riechen-schmecken, tasten) eher analog, d.h. nonverbal kodiert werden, während über den Gesichtssinn Wahrgenommenes häufiger propositional, d.h. durch begriffliche Festlegung verarbeitet wird. Würzbach legt nun das System der analogen bzw. propositionalen Kodierung auf literarische Texte um und identifiziert in der Struktur des Erzähltextes – im Wechsel zwischen Beschreibung und Kommentar, zwischen Nähe und Distanz – das Abbild analoger bzw. propositionaler Kodierung⁷²⁴: Beschreibende Passagen rechnet sie dabei zum analogen, kommentierende Abschnitte zum propositionalen Repräsentationsmodus von Sinneswahrnehmungen, metonymische bzw. metaphorische Darstellungen von Körperwahrnehmungen schlagen eine Brücke zwischen den beiden Modi.⁷²⁵ Ist die analoge Repräsentationsform im Text dominant, so lässt dies den Rezipienten den literarisch dargestellten Raum besonders unmittelbar und körpernah erleben. Wahrnehmungen fungieren im Erzähltext jedoch nicht nur als Mittel zur Herstellung einer bestimmten Atmosphäre, sondern rufen in der klassischen Moderne Gedanken, Gefühle oder Erinnerungen auf den Plan, die im Mittelpunkt des Erzählens stehen.⁷²⁶ Durch die Darstellung von Sinneswahrnehmungen in Erzähltexten „erschließen sich flankierend zur sprachlichen Wirklichkeitserfassung außersprachliche Zugänge, die gewissermaßen intimer sind als verbale“⁷²⁷. Würzbach kommt im Hinblick auf die Bedeutsamkeit von Sinneswahrnehmungen schließlich zu folgendem Schluss:

„Insgesamt macht uns eine genauere Betrachtung der Sinneswahrnehmungen des Menschen deutlich, dass die Orientierung im Raum und die Kontaktaufnahme mit unserer Umwelt durch ein differenziertes Zusammenspiel von Wahrnehmungsarten erfolgt, die in einer wie auch immer konzipierten Körperlichkeit fundiert sind. Das ist keine Intelligenz- und Sprachmaschine, die sich da durch den Raum bewegt, sondern ein lebendiges Wesen, das Begehren und Mangel, Lust und Schmerz, Wachstum und Tod erlebt.“⁷²⁸

Abgesehen von Remarques *Arc de Triomphe*, in dem die Sinneswahrnehmungen nur unwesentlich zum sich ergebenden Bild der Stadt Paris beitragen, stellen sie in jedem der analysierten Werke einen betrachtenswerten Aspekt dar. Dass die Wahrnehmung einen wichtigen Referenzpunkt für das textuelle Bild des urbanen Raumes darstellt, zeigt sich an der

⁷²² vgl. ebd. S. 204f.

⁷²³ Würzbach nennt als Quellen beispielsweise die folgenden:

Monika Wagener-Wender: *Mentale Repräsentationen räumlicher Informationen*. Bonn: Holos 1993, S. 33f.
 Banyard Philip / Anette Cassells / Patrick Green / Judith Hartland / Nicky Hayes / Peter Reddy: *Einführung in die Kognitionspsychologie*. München: Reinhardt 1995 (= UTB für Wissenschaft, Große Reihe: Psychologie), S. 12-28.

⁷²⁴ vgl. Würzbach (2006), S. 218.

⁷²⁵ vgl. zu diesem Abschnitt, wenn nicht anders angemerkt, ebd. S. 205.

⁷²⁶ vgl. ebd. S. 209.

⁷²⁷ ebd. S. 217.

⁷²⁸ ebd. S. 191f.

Tatsache, dass die Wahrnehmungsinhalte mitunter als stadtspezifisch dargestellt werden: So ist in Peter Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* beispielsweise die Rede vom „gelben Stadtlicht“⁷²⁹. Diese besondere Erwähnung der Lichtverhältnisse in der Stadt erscheint besonders für die literarische Darstellung der Stadt Paris relevant zu sein, da die französische Stadt – wie im Abschnitt über die diskursive Produktion des urbanen Raumes gezeigt werden soll – häufig und nicht zuletzt per Klischee als ‚Lichterstadt‘ definiert wird. In Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* setzt der Protagonist nun beispielsweise alle fünf Sinne dazu ein, um den Raum der Stadt Paris zu erfassen. Sinnliche Wahrnehmung wird dabei – in Analogie zum bereits beschriebenen organischen Charakter der Stadt – gewissermaßen als Symbol für Lebendigkeit, für das Leben im Augenblick betrachtet: Das Erleben der Stadt kommt einer „Verzauberung“⁷³⁰ gleich, die durch im Text als körperlich spürbare Erfahrung beschrieben wird:

„Hundertneunzig Schläge Puls, das Maul halten, irgendwo hocken, die Luft tief einsaugen und das Blut in den Adern kochen spüren. Gewissheit, dass dies der Augenblick sei, auf den es ankommt, von tausend Jahren vorher und nachher, die uns nichts nützen, wenn du jetzt nicht lebst.“⁷³¹

Die körpernahe Stadterfahrung steht nun offenbar im Gegensatz zur technisierten, unpersönlichen, fast sterilen Atmosphäre der Stadt, in der das Glanzvolle betont und über die negativen Aspekte geschwiegen wird: „Normal sein heißt, nicht sehen, nicht fühlen, sie sitzen in den Cafés, trinken Coca-Cola und Eislimonade, hörst du nicht den langgezogenen Schrei?“⁷³² Auch an anderer Stelle wird die Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Sein vs. Schein‘ in Bezug auf den Raum der Stadt Paris an Sinneswahrnehmungen gekoppelt:

„Oh, dieses flotte Leben auf dem Boulevard, wir atmen mit geblähten Nüstern den betörenden Gestank. Die vielen kleinen Leute, jeder von ihnen ein großer Entwurf. Die Händler und Geschäftemacher hinter den Schaufensterscheiben sitzen wie Spinnen im Netz. Alle haben sich irgendwie verfangen, sind hängengeblieben, kleben ohnmächtig an einem Fleck. Dieses Netz der kleinen Lügen und Gewohnheiten, die wir liebgewonnen haben, wie wir auch unser Gefängnis im Grunde lieben, weil es die einzige und letzte Sicherheit bietet, die man kennt.“⁷³³

In obigem Zitat wirkt der Gestank – eine eigentlich negativ besetzte Sinneswahrnehmung – betörend, geradezu narkotisierend. Der betäubende, eine rauschartige Erfahrung hervorrufende Charakter der Stadt wird auch an anderer Stelle thematisiert: Die Protagonisten aus Wanders Roman leben nach ihrer neuerlichen Zusammenkunft in Paris „wieder einmal wie im Rausch“⁷³⁴ – die Stadt scheint also den gleichen Effekt zu haben wie ein

⁷²⁹ Handke (1999), S. 102.

⁷³⁰ Wander (1995), S. 95.

⁷³¹ ebd.

⁷³² ebd. S. 122.

⁷³³ ebd. S. 23.

⁷³⁴ ebd. S. 39.

Rauschmittel: „Ein ‚Trip‘ ist nichts anderes als ein Verfremdungseffekt. Braucht man dazu LSD?“⁷³⁵

Das rauschhafte Erleben der Stadt Paris spielt auch in Nizons *Das Jahr der Liebe* eine Rolle. Als Beispiel kann hier eine Darstellung des Vergnügungsviertels Pigalle bei Nacht herangezogen werden: Die Passanten – Massen „von lebensgierigen, erlebnisgierigen Nachtbummlern, viele Touristen darunter“⁷³⁶ – weiden sich einerseits an diesem „Mitternachtsjahrmakel, in einer Woge von Parfums und Lebenslust“⁷³⁷, wie auch der Erzähler, der sich in dieser Atmosphäre „benommen und entzückt und gleichzeitig tausendfach erotisiert“⁷³⁸ fühlt. Andererseits scheinen sich die Außenreize gewissermaßen zu verselbstständigen und von den Spaziergängern Besitz zu ergreifen, die – in einen tranceartigen Zustand versetzt – von den Stimuli des Nachtlebens beherrscht werden:

„[A]lle hatten diesen hungrigen verzückten Blick, sie gingen wie in Trance, aber auch wie Verurteilte, wie Gekettete, sie waren an das nächtliche Wunder, das verwirrende Angebot ausgeliefert, sie gingen in diesen mühsamen langsamen Bewegungen von Benommenen, sie konnten gar nicht stehen bleiben, sie schoben sich und wurden geschoben [...] überflutet von all diesen Reizen [...] die Prozession dieser Armeen von Sklaven, Gefesselten, Geblendeten, Hypnotisierten.“⁷³⁹

Diese an Simmels in *Die Großstadt und das Geistesleben* geäußerte Großstadtskepsis und -kritik erinnernde Passage führt deutlich die beiden Gesichter der Stadt vor Augen. Beim Erzähler tritt jedoch zunächst – wie im unbedarften Blickfeld des Touristen – die Lesart der Stadt als Inbegriff von Lebendigkeit deutlicher hervor: „Ich dachte, da geht das Leben nie aus, aus allen Mauern und Türen schien mir ein geheimnisvolles Versprechen zu winken, die Stadt schien von einem unerschöpflichen Vorrat an Verlockendem randvoll [...]“⁷⁴⁰. Gerade Geräuschen wohnt bei Nizon – sofern sie nicht, wie im weiteren Verlauf der Analyse veranschaulicht werden wird, zur bewussten Überdeckung anderer (Gedanken)Reize genützt werden – ein durchaus rauschhaftes Potential inne. Die Rauscherfahrung gipfelt dabei in einer Art synästhetischen Wahrnehmung, in der sich die akustische mit einer anderen Wahrnehmungsart verbindet – Geräusche beispielsweise werden als elektrisierend fühlbar⁷⁴¹. Die synästhetische Wahrnehmung wird auch bei Natascha Würzbach thematisiert: Wo der Raum über mehrere Sinneskanäle wahrgenommen wird, kommt es zu einer mehrdimensionalen Semantisierung des Raumes; die unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen werden sprachlich zu einer komprimiert, was den Eindruck eines

⁷³⁵ ebd.

⁷³⁶ Nizon (1984), S.

⁷³⁷ ebd. S. 115.

⁷³⁸ ebd.

⁷³⁹ ebd. S. 116f.

⁷⁴⁰ ebd. S. 117.

⁷⁴¹ vgl. ebd. S. 167.

besonders körpernahen Raumerlebens steigert.⁷⁴² Die Verwendung von Synästhesien verweist laut Würzbach außerdem auf das Bedürfnis nach einer stärkeren Betonung der Verbundenheit von Wahrnehmung und Körperlichkeit, der häufig zu wenig Beachtung geschenkt wird.⁷⁴³ Gerade anhand der synästhetischen Zusammenführung körperfernerer Sinne, wie dem Sehen, mit körpernahen, wie dem Tasten, veranschaulicht das Bedürfnis nach einem Aufbrechen von Körpergrenzen und einem stärker körperlich geprägten Umgehen mit der Umwelt.⁷⁴⁴ Neben den Wahrnehmungssynästhesien ergibt sich in Bezug auf die Sinneserfahrungen eine weitere Parallele zwischen Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* und Nizons *Das Jahr der Liebe*: Es ist dies der Blick aus dem bzw. durch das Fenster. Dass das Fenster in beiden Werken gewissermaßen als eine besondere Art der Wahrnehmung eine Rolle spielt, scheint kein Zufall zu sein. Rolf Selbmann⁷⁴⁵, der eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Neuzeit erstellt, charakterisiert die Fensterperspektive als „Einblick, Ausblick und Durchblick in, aus und auf unterschiedlich gesehene Wirklichkeiten“⁷⁴⁶. Von Fenstern geht nun offenbar seit jeher eine besondere Faszination aus: „Fenster [...] sind also keineswegs nur funktionale Glieder beim Hausbau, sondern bedeutungstragende Schwellenorte an der Schnittstelle von drinnen und draußen.“⁷⁴⁷ Als ‚Schwellenort‘ ist dem Fenster die Tatsache eigen, dass es einerseits eine Grenze bildet, andererseits aber auch das Herstellen einer Verbindung erlaubt: Für das Subjekt fungiert es als Medium des Austausches für Botschaften, beispielsweise in Form von Blicken und Gerüchen, von Gegenständlichem und Gedanklichem. Außerdem formt es, wie sich in der historischen Entwicklung des Fensters von Beginn an abzeichnet, die Wahrnehmung mit: Bereits im Tempel der Antike kommt dem Fenster die Rolle zu, die Grenzen eines Wahrnehmungsfeldes zu markieren; dieser Ausschnitt kann sodann von Priestern, Wahrsagern, Gelehrten, etc. mit besonders konzentriertem Blick ins Auge gefasst werden. In der Romantik erweitert sich der Blick aus dem Fenster um die metaphysische Komponente: Es wird zum Rahmen für die Thematisierung des subjektiven Blickes, der in jener Epoche eine Hochkonjunktur erlebt; das Fenster wird als Instrument zur Steigerung der Imaginationskraft verstanden⁷⁴⁸. Ab der Moderne scheint der Blick aus dem

⁷⁴² vgl. Würzbach (2006), S. 193.

⁷⁴³ vgl. ebd. S. 217.

⁷⁴⁴ vgl. ebd. S. 191.

⁷⁴⁵ vgl. Rolf Selbmann: *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2010; falls nicht anders angegeben, stützen sich die folgenden Ausführungen besonders auf S. 11-23.

⁷⁴⁶ ebd. S. 23.

⁷⁴⁷ ebd. S. 12.

⁷⁴⁸ vgl. ebd. S. 86.

Fenster als Synonym eines von Diffusität geprägten Wahrnehmungsgestus zu gelten und sich eindeutigen Bedeutungszuweisungen zu entziehen.⁷⁴⁹

Zusammenfassend sei an dieser Stelle also festgehalten, dass Wahrnehmung immer in einem Rahmen stattfindet – im Falle des Fensterblickes ist dieser jedoch nicht nur von kognitiver Natur, sondern ist tatsächlich vorhanden, nämlich durch den Bildausschnitt, den das Fenster bietet: „Immer handelt es sich bei Fensterblicken um Formen der optischen Konzentration durch gerahmte Wahrnehmung.“⁷⁵⁰ Tatsächlich eröffnet die Wahrnehmung durch das Fenster jedoch nicht nur eine Version der Wirklichkeit; laut Selbmann ist es mehrdeutig: Rahmung und Konzentration des Blickes ergeben sich aus seiner Transparenz, zusätzlich und gleichzeitig kann das Fenster jedoch auch als Spiegel fungieren. Selbmann versteht das Fenster als besonders produktiv zur Erklärung von Un- bzw. Vieldeutigkeiten der Welt. Die Fensterperspektive steht einer kritischen Form der Wahrnehmung nahe und erzeugt mannigfaltige Bildwirkungen: „Das Fenster erscheint als mehrdeutige, sowohl spiegelnde als auch offenen, blickdurchlässige Form der Bilderfahrung [und] kann die Räume und damit Wirklichkeit und Illusion durchmischen.“⁷⁵¹ Das Fenster kann somit als Instrument verstanden werden, das eine Manipulation des Blickes erlaubt. Anders als der Spiegel, der als Selbstreferenz eines Körpers zu betrachten ist, entspricht das Fenster einer Selbst-Referenz des Wahrnehmungsprozesses: Alles, was das Fenster passiert, wird Gegenstand einer Modifikation bzw. schafft einen Rahmen:

„Der Fensterblick enthält [...] das Korrektiv der Freiheit des betrachtenden Subjekts und sein Selbst-Bewusstsein: in der Wechselperspektive von Innen- und Außenraum ist alles möglich. Wenn es stimmt, dass Medien Orte der Selbstreflexion sind und damit Identitätskonstruktionen möglich und beobachtbar machen, dann lässt sich das Fenster als ein Wahrnehmungsmedium ersten Ranges verstehen.“⁷⁵²

Die eben skizzierten Auswirkungen des Fensterblickes für die Wahrnehmung wird nun auch bei Nizon und Wander aufgegriffen. Für Nizons Text, in dem das Sehen als einer der dominantesten Sinne und als vorwiegend ausschnittshaft zu charakterisieren ist, ist der Blick aus dem Fenster geradezu symptomatisch:

„Der Hof. Er zeigt mir schrundige, schmutzig-weiße Mauern, Fenster. Unten mit eisernen Zäunen abgetrennte, abgezirkelte Hoffragmente, Zementgärtchen mit Pflanzen in Kübeln, rostenden Fahrrädern, Unrat. Oben ein vieleckig ausgeschnittenes Himmelsloch.“⁷⁵³

Die Stadt erschließt sich dem Erzähler im Hinblick auf die visuelle Wahrnehmung stets in Fragmenten, in einer durch die Stadt selbst sich ergebenden Formung – sogar der Himmel

⁷⁴⁹ vgl. ebd. S. 155.

⁷⁵⁰ ebd. S. 23.

⁷⁵¹ ebd. S. 20.

⁷⁵² ebd. S. 21.

⁷⁵³ Nizon (1984), S. 21.

über Paris bleibt davon nicht ausgeschlossen; im Blick aus dem Gräben der Häuserschluchten nach oben wirkt er wie kanalisiert. Findet die Stadtwahrnehmung des Erzählers von einem Innenraum aus statt, wirken die Fenster nicht nur wie ein Bilderrahmen, der das Wahrgenommene in Szene setzt, sondern tatsächlich wie ein Wahrnehmungsinstrument selbst, wie der Sucher einer Kamera, der zwar einen Blick auf die Welt eröffnet, dabei den Blickwinkel aber auch einschränkt und durch das Verschieben einer Blende auch vollkommen versperren kann. Als textuelle Entsprechung einer solchen Blende lassen sich beispielsweise die Vorhänge⁷⁵⁴ werten, die dem Erzähler den Blick auf seinen am Fenster sitzenden Nachbarn zuweilen verwehren. Die Rolle des Fensters oszilliert damit zwischen Tor zu Welt und Paravent. Diese Fensterbilder, diese Lebensbruchstücke, die sich dem Erzähler eröffnen, nimmt er auch als „Stationenbilder“⁷⁵⁵ wahr, wobei sich die Stationen hier offenbar auf Lebensabschnitte beziehen: Das erzählende Ich beobachtet hinter einem Fenster beispielsweise einen alten Kranken mit einem lesenden Kind, während er dem Nebenanwohnenden eine Künstlerexistenz andichtet. Ein Blick „von dem Fenster aus über die Stadt [...], über das Häusermeer“⁷⁵⁶ lässt die simultan beobachtbaren Lebensausschnitte – in Anlehnung an Merciers Begriff des ‚abrégé du monde‘ – als ‚abrégé de l’existence‘ erscheinen.

Der Blick aus dem Fenster wird auch bei Fred Wander wiederholt dargestellt; das Fenster wird dabei explizit mit einem Rahmen verglichen. Während bei Nizon jedoch die bruchstückhafte Wahrnehmung des urbanen Raumes durch das Fenster dominant erscheint, wirkt es bei Wander durchaus wie ein „kostbarer Bilderrahmen“⁷⁵⁷, das einen bestimmten Bildausschnitt besonders vorteilhaft präsentiert:

„[D]as Mädchen dort drüben – ich weiß genau, wenn ich ihr auf der Straße begegne, wird mich die Leere ihres Gesichts, die dicke Schicht Puder oder irgendein gemeiner Zug verstimmen. Doch unbekannt, von Phantasie illuminiert, im poetischen Rahmen eines Pariser Fensters im sechsten Stock, ist sie schön, zauberhaft, unnachahmlich. Lasst uns durch die Oberfläche der Gesichter sehen, in ihren dreißigtausend Jahre alten Grund.“⁷⁵⁸

An dieser Stelle tritt einmal mehr das bei Wander häufig besprochene Thema der Trennung zwischen aufpolierter Fassade und ungeschminkter Realität hervor: Während die Passanten in den Straßen der Stadt scheinbar die Gestalt lebloser Maskengesichter annehmen, gelingt es durch den Rahmen eines alten Hauses in Paris, das ein bestimmtes Maß an Poetizität zugestanden wird, das Ursprüngliche des Menschen wieder an die Oberfläche zu holen. Dies zeigt sich auch an anderer Stelle, in der als Ziel des Blicks durch das Fenster formuliert wird,

⁷⁵⁴ ebd. S. 22.

⁷⁵⁵ ebd. S. 192.

⁷⁵⁶ ebd. S. 191.

⁷⁵⁷ Wander (1995), S. 5.

⁷⁵⁸ ebd. S. 8f.

„den Menschen in seiner Nacktheit zu entlarven, ihn seiner Gebrechlichkeit zu denunzieren“⁷⁵⁹.

Neben der visuellen ist bei Wander auch die olfaktorische Wahrnehmung für die Wahrnehmung des Stadtraumes von Bedeutung. Besonders relevant scheint er hierbei als Träger bzw. Auslöser von Erinnerungen zu sein, was möglicherweise der Tatsache geschuldet ist, dass laut Würzbach gerade Gerüche besonders viel Raum für subjektive Bewertungen offenlassen.⁷⁶⁰ Wanders Protagonisten finden sich nun u.a. in Paris ein, um „noch einmal den Geruch der alten Städte [zu] schmecken“⁷⁶¹. Das erinnerungsspeichernde bzw. -stimulierende Potential jenes Geruches lässt sich beispielsweise anhand der Passage veranschaulichen, in der der Erzähler sein Hotel beschreibt, das sich durch ein besonderes „Aroma“⁷⁶² auszeichnet:

„Der Geruch dieses Hauses ist aus zehntausend noch nicht ermittelten Substanzen gemacht. Die Wollustseufzer der Liebenden, das Röcheln ausklingender Extasen, heiße Beteuerungen und Schwüre ebenso wie das Stöhnen der Einsamen, Verlassenen, zwischen den Mauern, diesen Mauern, die überquellen vor Geruch, Essensgeruch, Schweiß, Zigaretten, Geschlechtsdunst, Aroma der unzähligen erstickten Nächte.“⁷⁶³

Es sind die mit dem auffälligen Hotel in Verbindung stehenden Geschichten, Erinnerungen, die das Haus zusammenhalten – diese treten in Form des „Aroma[s], [...] [von] zehntausend visionären chemischen Verbindungen“⁷⁶⁴ in Erscheinung. Damit steht das Paris, wie es dem Erzähler seit seinem ersten Aufenthalt in der Stadt während des Zweiten Weltkriegs bekannt ist, im krassen Gegensatz zu jenem urbanen Raum, der durch rezente städtebauliche Veränderungen geschaffen wird:

„[S]ie haben angefangen, mein Paris zu zerstören. Ein Federstrich genügt, eine Transaktion des Crédit Lyonnais oder Esso Oil Company, und sie reißen ein ganzes Viertel nieder, um einen Wolkenkratzer aus Glas und Stahl zu errichten. Ohne Geruch.“⁷⁶⁵

Durch die Umbauarbeiten an der Stadt verliert diese offenbar ihren organischen Charakter, was eine sterile, unpersönliche Atmosphäre erzeugt. Bei Wander wird der durch Sinneswahrnehmungen eröffnete Spielraum für Bedeutungszuweisungen genutzt, um oberflächlichen Charakter der Stadt als Konstruktion zu entlarven. Dieser Versuch wird durch die Tatsache gestützt, dass eine „recht große Nähe zur körperlichen Materialität [...] im Rahmen kognitiver Schemata und sprachlicher Gegebenheiten in einem gewissen Maße ein Unterlaufen der Diskursregeln möglich“⁷⁶⁶ macht.

⁷⁵⁹ ebd. S. 72.

⁷⁶⁰ vgl. Würzbach (2006), S. 192.

⁷⁶¹ Wander (1984), S. 11.

⁷⁶² ebd. S. 6.

⁷⁶³ ebd. S. 6f.

⁷⁶⁴ ebd. S. 7.

⁷⁶⁵ ebd.

⁷⁶⁶ Würzbach (2006), S. 192.

Auch bei Nizon formen Gerüche das im Text konstruierte Parisbild mit – in diesem Zusammenhang sind abermals sowohl die Wahrnehmungs-Synästhesien als auch die an die Sinnesreize gebundene Rauscherfahrung zu erwähnen. Diese beiden Aspekte vereinen sich nun beispielsweise in einer Beschreibung des Hinabsteigens zur Metro: Der Erzähler fühlt sich von dem aus dem Schacht emporsteigenden Aufwind erfasst, was ein Wohlgefühl erzeugt; er konkretisiert den Luftzug als „warmen, dumpffauligen Aufwind[...]“⁷⁶⁷, vermischt also eine taktile mit einer olfaktorischen Wahrnehmung.

In der Geruchswahrnehmung spiegelt sich – wie dies z.B. bei Wander der Fall ist – zusätzlich der Versuch wider, auch die negativ konnotierten Stadteindrücke zu thematisieren:

„[Ich] atmete [...] den Geruch der Abfalltonnen im Hof mit einem komplizenhaften Einverständnis, einem unangebrachten Überschwang, ein, hier roch der Abfall anders als in Bern, er roch ein wenig nach Metro, so wie der Hof ein wenig nach Javel-Wasser roch, die Tonnen und der Hof rochen nach Paris, ich war in Paris [...], ich gehörte zu ihnen, zu Paris [...].“⁷⁶⁸

In dieser von Überschwänglichkeit geprägten Passage kommt besonders durch die Idealisierung negativer Stadterscheinungen der Wunsch des Erzählers zum Ausdruck, von der Stadt aufgenommen zu werden, dazuzugehören. Die Stadt scheint gerade durch ihre marginalisierten Räume – hier emblematisch durch olfaktorische Wahrnehmungsinhalte dargestellt – erfassbar zu werden, während elitärere Viertel wie die „Panthéongegend“⁷⁶⁹ abstrakt bleiben und sich gegen emotionale Zugriffe abschließen. Der Erzähler verweist auf „die dünne, die rationale Luft rund um diesen gedankentrockenen vernunfttharten Tempel, eine viel trockenere Luft als hier, wo alles riecht und schwitzt und schwatzt [...]“⁷⁷⁰. Während der Raum um das Panthéon und der Verweis auf Descartes im dazugehörigen Straßennamen in die Nähe der einer rein rationalen Denk- und Weltwahrnehmungsweise gerückt wird, wird beispielsweise der zum Alltag gehörende Transitraum ‚Bus‘ gerade durch den Hinweis auf die dort anzutreffenden Gerüche vermenschlicht. Die Kopplung eines Zugehörigkeitsgefühls an Gerüche eröffnet sich dem Erzähler also kaum zufällig in öffentlichen Verkehrsmitteln, in denen er u.a. auch durch die „Kleider- und Körpergerüche“⁷⁷¹ einen Kontakt mit den anderen Passagieren herzustellen vermag:

„[I]ch bin unter den Vielen, die nach Regen, nach Feuchtigkeit, nach Haut, nach ihrem Viertel, nach Arbeit oder nach Muße, nach Parfum, nach Armut, nach Bildung, nach Gefahr, nach Abgenutztheit, nach einem Trau, oder nach Angst, nach Gottergebenheit, nach dieser Stadt riechen [...].“⁷⁷²

⁷⁶⁷ Nizon (1984), S. 26.

⁷⁶⁸ ebd. S. 113.

⁷⁶⁹ ebd. S. 158.

⁷⁷⁰ ebd.

⁷⁷¹ ebd. S. 155.

⁷⁷² ebd. S. 168.

Neben der Vermittlung eines Gemeinschaftsgefühls fungieren Gerüche in Nizons *Das Jahr der Liebe* als eine Art Erinnerungskatalysator: „[G]enau in diesem Augenblick erreichte meine Nase der Bratengeruch aus einer Pfanne oder der Geruch heißen Fetts, und mit dem Geruch war ich auf einmal in meiner Kindheit, es war ein Mutterduft“⁷⁷³. Da bei Nizon – wie später noch genauer ausgeführt wird – das Einflechten von Intertexten zentral ist, erscheint es zielführend, auf eine motivische Korrelation mit einem anderen Text hinzuweisen. In Marcel Prousts Monumentalwerk *À la recherche du temps perdu* wird ebenso auf den Zusammenhang zwischen Sinneswahrnehmungen und Erinnerung eingegangen und Bezüge zu bewussten und unbewussten Persönlichkeitsanteilen hergestellt. Im ersten Band der *Recherche – Du côté de chez Swann* – findet sich beispielsweise folgende Passage:

„Il en est ainsi de notre passé. C’est peine perdue que nous cherchions à l’évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.“⁷⁷⁴

Um diese Theorie zu illustrieren, führt Prousts Erzähler eine persönliche Erfahrung an, in der ihm im Erwachsenenalter urplötzlich eine Szene aus seiner Kindheit vor Augen tritt, was – wie er in der Reflexion herausfindet – durch den Geschmack von Kuchen und Tee ausgelöst wird. Es sind hier Kuchen und Tee als materielle Objekte bzw. der Geschmack als sinnlich wahrnehmbarer Eindruck, die bzw. der die Erinnerung wie in der eben zitierten Passage stimulieren und ein Erleben eines nicht bewusst erinnerten Ereignisses möglich machen: „Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l’image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu’à moi.“⁷⁷⁵. In Bezug auf dieses Phänomen verweist Helmut Stalder auf Prousts Unterscheidung von willkürlichem (*mémoire volontaire*) und unwillkürlichem Gedächtnis (*mémoire involontaire*) und sowohl auf Freuds, als auch auf Walter Benjamins Überzeugung, dass „eine Erinnerungsspur als Grundlage der Erfahrung [...] nur entstehen [kann], wenn ein Eindruck den Reizschutz des Bewusstseins umgeht oder durchbricht und intellektuell unverarbeitet in die *mémoire involontaire* eindringt“⁷⁷⁶. Während das bewusst Erlebte für die willentliche Erinnerung zugänglich bleibt, kann das im Unterbewusstsein Gespeicherte nur mithilfe eines zufällig auftretenden Schlüsselreizes wachgerufen werden. Nizons Erzähler wird nun durch den Geruch in seine Kindheit zurückversetzt, was in ihm ein Gefühl des Vertrautseins, der Geborgenheit wachruft, das er

⁷⁷³ ebd. S. 167.

⁷⁷⁴ Marcel Proust: *Du côté de chez Swann*. Paris: Le Livre de Poche 1992, S. 88.

⁷⁷⁵ ebd. S. 90.

⁷⁷⁶ Helmut Stalder: *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der ‚Frankfurter Zeitung‘ 1921-1933*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003 (= *Epistemata*; Würzburger wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 438), S. 238.

zunächst auf eine Prostituierte, später auf seine Wahrnehmung der Stadt Paris überträgt: „[Ich] liebte die Straße und diese Stadt inbrünstig, so, als sei ich angenommen, aufgenommen worden, jedenfalls gehörte ich dazu“⁷⁷⁷.

Diese Brücke zwischen Geruch und Erinnerung wird auch in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* geschlagen, in einer Passage jenes Textes wird sie zusätzlich mit der Erfahrung des Raumes verknüpft:

„Wie jemand ganz Beliebiger stieg er mit dem Blumenstrauß den Montmartre hinauf. In den von einer Markthalle zur anderen wechselnden Gerüchen der Rue Lepic wurde er undefinierbar: Fische, Käse, dann der Flanellgeruch von Anzügen, die in der Sonne standen ..., und unvermutet zog ihn der Geruch von Weißbrot aus der offenen Tür einer Bäckerei in die Erinnerung hinein, nicht in die eigene, sondern eine neue, erweiterte und verbesserte, bei der das Flächige vor ihm räumlich wurde.“⁷⁷⁸

Auch akustische Reize spielen in den analysierten Primärtexten für die Konstruktion des urbanen Raumes eine entscheidende Rolle. Dies lässt sich beispielsweise anhand einer Analyse von Paul Nizons *Das Jahr der Liebe* unter diesem Gesichtspunkt illustrieren, wobei bereits an dieser Stelle angemerkt sei, dass auch diese Art der Wahrnehmung Züge der Fragmentierung trägt: So erschließt sich dem Erzähler eine Straße der Stadt zwar auch über das Hören, tritt aber als „in Schallwellen zerschnipselt“⁷⁷⁹ auf.

Bereits der erste Absatz des Romans⁷⁸⁰ ist der Geräuschkulisse, der der Erzähler in seiner Wohnung ausgesetzt ist, gewidmet; die akustischen Reize werden dabei äußerst differenziert beschrieben: So vernimmt das erzählende Ich beispielsweise nicht nur das Schreien eines Säuglings, sondern hört wie „das Kleinkind kräht, es ist aber kein Krähen, es ist eher nasales Pressen, aber auf Leben und Tod, Notwehr mit nichts als diesem Säuglingston, der bis zum Ersticken reicht, bis zu Atemverlusten“⁷⁸¹. Das Gehörte wird jedoch nicht nur zum Selbstzweck bzw. zur Schaffung einer Atmosphäre beschrieben, sondern hat tatsächlich raumschaffende Qualität, indem auch die Richtungen, in der die Geräuschquelle sich zu befinden scheint, angegeben wird: Die Probengeräusche der Rockband kommen „aus einem unteren Fenster“⁷⁸², während „aus weiterer Ferne normale Stimmen mit Lachern“⁷⁸³ hörbar werden. Erwähnenswert erscheint an dieser Stelle auch die Tatsache, dass der Erzähler sowohl menschliche also auch amorphe Geräusche zur Darstellung bringt, was darauf schließen lässt, dass Sinnesreize ohne bestimmten Hörvorsatz wahllos aufgezeichnet, dabei jedoch möglichst exakt beschrieben werden.

⁷⁷⁷ Nizon (1984), S. 167.

⁷⁷⁸ Handke (1999), S. 26.

⁷⁷⁹ Nizon (1984), S. 158.

⁷⁸⁰ vgl. ebd. S. 7.

⁷⁸¹ ebd.

⁷⁸² ebd.

⁷⁸³ ebd.

Fragt man nun nach der Funktion, die die akustischen Reize im Text erfüllen, so drängt sich einerseits ein Interpretationsansatz auf, nach dem sie als Ausdruck von Lebendigkeit sowie als verbindendes Element innerhalb der Stadt zu werten sind. Dies lässt sich beispielsweise anhand einer Szene⁷⁸⁴ illustrieren, in der vier Straßenmusikanten auftreten, wobei besonders einem Klarinettenisten besondere Aufmerksamkeit zukommt: Mit seinem Spiel zieht er die Passanten vor dem als prototypisches Pariselement zu verstehenden Kaufhaus ‚Printemps‘ so sehr in seinen Bann, dass er den linear vorbeiziehenden Menschenfluss durchbricht und in einen Kreis umleitet. Dabei scheint der Musiker ganz mit seinem Instrument und der Musik selbst verschmolzen, die Musik scheint Lebendigkeit geradezu zu absorbieren:

„Es war mitreißend, die Klarinette [...], die aus diesem ganz jungen Kerlchen herauswuchs wie ein verlängerter Mund [...] und das Kerlchen war ganz und gar Musik, schriller, jubilierender wunderbar getragener durch und durch vibrierender reißender mitreißender Klarinetten, der ganze Bursche war Ton, Aufstand und Klage und Trost [...].“⁷⁸⁵

An dieser Stelle zeigt sich zunächst, wie die mitreißende Melodie auch auf die formale Gestaltung des Textes übergreift, was sich in einer vorübergehenden Elision der Kommata äußert. Gerade der Verweis auf das musikalische Genre des Jazz erscheint nicht zufällig, da sich durchaus eine Verbindung zur generellen formalen Gestaltung des Textes herstellen lässt: Nizons Roman verfügt über „seinen eigenen Rhythmus und seine eigene Struktur [...], die man mit einer Jazzpartitur vergleichen könnte: Flechtwerk von Themen und Improvisationen, Brüchen und Wiederholungen, die den Eindruck einer unaufhörlichen Bewegung vermitteln.“⁷⁸⁶ Im obigen Zitat wird zusätzlich jedoch auch die emotionale Besetzung der Musik vor Augen geführt – die Musik „riss und riss [...] an unseren Gefühlen“⁷⁸⁷, so der Erzähler. Aus diesen beiden Aspekten erklärt sich auch die Faszination, die sich netzartig zwischen den Zuhörern und den Musikern ausbreitet: „Niemand konnte sich lösen, und zwischen den Musikern und den Zuhörern gab’s überhaupt keinen Kontakt außer diesem tiefen, den die Musik vermittelte.“⁷⁸⁸ Dies geht soweit, dass der Erzähler am Ende nicht mehr unterscheiden kann, ob er die Musik tatsächlich als äußerlichen Reiz wahrnimmt oder ob sie gleichsam internalisiert aus seinem Inneren hörbar wird. Die Musik der Straßenmusikanten sowie die Geräuschkulisse seines Innenhofes scheinen für den Erzähler durchaus ein als positiv wahrgenommenes Parisbild zu ergeben: „[Ich schreibe] während aus den übrigen Hoffenstern die Fernsehgeräte, die Küchengeräusche, vielerlei Stimmen, Schreie, Gelächter und mancherlei Musik zu diesem unserem allabendlichen Gedudel, für manche ist es eine

⁷⁸⁴ vgl. ebd. S. 14ff.

⁷⁸⁵ Nizon (1984), S. 15.

⁷⁸⁶ Derivière (2003), S. 24.

⁷⁸⁷ Nizon (1984), S. 15f.

⁷⁸⁸ ebd. S. 16.

Kakophonie, für mich nicht, zusammenfinden.“⁷⁸⁹ Tatsächlich scheint das Wahrnehmen akustischer Reize für Nizons schreibenden Protagonisten die wichtigste Möglichkeit darzustellen, in seinem ‚Schachtelzimmer‘ Kontakt zur Außenwelt zu bewahren – beispielsweise in Form von Gesprächen der Nachbarn, dem Weinen eines Kleinkindes, den Probengeräusche einer Rockband⁷⁹⁰; nebenbei „aus weiterer Ferne normale Stimmen mit Lachern, und dann das monotone roboterige mit Geräusch untermalte Kunstreden aus TV-Dialogen“⁷⁹¹. Es ist dieses „Gelärm und die Stimmen aus dem Hof, dieses Geröll menschlich-französischen Lebens, pariserischen Lebens, das stimmenreich in [...] [den] Hof einfällt, dieses Dudeln, Reden, dieses Lebensgebrüll, das hier nie aufhört“⁷⁹², vor dessen Hintergrund sich die ‚Klausenhaftigkeit‘ des ‚Schachtelzimmers‘ noch stärker abhebt. Während die Geräuschkulisse, der „Eintopf des Hofkessels“⁷⁹³, eine relativ komplette Darstellung der akustischen Außenwelt zulässt, ist die visuelle Wahrnehmung von der Wohnung des Erzählers aus nur in Ausschnitten möglich.

Das zumindest für Großstädte – wenn nicht gar für Paris – prototypische Element der Straßenmusikanten wird auch an anderer Stelle aufgegriffen, wobei hier eine Verbindung mit dem im Text immer wiederkehrenden Motiv der Pariser Metro hergestellt wird:

„Und manchmal irren Töne und Fetzen von Melodien herum in diesen unterirdischen Gängen [...]. Da ist ein verblichener Alter [...] und er spielt, da er kein Instrument kann, alte Platten auf einem Grammophon. Immer sind da Akkordeonisten, häufig auch junge Leute, die ernsthaft einen Vivaldi oder sonstige Altmeister ab Blatt fiedeln oder flöten. Am meisten aber liebe ich die Saxophonspieler, die in die gleißenden Rüssel ihren Jazz dudeln, das verfolgt einen lange durch die langen Gänge. Töne, Tonfetzen, verirrte Tonseelen.“⁷⁹⁴

Auch im Verweis auf die Musik wird Paris als Ort dargestellt, an dem das Heterogenste nebeneinander steht – klischeehafte Akkordeonmelodien, etablierte Komponisten, Jazz sowie mittels Plattenspieler künstlich reproduzierte Töne. Die Vielgestaltigkeit der städtischen Geräuschkulisse und die Dichtheit des akustischen Reizfeldes werden bei Nizon auch im Rahmen der Beschreibung des Pariser Nachtlebens aufgegriffen:

„[...] [D]ie Türen der Bars öffneten und schlossen sich wie Pumpen, sie ließen Schwälle von Musik, Gedröhn, Krach, Gerede und Menschen hinaus, vor den Bars zuckten und wanden sich im Takt der verschiedensten Musiken halbentkleidete Mädchen [...].“⁷⁹⁵

Bezeichnenderweise spricht Nizons Erzähler an dieser Stelle von einer Vielzahl an verschiedenen Musikstilen, was wiederum auf das Verständnis von Paris als Konfrontationsraum des Heterogenen verweist.

⁷⁸⁹ ebd. S. 218.

⁷⁹⁰ zur hier skizzierten Geräuschkulisse vgl. ebd. S. 7.

⁷⁹¹ ebd. S. 7.

⁷⁹² ebd. S. 9.

⁷⁹³ ebd. S. 23.

⁷⁹⁴ Nizon (1984), S. 27.

⁷⁹⁵ ebd. S. 115.

Die Bezeichnung der Klänge als fetzenhaft bzw. als herumirrende Tonseelen thematisiert jedoch neben der Facette der Stadt als Ort der Begegnung andererseits auch jene der Disparatheit und Vereinzelung. Dieses Spannungsfeld zwischen Gemeinschaftsgefühl und Einsamkeit, das sich – wie eben dargelegt – gerade in den akustischen Wahrnehmungen manifestiert, ist für Nizons *Das Jahr der Liebe* geradezu symptomatisch – Paris ist gleichzeitig „die beste Voraussetzung für sein Unterwegssein, aber [...] auch Ort extremer Einsamkeit und des Gefühls der Verlorenheit“⁷⁹⁶: So sind die Stadtgeräusche aus der Sicht des Erzählers nicht nur positiv konnotiert, sondern werden durchaus auch als Zeichen der Hoffnungslosigkeit gedeutet:

„[Der Ruf der Turteltaube ist] ein dreitöniger Schluchzer, ein Jammerruf jedenfalls, und da er zu jeder Tages- oder Nachtzeit ertönt, ist er oft unerträglich. Es ist übrigens das einzige Geräusch hier, das mich wirklich stört. Der Mieter unter mir mit seinem Gitarrenunterricht und den überlaut abgespielten Orgelkonzerten, die meine Wohnung vibrieren lassen, stört mich eindeutig weniger als der hoffnungslose Hilferuf dieser Taube.“⁷⁹⁷

Die Klänge, die die Stadt Paris hervorbringt, erscheinen im Text wie unterschiedliche Instrumentengruppen eines Orchesters, wobei diese häufig städtischen Teil-, aber auch (Tages-)Zeiträumen zuzuordnen sind:

„[Wir sitzen] im Halbdunkel des abgedunkelten Zimmers, durch dessen offenes Fenster der Spätnachmittag hereinsummt. Durch das Summen schlängeln sich die Sirenen einer Ambulanz und dahinter ist schon ein bisschen die Brandung des Abendlärms, der Stoßzeit, vernehmbar.“⁷⁹⁸

Es erscheint jedoch auch bedeutsam, anzumerken, dass gerade den akustischen Reizen auch ein mitunter befreiend wirkendes Ablenkungspotential zukommt. Dies äußert sich einerseits bei einem Besuch des Erzählers bei seiner Mutter, andererseits in einem mentalen Zwiegespräch mit der wie ein alter ego anmutenden Figur Beat: In beiden Fällen unterbricht der Satz „Ich drehe das Radio an.“⁷⁹⁹ die Kontinuität des Gedankenflusses und leitet einen neuen Absatz bzw. Textabschnitt ein. Paradoxerweise ist es also gerade die selbst induzierte Geräuschkulisse, durch die es dem Erzähler gelingt, von störenden Gedanken in Ruhe gelassen zu werden.

Auch in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* wird die Geräuschkulisse – hier bereits auf der ersten Seite des Textes – genutzt, um dem Rezipienten einen umfassenderen Eindruck des Raumes – in diesem Fall des sechzehnten Pariser Arrondissements, in dem sich die Wohnung des Protagonisten Keuschnig und dessen Familie befindet – zu vermitteln. Der Stadtteil wird klar an der Peripherie der Stadt angesiedelt, was u.a. akustisch wahrnehmbar wird:

⁷⁹⁶ Kässens (2009), S. 7.

⁷⁹⁷ Nizon (1984), S. 73.

⁷⁹⁸ ebd. S. 137f.

⁷⁹⁹ ebd. S. 19 bzw. S. 139.

„[Das Haus stand] an einem ruhigen Boulevard, der ein wenig abschüssig zur Porte d’Auteuil hinunter verlief, die eine der westlichen Stadtausfahrten bildet. Nur alle fünf Minuten etwa klinkten untertags die Gläser und Teller im Esszimmerschrank, wenn in der Senke neben dem Boulevard der Zug vorbeifuhr, der Reisende von der Gare St. Lazare in die Mitte der Stadt brachte [...] In der Nacht aber, wenn nach neun Uhr abends keine Züge mehr führen, war es an der Boulevard so still, dass man bei dem leichten Wind, der oft hier ging, ab und zu die Blätter der Platanen vor den Fenstern rieseln hörte.“⁸⁰⁰

An einer anderen Stelle werden die Randbezirke der Stadt Paris als fast ländlich charakterisiert: „Sie gingen weiter, bis zum Bahnhof von Passy hinauf [...]. Ein Hund bellte plötzlich in den stillen Straßen um die Porte de Passy, und ein anderer, fast unten an der Porte d’Auteuil, antwortete, wie Hunde nachts auf dem Lande.“⁸⁰¹

Die Stille des Viertel steht im Kontrast zu der sich auch im Lärmpegel der Stadt niederschlagenden Geschäftigkeit des Stadtzentrums: „Die Autos fuhren ohne Unterlass hinter den Bäumen auf den Champs Elysées; ab und zu ein Hupen oder ein Knattern und Röhren, wenn ein Motorrad die Autos überholte.“⁸⁰² Allerdings ist zu betonen, dass die Geräusche der Natur sowohl an der Peripherie als auch weiter im Zentrum nicht von artifizialen überdeckt werden: Dies lässt sich an einer Passage⁸⁰³ veranschaulichen, in der das Rauschen der Kastanienbäume den Verkehrslärm der Champs Elysées übertönt.

Was die Bewertung der Stadtgeräusche betrifft, so ergibt sich in *Die Stunde der wahren Empfindung* ein etwas divergentes Bild. In einzelnen Szenen scheint der ‚Zivilisationslärm‘ geradezu beruhigend auf Keuschnig zu wirken:

„Die wenigen Geräusche waren wie eine Zusicherung auch der eigenen Ruhe; die bei manchem Schritt aufschrammenden Stöckelschuhe der [vor ihm gehenden] Frau, das Summen eines Türöffners weiter weg und das Klacken der fast gleichzeitig aufspringenden Tür, ein Apfel, der von seiner Pyramide an dem Stand COURS DES HALLES auf die Straße rollte ...“⁸⁰⁴

Eine ähnliche Koppelung von alltäglichen Geräusche und Beruhigung zeigt sich beispielsweise in einer Szene in einem Einkaufszentrum: „Es beruhigte ihn, zur Musik und zu den Werbesprüchen von ‚RADIO PRISUNIC‘ Treppen hinauf und hinunter zu gehen; er verlor sein Eigenleben dabei.“⁸⁰⁵ Allerdings wird Keuschnig sich bei einer Pressekonferenz der Tatsache bewusst, dass diese gewohnheitsmäßige Hintergrundmusik ein Gefühl von Sicherheit erzeugt und seinen klaren Verstand zu benebeln scheint:

„Er hörte die Folge der Fragen und Antworten, die surrenden Kameras, das Jaulen der Schnellbildfotoapparate wie eine für ihn bestimmte Gebrauchsmusik. Aber dann platze eine Lampe. Ein Vogel stieß von außen an eines der hohen, schmalen Fenster, flatterte weg; prallte an

⁸⁰⁰ ebd. S 7f.

⁸⁰¹ ebd. S. 104f.

⁸⁰² ebd. S. 81.

⁸⁰³ vgl. ebd. S. 61.

⁸⁰⁴ ebd. S. 75f.

⁸⁰⁵ ebd. S. 76.

ein anderes Fenster, und bei Keuschnig brach eine Panik aus, als er dachte, wie sehr er sich schon wieder die Sicherheit vorgeheuchelt hatte.“⁸⁰⁶

Dieses Zitat weist bereits in Richtung einer eher negativen Beurteilung der Stadtgeräusche, die beispielsweise in jener Szene, in der Keuschnig von seiner Ehefrau Stefanie verlassen wird, zu Tage tritt: „Ein Fensterflügel schlug, die Stadt rauschte: die Welt schien auf wenige Schreckensgeräusche zusammengezogen [...]“⁸⁰⁷. Trotz des Schwankens zwischen positiven und negativen Empfindungen angesichts akustischer Stadtreize, das jedoch vermutlich auch im Zusammenhang mit der jeweiligen Situation zu sehen ist, sei an dieser Stelle festgehalten, dass dem bewussten Wahrnehmen in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* eine beträchtliche Bedeutung zugestanden wird; wie abermals an einer mit dem Hören in Verbindung stehenden Szene veranschaulicht wird, wirkt es beruhigend und scheint dem Ich in fast meditativer Stille einen tieferen Zugang zu sich selbst zu ermöglichen:

„Nach einiger Zeit bemerkte er, dass es in seinem Kopf zum ersten Mal an diesem Tag vollkommen still geworden war. Den ganzen Tag hatte er gleichsam, ohne Atempause, reden müssen. Jetzt hörte er nur noch zu. [...] Er lauschte. Der Wind legte sich. Als er sich wieder hob und die Bäume aufrauschten, spürte Keuschnig ein fremdes, ruhiges Lebensgefühl. Das Gras stand aufgerichtet und zitterte. Die Autos fuhren ohne Unterlass auf den Champs Élysées; ab und zu ein Hupen, oder ein Knattern und Röhren, wenn ein Motorrad die Autos überholte. Er war weggedacht und doch da.“⁸⁰⁸

Während in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* unklar bleibt, ob die von der Stadt bereitgestellte Geräuschkulisse als eher positiv oder negativ konnotiert zu betrachten ist, wird sie in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* relativ klar in einem negativen Licht geschildert: So werden die Geräusche der Stadt Paris als diffuses „Gedröhn der Metropole“⁸⁰⁹ bezeichnet; die stille Vorstadt, in der sogar das Pfeifen des Briefträgers hörbar ist⁸¹⁰, steht dazu in einem antithetischen Verhältnis. Dieses Analyseergebnis lässt sich auch durch eine Passage untermauern, in der der Erzähler sein Unwohlsein in der französischen Hauptstadt nicht zuletzt an deren Geräuschkulisse koppelt:

„Ich erlebte mich eingesperrt und ausgesperrt in einem. Die Geräusche, die auch mein Sohn, dem ich sonst aufs Wort glaubte, ruhiger und gleichmäßiger fand als in den Kleinstädten, umzingelten mich inzwischen, ebenso wie ich die Geräuschlosigkeit der tiefen Nachtstunden eher als eine Einkesselung fühlte.“⁸¹¹

Nach seiner Abwanderung in die Niemandsbucht ist es jedoch nicht die vollkommene Geräuschlosigkeit, die der Erzähler sucht, sondern eine besondere Art der Stille, die es

⁸⁰⁶ ebd. S. 73.

⁸⁰⁷ ebd. S. 129.

⁸⁰⁸ ebd. S. 81.

⁸⁰⁹ Handke (2007), S. 143.

⁸¹⁰ vgl. ebd.

⁸¹¹ ebd. S. 176.

ermöglicht „[s]ich in [...] [die Natur] einzuhören und zuletzt im Hören aufzugehen“⁸¹². Der Begriff ‚Natur‘ wird von Keuschnig an dieser Stelle jedoch nicht als zivilisationsferne Idylle verstanden – die besondere Stille der Vorstadt umfasst durchaus auch Geräusche der modernen, technisierten Welt:

„Solche Stille erfuhr ich nicht bloß in der Natur, sondern ebenso etwa auf den Wegen draußen neben der Bretagnebahnlinie. Und die Geräusche der Vororte-Gegend gehörten dazu. Manchmal hätte ich gern noch näher an den Gleisen gewohnt und spähte beim Vorbeikommen an einem bestimmten graugelben Sandsteinhaus [...] mit dem Sirren der Passagier- und dem Krachen der Güterzüge gleich an den Fenstern, ob es nicht eines Tages zu verkaufen sei.“⁸¹³

Auch in der Vorstadt – so muss Handkes Erzähler erkennen – ist er nicht vor den ‚Zivilisationsgeräuschen‘ gefeit, die sich ihm beispielsweise durch die Aktivitäten seiner als „Tumultfachleute“⁸¹⁴ bezeichneten Nachbarn aufdrängen. Einer jener Nachbarn sticht dabei besonders hervor: Im Zuge von Arbeiten in seinem Garten verwendet er zahllose Maschinen, durch deren Betriebsgeräusche sich der Erzähler in seiner Schreibtätigkeit empfindlich gestört fühlt und in der Folge seinen Arbeitsplatz in die Wälder verlegt, wo er sich mehr Ruhe erhofft.⁸¹⁵ Die ‚Niemandsbucht‘ erweist sich also schließlich nicht bruchlos als ideales Schreibterrain.

Im Allgemeinen bleibt für Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* festzuhalten, dass die Geräusche den Raum charakterisieren; darüber hinaus wird auch bei Handke herausgearbeitet, dass die Geräusche selbst an der Entstehung des Raumes mitwirken:

„Das zeitweise Hundegebell, eines in Distanz zum anderen, erzeugte, nicht nur im Unterwegssein, sondern auch in der Nachtruhe des Hauses, zusammen mit den Zügen, eine zusätzliche Geräumigkeit in der Landschaft.“⁸¹⁶

Widmet man sich bei der Analyse der Primärtexte dem Thema der Sinneswahrnehmungen, zeigt sich, dass in den Texten in dieser Hinsicht nicht nur unterschiedliche Arten, die Umwelt mit den eigenen Sinnesorganen wahrzunehmen, vorgestellt werden. Tatsächlich wird auch über die Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmung verhandelt. Ein solcher Metadiskurs über Wahrnehmung findet sich beispielsweise in einer Passage aus Nizons *Das Jahr der Liebe*, in der sich ein Philosoph über die „kaleidoskopartigen Malereien“⁸¹⁷ eines dem Erzähler bekannten Malers folgendermaßen äußert: „[Der Philosoph war zu dem Schluss gekommen, dass] man nichts sehen, das heißt, objektiv und gesichert überhaupt nichts Bestimmtes erkennen könne auf diesen Bildern, die Bilder seien ausgeklügelte Fallen,

⁸¹² ebd. S. 196.

⁸¹³ ebd. S. 197.

⁸¹⁴ ebd. S. 477.

⁸¹⁵ vgl. ebd. S. 474-480.

⁸¹⁶ ebd.

⁸¹⁷ Nizon (1984), S. 91.

Mausefallen für die Einbildungskraft, lauter Hohlräume im Grunde.“⁸¹⁸ Gerade diese Skepsis vor der Objektivität der Wahrnehmung, ihres Verständnisses als vollständige 1:1-Abbildung der Realität wird in Nizons Text auf die Probe gestellt.

Noch stärker als Nizon widmet sich Handke dem Thema der Wahrnehmungsskepsis. In *Die Stunde der wahren Empfindung* klingt dies bereits im Titel an. Das zentrale Bemühen Keuschnigs scheint darum zu kreisen, zu einer eigenen Art der Wahrnehmung zu finden, d.h. zu einer Wahrnehmung jenseits gesellschaftlich vorstrukturierter Muster und Routinen. Für diese Art der Wahrnehmung scheint die Stadt Paris jedoch zumindest zunächst keine Reize bereitzustellen: Touristische Attraktionen wie den Triumphbogen, die geradezu emblematisch für die französische Hauptstadt stehen, erfasst Keuschnig lediglich als „Motiv“⁸¹⁹, er nimmt „wahr wie für jemand andern“⁸²⁰. Seine Wahrnehmungen mit eigenen Semantisierungen zu belegen bereitet Handkes Protagonist zusehends Schwierigkeiten: „Er schaute auf die Esplanade des Invalides hinaus: nichts Bezeichnendes; nichts für ihn. Er zwang sich, etwas zu betrachten [...] Er sagte sich alles wörtlich vor, was zu sehen war – damit er es überhaupt wahrnahm.“⁸²¹ Ähnliches äußert sich auch angesichts eines panoramaartigen Überblickes über die Stadt Paris, der sich beschreiben lässt als „Blick aufs Ganze, an dem auch nach dem ersten Hinschauen nichts Besonderes“⁸²² ist:

„Die Luft war so klar, dass man von dem Hügel aus nach allen Seiten über den Rand von Paris hinausschauen konnte, wo es schon wieder grün wurde. Es war ein Gesamtbild, das an kein Durcheinander mehr denken ließ; jede noch so widerspenstige Einzelheit dem Pauschauleindruck untergeordnet.“⁸²³

Angesichts dieser Art von Wahrnehmung empfindet Keuschnig nur Entfremdung und Abstoßen: „Er ging, sah, atmete, hörte – das Unerträgliche war, dass er dazu auch noch lebte!“⁸²⁴ Die bei Handke geäußerte Skepsis gegenüber einer panoramatischen Übersicht über die Stadt korreliert mit einer These Michel de Certeaus, der „[d]ie Panorama-Stadt [...] [als] ein ‚theoretisches‘ (das heißt visuelles) Trugbild, also ein Bild, das nur durch ein Vergessen und Verkennen der praktische Vorgänge zustande kommt“⁸²⁵ bezeichnet.

Im Verlauf des Textes gelingt es Keuschnig jedoch, auch einen anderen sinnlichen Zugang zur Welt zu finden, was bezeichnenderweise geschieht, als er beschließt, sich auf die Wahrnehmungsperspektive seiner Tochter Agnes einzulassen: „In ihrem Fürsichsein strahlte

⁸¹⁸ ebd. S. 92.

⁸¹⁹ Handke (1999), S. 59.

⁸²⁰ ebd.

⁸²¹ ebd. S. 53.

⁸²² ebd. S. 34.

⁸²³ ebd.

⁸²⁴ ebd. S. 122.

⁸²⁵ De Certeau (1988), S. 122.

sie von einem Stolz, so objektiv, dass er auch auf ihn übergang. Mit ihr wahrnehmen! Das vertrieb erst einmal die Abgeschmacktheit und den Überdruß.“⁸²⁶ Dabei wird die kindliche klar von der Erwachsenenwahrnehmung geschieden, wobei das Wahrnehmen der Kinder sich durch einen größeren Reichtum auszeichnet: „[Agnes sah] in allem, in Wolken, in den Bauschatten, in Wasserlachen, [...] GESTALTEN – die er schon längst nicht mehr wahrnahm ...“⁸²⁷. Offenbar ist es also das Wiedergewinnen des kindlichen Blickes, das Handkes Protagonisten ein Überwinden der verhassten Wahrnehmungsmuster erlaubt: „Wie viel es auf diese Weise zu sehen gab, ohne dass ein Ekel es als das Altbekannte abtat!“⁸²⁸ Fortan scheint sich Keuschnig die große Fülle an Sinnesreizen, welche die Stadt zu bieten hat, zu erschließen; erfasst wird diese in multimodaler Wahrnehmung:

„Er konnte mit seinem Blick alles umfassen. [...] Er sah die glitzernden Metallplättchen an den Fußgängerüberwegen, die Baumkronen, die sich in sich selber bewegten, als wollten sie sich fortwährend in etwas anders verwandeln, hörte einen Taubenschwarm im Gegenflug wie ein leises Gekicher, aus einem Kino nach Schüssen und Geschrei die Endgeräusche eines Films – sanfte Musik und darin die still freundschaftlichen Stimmen eines Mannes und einer Frau –, roch das frischgebeizte Schuhwerk aus einem offenen Schusterladen, sah die dicken Haarbüschel auf dem Boden eines Friseurgeschäfts, den Schöpflöffel in der schmutzigen Brühe an einem Eisautomaten, eine Katze ohne Schwanz, die aus einem Hausflur sofort unter ein stehendes Auto lief und dort hocken blieb, hörte das Sausen der Wurstschneidemaschine aus einer Pferdefleischerei und aus allen Stockwerken eines fast fertiggestellten Neubaus die Mörtelbrocken krachen, sah die Patronin eines Restaurants, die mit einem Blumenstrauß in der Hand die Restauranttür aufschloss, um schon den Abend vorzubereiten, und sagte laut: ‚Was es alles gibt!‘“⁸²⁹

Die wie durch ein Aufzeichnungsgerät wahllos festgehaltenen, äußert divergenten Sinneseindrücke erzeugen einen Eindruck der Desorientiertheit des Protagonisten; die Wahrnehmungsinhalte scheinen ihre klaren Konturen zu verlieren: „Die gewohnten Anblicke flimmerten vor seinen Augen, als seien sie Erscheinungen – und zwar natürliche –, und jede einzelne davon zeigte ihm eine Fülle, die unerschöpflich war.“⁸³⁰ Allerdings ist festzuhalten, dass dieses Rätselhaftwerden der Welt von Keuschnig keineswegs negativ bewertet wird: „Indem ihm die Welt geheimnisvoll wurde, öffnete sie sich und konnte zurückerobert werden.“⁸³¹ Der von Keuschnig erlittene „Seelenbruch“⁸³² modifiziert also im Verlauf des Textes auch sein Wahrnehmungsverhalten, auch hier ist ein Bruch feststellbar: Dieser scheint jedoch auch produktiver Natur zu sein und dergestalt einem ‚Aufbrechen‘ gleichzukommen – starre Wahrnehmungsmuster werden durch neue ersetzt.

⁸²⁶ Handke (1999), S. 141.

⁸²⁷ ebd. S. 144.

⁸²⁸ ebd.

⁸²⁹ ebd. S. 149f.

⁸³⁰ ebd. S. 151f.

⁸³¹ ebd. S. 152.

⁸³² ebd. S. 31.

Im weiteren Textverlauf erscheint Keuschnigs Wahrnehmung weniger kaskadenhaft und geklärt, er sieht „die Gegenstände jetzt deutlich, wie ausgestellt, nicht mehr verklärt“⁸³³; seine anfängliche Wahrnehmungsunlust wandelt sich zur Wahrnehmungsbegeisterung: „Wie missmutig hatte er angefangen, wahrzunehmen – und konnte nun nicht mehr aufhören!“⁸³⁴ Dies zeigt sich auch an der Art, wie er nun die Stadt Paris aus der Vogelperspektive wahrnimmt:

„Paris erstreckte sich unter ihm, jetzt in einem rötlichen Licht, eine Wüstenstadt geworden, die Häuser mit ihren erblindeten Fenstern verlassene Kolonialbauten die, als er nach Westen in den stark strahlenden Himmel blickte, mit den Baumalleen eine solche Einheit bildete, dass die Autos wie aus dem schwärzesten Urwald daraus hervorkamen ...“⁸³⁵

Im Unterschied zu dem an früherer Stelle beschriebenen Panoramablick über die Stadt, in dem für eine individuelle Sichtweise kein Platz zu bleiben scheint, wird die Stadt nun klar aus einem subjektiven Blickwinkel betrachtet.

Auch an einer anderen Stelle wird die fundamentale Rolle des Körpers für die Stadtwahrnehmung herausgestrichen; es handelt sich dabei um eine Szene in der Métro, wobei in diesem Zusammenhang besonders die kinästhetische Wahrnehmung eine Rolle spielt:

„Ohne ausdrücklich daran zu denken, spürte er am ganzen Körper die unterschiedlichen Entfernungen zwischen den einzelnen Stationen. Wie üblich kam ihm der Abstand zwischen RUE DE LA POMPE und LA MUETTE so groß vor, dass er sich, wie jedes Mal, an LA MUETTE wunderte, dass er noch nicht eine Station weiter war; und zwischen JASMIN und MICHELANGE-AUTEUIL stellte er sich unwillkürlich auch heute zu früh zum Aussteigen an die Tür, obwohl die Métro wie immer nur langsamer wurde, weil sie in eine Kurve fuhr.“⁸³⁶

Der Versuch, neue Zugänge zur Wahrnehmung zu finden, wird nun in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* fortgesetzt, wobei hier weniger das Zentrum des Stadtraumes Paris, sondern v.a. die Vorstadt – die ‚Niemandsbucht‘ – als Schauplatz dieses ‚Sinnes-Wandels‘ eine Rolle spielt; sie wird als „[n]eue Sphäre“⁸³⁷ geradezu als Antithese zur Großstadt Paris gesetzt:

„Wie die Menschen zeigten die Dinge dort in der Vorstadt sich einzeln, doch das hieß bei ihnen, dass sie, mochten ihnen auch die Anmut und der Glanz ihrer Pendants drinnen in der Kapitale mangeln, geradezu morgendlich erschienen.“⁸³⁸

Die Gegensätzlichkeit der Vorstädte und der Metropole Paris stellt Handkes Protagonist auch anhand ihrer Bewohner dar: Wie bereits an anderer Stelle erwähnt verfügen die Städter nicht

⁸³³ ebd. S. 159.

⁸³⁴ ebd. S. 161.

⁸³⁵ ebd. S. 160.

⁸³⁶ ebd. S. 85f.

⁸³⁷ Handke (2007), S. 166.

⁸³⁸ ebd.

über eine ausreichend lange Aufmerksamkeitsspanne, um angesichts der Vorstadt jenes „[Aufgehen von] Augen und Ohren“⁸³⁹ zu erleben, das Keuschnig widerfährt.

Wie Hummel⁸⁴⁰ festhält, geht es bei der in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* beschriebenen Wahrnehmungsart nun darum, das im Alltag Übersehene wieder sichtbar zu machen. Dieser Prozess wird im Text als ‚Blick über die Schulter‘ kodiert:

„Inzwischen bin die über die Schulter schauende Person allein ich selbst. Ich habe mir, und das fing an mit der Periode, da ich mich von einem Leben als Handelnder lossagte, diese Bewegung sogar angewöhnt, und betreibe sie als eine Übung. Ein Seitenblick geht über in eine Drehung in die hintere Hemisphäre. Das Kopfwenden ist ab einem Grad gespielt, aber so unauffällig, dass die etwa Umstehenden, falls sie es sehen, es gleichzeitig übersehen.“⁸⁴¹

Das ‚neue Sehen‘ ist – wie bereits in Zusammenhang mit Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* beschrieben – auch mit dem Wiederfinden des kindlichen Blickes in Verbindung zu bringen. Durch das sinnliche Wahrnehmen der Vorstadt fühlt sich der Protagonist an Wahrnehmungserlebnisse aus seiner Kindheit zurückerinnert, an die er das Gefühl eines ‚Aufgehens der Welt‘ knüpft.⁸⁴² Auch im Rahmen seiner Wahrnehmungsschulung greift Keuschnig auf den kindlichen Blick zurück: „Ich vertiefte mich in die Fassaden [...], schulte so erst einmal mein Farbsehen, holte mir meinen Sohn für die Bezeichnung der Nuancen manchmal zu Hilfe.“⁸⁴³ Die intensive Auseinandersetzung mit den Sinnesreizen der Vorstadt führt zu einer Anheimelung; das Fremdsein wird also durch das körpernahe Erleben eines Raumes ausgelöscht bzw. abgemildert: „[A]ls Ansässiger [...] bekam ich ein Ohr, auf aus einiger Ferne für die Vorortzüge, eine Art akustischer Sehne mitten durch die Bucht, und horchte oft auf bei dem hohen Summen.“⁸⁴⁴

Um diese neue Art der Wahrnehmung zu erproben, scheint die Vorstadt das richtige Terrain zu sein; wie das folgende Zitat zeigt, wird sie klar von der Stadt Paris abgegrenzt:

„Doch nicht eine jede Weltlandschaft ist einem solchen Zuschauen, das auf ein Ingangsetzen aus war, günstig, bei weitem nicht jede. Meine hier, die ich nun seit zwanzig Jahren kenne, zwischen den Seine-Höhen, getrennt von Paris durch einen waldigen Hügelzug, behaupte ich, ist es. Was von ihr ausgeht, sooft ich mich nach ihren Dingen zurückwende, sehe ich immer neu als ‚das Leuchten der Umkehrfarben‘.“⁸⁴⁵

Diese Umgebung fasst Handkes Erzähler als „Neue Welt“⁸⁴⁶, die für ihn körperlich spürbar wird:

„Aber immer noch werde ich dessen inne, was ich für mich Die Neue Welt nenne. Es ist das herrlichste Erlebnis, das ich mir vorstellen kann. Gewöhnlich ereignet es sich nur für den Funken

⁸³⁹ ebd. S. 172.

⁸⁴⁰ vgl. Hummel (2007), S. 99.

⁸⁴¹ Handke (2007), S. 32.

⁸⁴² vgl. ebd. S. 182.

⁸⁴³ ebd. S. 181.

⁸⁴⁴ ebd. S. 409.

⁸⁴⁵ ebd. S. 33.

⁸⁴⁶ ebd. S. 25.

eines Augenblicks und flimmert dann vielleicht eine Zeitlang nach. [...] Es ist das Alltägliche, das ich als die neue Welt sehe. Es bleibt, was es war, strahlt nur von Rue, eine Schneise oder Startrampe zwischen der alten Welt, wo es frisch anfängt. [...] Inzwischen, da ich auf den Augenblick gefasst bin, streift sie mich fast täglich als Partikel meines Wahrnehmens [...]. Ein Vogelzug in Dreiecksform wird mir dergestalt zu zwei luftigen Kugeln unter den Achseln.“⁸⁴⁷

Die Vorstadt erhält bei Handke geradezu körperlichen Charakter, ihre Stille ist „leibhaftig zu befingern, zu belecken und zu kosten“⁸⁴⁸.

6.3 Sex and the city: Zur erotischen Aufladung der Textstadt Paris

„Dass Städte, insbesondere Großstädte, systematisch mit Erotik und Sexualität verknüpft werden, ist keine neue Einsicht“⁸⁴⁹, so Martina Löw. In ihrer Analyse von Werbecampagnen für und eines Zeitschriften-Reiseberichtes über Berlin weist Löw auf eine Tendenz zur Sexualisierung des urbanen Raumes hin. Dies macht sie u.a. an den in den Analyseobjekten verwendeten Frauendarstellungen fest, die ihrer Meinung nach beispielsweise durch Körperhaltung und verwendete Motive eindeutig erotisch konnotiert sind. Auch bei Roland Barthes ist die Rede vom „*érotisme de la ville*“⁸⁵⁰; allerdings verwendet Barthes einen weiter gefassten Erotikbegriff, der sich nicht nur auf dessen sexuelle Konnotation beschränkt. Jene Auffassung von Erotik ist für die vorliegende Untersuchung nicht von Bedeutung; trotzdem soll Barthes Essay Erwähnung finden, da er die erotische Aufladung des urbanen Raumes als besonders hartnäckigen Mythos des Städtischen beschreibt: „[L]e concept de lieu de plaisir est une des mystifications les plus tenaces du fonctionnalisme urbain“⁸⁵¹.

Die Untersuchung Martina Löws zur Sexualisierung des urbanen Raumes stellt also, wie die kurze Darstellung einiger ähnlicher Forschungsansätze im Folgenden noch ausführlicher zeigen wird, keineswegs einen Einzelfall dar. Allerdings wird in der Forschungsliteratur darauf hingewiesen, dass dieser Aspekt lange Zeit vernachlässigt wurde. Als Beleg hierfür kann beispielsweise folgendes Zitat aus Henning Bechs aus dem Jahr 1995 stammenden Artikel zur Sexualisierung der Stadt angeführt werden: „In den meisten Untersuchungen über die Stadt und das Problem der Urbanisierung scheint ‚Sexualität‘ ein unanständiges Wort zu sein. Es taucht weder im Sichtwortverzeichnis und kaum im Text auf.“⁸⁵²

⁸⁴⁷ ebd.

⁸⁴⁸ ebd. S. 167.

⁸⁴⁹ Löw (2008), S. 203f.

⁸⁵⁰ Roland Barthes: *L'aventure sémiotique*. Paris: Éditions du Seuil 1985, S. 269.

⁸⁵¹ ebd.

⁸⁵² Henning Bech: „Citysex. Die öffentliche Darstellung der Begierden.“, in: *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis* 48(1): 1995, S. 5-26, S. 5.

Bech vertritt nun die These, die Stadt sei „immer und überall, unvermeidlich, grundsätzlich und durchgängig sexualisiert“⁸⁵³, moderne Sexualität ist seiner Meinung nach im Wesentlichen eine urbane.⁸⁵⁴ Jener Konzeption urbaner Sexualität weist er spezifische Charakteristika zu: Urbane Sexualität gründet sich nach Bech im Wesentlichen auf den in der Stadt permanent gegebenen Zustand des Überflusses: an Sinnesreizen, an Menschen, an Freiheit. Durch das Leben in der Masse ergeben sich ständig Möglichkeiten der Begegnung, die durch gesellschaftliche Normen geregelt sind, aus deren Überschreitung und Affirmation sich urbane Sexualität nährt: Diese entspricht für Bech daher nicht zuletzt einer Form „des Mit-Seins [...], sei es als Teilhabe an einer sexualisierten Masse oder in der beschränkten Begegnung von zwei (oder mehreren) Personen [...]. Hier herrscht eine erotische Intensität, die Grenzen auflöst oder sie zumindest zum Schwingen bringt“⁸⁵⁵. Zudem ist die Stadt ein Konsumraum, in dem v.a. die Oberfläche und deren Inszenierung eine große Rolle spielen; damit ist urbane Sexualität auch wesentlich an den Reiz des Visuellen gebunden.⁸⁵⁶ Bech unterscheidet also gewissermaßen eine spezifische Form ‚taktiler‘, d.h. tatsächlich physisch ausgelebter, von einer mehr auf der Ebene eines Lebensgefühls stattfindenden urbanen Sexualität.⁸⁵⁷

Einen anderen Ansatz formuliert Löw im Rückgriff auf Mooshammer⁸⁵⁸, der die sexualisierte Stadt in Verbindung mit dem Fremden bringt:

„Die Betonung des Sehens und des Gesehenwerdens, die Orientierung auf Oberflächen, die Distanz und Fremdheit sowie die ständigen potenziellen Berührungen einander Fremder machen die Stadt zum idealen Umfeld permanenter Sexualisierung [...]“⁸⁵⁹

Auch Iris Marion Young koppelt den erotischen Charakter der Stadt⁸⁶⁰ an das Moment der Differenz. Nach Young ergibt sich der erotische Charakter der Stadt einerseits aus der für den urbanen Raum charakteristischen Heterogenität; ‚Erotik‘ ist demnach zu verstehen als „das Vergnügen und die Aufregung, aus der eigenen sicheren Routine hinausgezogen zu werden und das Neue, Fremde und Überraschende zu treffen“⁸⁶¹ und in dieser Konfrontation mit dem Anderen neue Zugänge zu sich selbst zu finden. In einer Gemeinschaft, in der diese Differenz verloren geht, büßt die Stadt laut Young auch ihren erotischen Charakter ein.

⁸⁵³ ebd.

⁸⁵⁴ vgl. ebd.

⁸⁵⁵ ebd. S. 12.

⁸⁵⁶ vgl. ebd. S. 11f.

⁸⁵⁷ vgl. ebd. S. 11.

⁸⁵⁸ Helge Mooshammer: *Cruising: Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2005.

⁸⁵⁹ Löw (2008), S. 207.

⁸⁶⁰ vgl. Young (1992/93), S. 105f.

⁸⁶¹ ebd. S. 105.

Andererseits knüpft Young die Erotik der Stadt auch an die „Ästhetik ihrer materiellen Existenz“⁸⁶², die sich beispielsweise aus dem Spiel städtischer Illuminationskörper oder dem Nebeneinander architektonischer Besonderheiten ergibt:

„Gehe um die Ecke oder ein paar Straßen weiter, und du triffst auf eine andere Stimmung, auf neue Reize für Auge und Ohr, auf einen neuen Rhythmus. Die erotische Bedeutung der Stadt entsteht aus ihrer sozialen und räumlichen Unerschöpflichkeit. Als ein Platz vieler Plätze entfaltet die Stadt so viele Schichten und Beziehungen, dass sie unerfassbar wird. Man kann sie nicht ‚einnehmen‘, man hat nie das Gefühl, es gäbe nichts Aufregendes mehr zu entdecken und keine neuen und interessanten Leute mehr kennenzulernen.“⁸⁶³

Schließlich verweist Löw auf Ash Amin und Nigel Thrift⁸⁶⁴, die die Ansicht vertreten, die Stadt erzeuge Begierde, indem sie alle Sinne anspreche und durch Kombination von Sinneswahrnehmungen viele unterschiedliche Körpererfahrungen zulasse.⁸⁶⁵

Schließlich geht auch Sigrid Weigel auf die Frage der Sexualisierung des urbanen Raumes ein: Als Ausgangspunkt nimmt sie die Tatsache, dass die moderne Stadt sich planerischen Zugriffen zu entziehen scheint und mehr die Form eines wuchernden Gebildes annimmt: Dieser Kontrollverlust über die Stadt, der laut Weigel auch im Stadtroman häufig aufgegriffen wird, lässt sich auf symbolischer Ebene nun mit Sexualität – insbesondere mit der weiblichen – in Verbindung bringen:

„Wenn die Stadt als überwältigender Organismus erscheint, in dem der einzelne den Überblick verliert und zu verschwinden bzw. verschlungen zu werden droht, dann droht die schon einmal gebändigte Natur wieder auszubrechen; und genau dafür steht das Bild der weiblichen Sexualität bereit, von der man nie sicher wissen kann, ob die Schamhaftigkeit der Frau auch wirklich Schutz vor ihr biete.“⁸⁶⁶

Offenbar wurde – wie Weigel festhält – dem Zusammenhang von Frau und Stadt noch in den Neunzigerjahren in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Stadttexen relativ wenig Beachtung geschenkt.⁸⁶⁷ Versuche der Beschäftigung mit diesem Thema, die von Soziologinnen, Städteplanerinnen oder Architektinnen betrieben werden, stellt sie in den Kontext der ‚Frauenforschung‘. Die Möglichkeit einer weiblichen Sexualisierung der Stadt knüpft Weigel dabei an die Ansicht, dass Frauen und ihre Bedürfnisse, Lebens- und Arbeitsbedingungen zumeist bei der Stadtplanung ausgeklammert werden:

„Die Imagination von Städten als weiblich konnotierte Natur, Körper oder Bilder ist ja nur möglich dadurch, dass die Städte nicht als von weiblichen Subjekten bewohnt oder bevölkert gedacht werden. Ihren Zusammenhalt findet diese Dialektik im Blick des tätigen männlichen Subjekts, ob es nun als Planer, als Eroberer, als Flaneur oder als Autor auf den Plan tritt.“⁸⁶⁸

⁸⁶² ebd. S. 106.

⁸⁶³ ebd.

⁸⁶⁴ vgl. Ash Amin / Nigel Thrift: *Cities. Reimagining the urban*. Cambridge / Oxford / Malden: Polity Press 2002.

⁸⁶⁵ vgl. Löw (2008), S. 208.

⁸⁶⁶ Weigel (1990), S. 193.

⁸⁶⁷ vgl. ebd. S. 152.

⁸⁶⁸ ebd. S. 156.

Im Gegensatz zu jener ‚Abwesenheit‘ der Frauen als handelnde Subjekte in der Stadt, werden sie laut Weigel häufig für Stadtdarstellungen instrumentalisiert. Weigel stellt fest, dass sich in Stadtdarstellungen häufig Analogsetzungen von Frau und Stadt bzw. weibliche Sexualisierungen der Stadt finden⁸⁶⁹, sie spricht von einem „Phänomen weiblicher Stadtallegorien [...] [und von der] in Stadtdarstellungen so auffällige[n] Metaphorik, in der sich [...] Städte- und Weiblichkeitsmythen überschneiden, berühren und vermischen“⁸⁷⁰: Fremde Städte, die es zu erobern gilt, werden beispielsweise häufig symbolisch als Frauen gefasst; in antiken Stadtgründungsmythen kommt den weiblichen Figuren nicht selten eine signifikante Bedeutung zu⁸⁷¹. Weibliche Stadtallegorien spielen in der christlichen Tradition – man denke nur an die biblische Erzählung von der ‚Hure Babylon‘ – sowie der mittelalterlichen Literatur eine große Rolle.⁸⁷² Die an das Weibliche geknüpften Assoziationen umfassen nun ein breites Spektrum – von einem Verständnis der Frau als Inbegriff des Mütterlichen bis zur Auffassung des Weiblichen als Quelle der Verführung und des Lasters. Frauen erscheinen dabei häufig als mythische bzw. Natur- bzw. Kunstwesen.⁸⁷³ Weigel spricht in diesem Zusammenhang einerseits von der „Gleichförmigkeit und Trivialität des Bildes von der als Frau, als weiblich imaginierten Stadt [...], andererseits [weist sie hin auf] die Variationsmöglichkeiten, die der Vergleich von Stadt und Frau bereithält“⁸⁷⁴. Die weibliche Sexualisierung der modernen Stadt bringt Weigel auch mit der Figur des Flaneurs in Verbindung⁸⁷⁵, der durch die Straßen streift und sich dabei weniger von seinem eigenen Willen als von der Stadt (ver)föhren lässt. Wenn nun ein urbaner Raum, der den Flaneur derartig in seinen Bann zu ziehen vermag, weiblich konnotiert ist, so handelt es sich um ein Weiblichkeitsbild, das sich von traditionellen Bildern der domestizierten Frau abgespalten hat und als dunkel und ungebändig gilt:

„Indem die Stadt zum Ort der Subjektivität und der Erinnerung wird, der Selbstsuche und -reflexion, wird sie auch zum Ort des Anderen. Gerade jene Momente der Stadt, die als uneindeutig und unbewältigt betrachtet werden, erhalten eine weibliche Zuschreibung. Die Stadt als Versprechen der Selbstfindung, als Ort der Verführung und des drohenden Selbstverlustes wird mit dem Weiblichen analogisiert.“⁸⁷⁶

Auch Martina Löw setzt sich mit dem Thema der Sexualisierung des urbanen Raumes durch Referenz auf den weiblichen Körper auseinander: „Entweder verführen käufliche Frauen die Männer der feinen Gesellschaft in der Großstadt, oder die Stadt selbst wird als eine sich

⁸⁶⁹ wenn nicht anders angeführt, vgl. zu dieser These z.B. ebd. S. 150ff.

⁸⁷⁰ ebd. S. 153.

⁸⁷¹ vgl. ebd. S. 156.

⁸⁷² vgl. ebd. S. 162.

⁸⁷³ vgl. ebd. S. 183.

⁸⁷⁴ ebd. S. 152.

⁸⁷⁵ vgl. zu diesem Aspekt ebd. S. 175f.

⁸⁷⁶ ebd. S. 175.

hingebende, sich öffnende, verschlingende Frauenfigur imaginiert“⁸⁷⁷, so Löw, die diese beiden Elemente in Stadtdarstellungen von der Industrialisierung bis zur Nachkriegszeit lokalisiert. Die Prostituierte fasst Löw vor diesem Hintergrund als „Inbegriff der großstädtischen Fantasie“⁸⁷⁸ – der gesellschaftlich-moralische Kontrollverlust korreliert mit dem bereits thematisierten Kontrollverlust der Stadt. Die Gruppe der käuflichen Frauen wird in Folge der Phase des Wiederaufbaus von den Prostituierten auf berufstätige Frauen ausgeweitet, die mit dem traditionellen weiblichen Rollenbild brechen. Jene Entwicklung der Großstadt erzeugt gleichsam Furcht und Faszination.⁸⁷⁹ Für Löw bündeln sich in der Figur der Prostituierten wesentliche Aspekte des modernen großstädtischen Lebens: Die Stadt als Zentrum der Finanzwelt, als Ort der Anonymität, an dem Sexualpraktiken sich immer weiter ausdifferenzieren und an dem neue Inszenierungen von Geschlechterrollen möglich werden:

„Die moderne, industrialisierte Großstadt wird sexualisiert, indem die öffentlich sichtbare sexuelle Vielfalt mit einem Deutungsmuster verknüpft wird, das bestimmte Charakteristika der Moderne kaum besser fokussieren könnte: die käufliche Frau, die Hure. Sie konvertiert, so die Konstruktion, soziale Beziehungen in Geld, stellt eine Gefahr für die körperliche und seelische Unversehrtheit der Bürger dar und ist doch das Objekt, nach dem sich viele sehnen.“⁸⁸⁰

Ein ähnliches Modell einer weiblichen Sexualisierung der Stadt findet Löw bei Susanne Frank⁸⁸¹, die sich mit sozialen Konstruktionen von Stadtplanung auseinandersetzt. Frank stellt ein mit der ersten Frauenbewegung beginnendes Vordringen der Frauen aus den traditionell weiblich besetzten Vororten in die Großstädte fest; die Metropole wird zum Ort undomestizierter und ungezügelter Weiblichkeit:

„Die große Stadt wird mit einer sexualisierten Zuschreibung unterlegt, nun auch für und von Frauen. Und man kann es auch andersherum formulieren: Um eine Stadt als Großstadt, gar als Metropole zu inszenieren, bedarf es der über Frauenkörper sexualisierte Darstellung.“⁸⁸²

Schließlich weist Löw darauf hin, dass die Sexualisierung urbaner Räume auch als homogenisierender Prozess zu betrachten ist: Diese Homogenisierung erlaubt die Herstellung einer Verbindung zwischen den Städten und ergibt sich aus Alltagserfahrungen, denen gerade wegen ihrer Heterogenität ein stimulierender Charakter zukommt.⁸⁸³

Gerade in der Parisliteratur wird das Motiv von Erotik im Sinne von kommerzialisierter Sexualität immer wieder aufgegriffen. Tatsächlich scheint dieser Aspekt als Requisit eines klischeehaft ausgestaffierten Paris zu fungieren – man denke nur an die Nachtlokale wie das Moulin Rouge, das Viertel Montmartre im Allgemeinen oder die Zeichnungen Henri de

⁸⁷⁷ Löw (2008), S. 204.

⁸⁷⁸ ebd.

⁸⁷⁹ vgl. ebd. S. 204ff.

⁸⁸⁰ ebd. S. 206.

⁸⁸¹ Susanne Frank: *Stadtplanung im Geschlechterkampf*. Opladen: Leske + Budrich 2003. In Löw (2008) werden Franks Überlegungen auf S. 206f. aufgegriffen.

⁸⁸² Löw (2008). S. 207.

⁸⁸³ vgl. ebd. S. 208f.

Toulouse-Lautrecs, die das Pariser Nachtleben unverschleiert porträtieren. Allerdings ist – wie der vorangegangene Theorieteil des Kapitels veranschaulicht – der erotische Charakter des urbanen Raumes nicht ausschließlich auf tatsächliche sexuelle Akte beschränkt, sondern umfasst auch andere Aspekte. Diese lassen sich in der in der vorliegenden Dissertation analysierten Primärliteratur besonders bei von Remarque, Wander und Nizon feststellen.

Was die Freizügigkeit in Bezug auf Sexualität betrifft, wird in Remarques *Arc de Triomphe* ein relativ klischeehaftes Bild der Stadt Paris gezeichnet: So stellt Ravics Zimmermädchen fest, „die Bordelle [seien] doch so billig in Paris“⁸⁸⁴. Der Text liefert eine Darstellung der französischen Hauptstadt, in der Prostituierte an jeder Straßenecke zu finden sind: „Wenn man keine Frau hatte, musste man sich eine holen. Das war einfach in Paris.“⁸⁸⁵ Sexualität spielt im Text jedoch nicht nur in Zusammenhang mit Prostitution eine Rolle, sondern auch mit Ravics Beziehung zu Joan Madou – bezeichnenderweise Nachtclubsängerin und Filmschauspielerin und damit wiederum Verkörperung des mit Paris in Verbindung gebrachten leicht frivolen Lebenswandels. Dies zeigt sich nicht zuletzt in ihrer Beschreibung als Amazone bzw. Najade⁸⁸⁶. Bei Najaden handelt es sich um eine Sondergruppe der Nymphen, die häufig als Braut Sterblicher und Nichtsterblicher auftreten und die sich durch prophetische und inspirationsanregende Kräfte sowie ihre Fruchtbarkeit auszeichnen.⁸⁸⁷

Diese klischeehafte Vorstellung ist zu einem Gutteil mit der Handlung in Verbindung zu bringen: Die Protagonisten leben größtenteils auf der Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung illegal in Paris, wodurch sie automatisch in gesellschaftliche Randbereiche abgedrängt werden, zu denen beispielsweise auch jene in Nachtclubs und Bordellen aktive Figuren gehören. Dies trifft auch auf die Hauptfigur Ravic zu: Als Réfugié-Arzt führt er an Stelle von französischen Chirurgen nicht nur komplizierte Operationen an prominenten Personen durch, sondern kümmert sich auch um an den Folgen missglückter Abtreibungsversuche leidende Frauen aus niederen sozialen Schichten und – direkt im Bordell – um die Gesundheit von Prostituierten. Wie das folgende Zitat exemplarisch belegt, gehören Figuren wie Prostituierte, Zuhälter oder Homosexuelle, die zur Erzählzeit des Textes am Vorabend des Zweiten Weltkriegs vermutlich noch zweifelhaften gesellschaftlichen Randmilieus zugerechnet wurden, zum Inventar, wo im Text eine Szene ins nächtliche Paris versetzt wird:

„Das Lokal war noch ziemlich leer. An der langen Bar unten hockten die Huren wie Papageien auf der Stange und schwatzten. Dazwischen standen ein paar Händler mit Gipskokain, die auf

⁸⁸⁴ ebd. S. 150.

⁸⁸⁵ Remarque (2009), S. 258.

⁸⁸⁶ vgl. ebd. S. 278.

⁸⁸⁷ vgl. Herbert Jennings Rose: *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*. München: C.H. Beck 2003, S. 166.

Touristen warteten. Oben saßen einige Paare und aßen Zwiebelsuppe. Auf einem Sofa in der Ecke gegenüber von Ravic flüsterten zwei Lesbierinnen, die Sherry Brandy tranken. Eine, in einem Tailormade mit Krawatte, trug ein Monokel; die andere war eine rothaarige, volle Person in einem tief ausgeschnittenen, glitzernden Abendkleid.“⁸⁸⁸

Im Text wird Prostitution jedoch nicht als gesellschaftlich anstößig, sondern fast nüchtern als Gewerbe dargestellt:

„Rolande war eine Bürgerin, die einen Beruf gehabt hatte. Ob es ein Mädchenpensionat war oder ein Bordell, war dasselbe. Sie hatte ihren Beruf ausgefüllt, und jetzt war es vorbei, und sie kehrte zu ihrer bürgerlichen Welt zurück, ohne einen Schatten von der anderen mitzunehmen. Es war ebenso bei vielen der Huren. [...] Hure zu sein war ein seriöser Beruf; kein Laster. Das sicherte vor Degradation.“⁸⁸⁹

An anderer Stelle zeigt sich jedoch auch, dass das Bild des libertinären Zuganges der Pariser zu Sexualität auch im Roman als ein touristisches Klischee verstanden wird. Dieser schablonenhaften Vorstellung von Paris hängt auch Haake, jener Gestapo-Soldat, den Ravic zufällig in Paris wiedertrifft und ihn in weiterer Folge aus Rache ermordet, nach: „Es soll hier ja fabelhafte Buden geben. Tolle Plätze mit Vorführungen und so was.’ Haakes Augen glitzerten.“⁸⁹⁰ Ravic nützt diese Idee Haakes von der französischen Hauptstadt, um ihn in die Falle zu locken, indem er anbietet, ihm im Hinblick auf das Nachtleben Zugang zum ‚wahren Paris’ zu verschaffen:

„[Ravic:] ‚Gehen wir anderswohin! Kommen Sie.’
[Haake:] ‚Gibt’s noch was?’
‚Natürlich, die richtigen Buden fangen erst an. Dies hier ist nur für Touristen.’
‚Wirklich? Ich dachte ... dies hier ist doch schon allerhand.’
‚Gar nichts. Es gibt viel Besseres. Dies hier ist nur ein Puff.’“⁸⁹¹

Ebendiese einerseits auf einem klischeehaften Bild von Paris, andererseits aber auch auf mythischen Stadt- und Weiblichkeitsvorstellungen basierende literarische Raumkonstruktion findet sich in Nizons *Das Jahr der Liebe*. Laut Sigrid Weigel⁸⁹² tritt Nizon in diesem Zusammenhang das Erbe jener Stadtliteratur an, die den urbanen Raum als unkontrollierbare Wucherung beschreibt, in dem das Wilde, Unzivilisierte an Einfluss gewinnt. Aus dieser Entwicklung ergeben sich ambivalente Stadt- und Weiblichkeitsmythen, die Nizon nun gewissermaßen als Ready-mades für die Stadtdarstellung nutzt und die jene Lücke füllen, die sich aus der Einsamkeit des Erzählers ergibt.

Wenigstens zeitweise erlebt Nizons Protagonist in der französischen Hauptstadt das Gefühl absoluter Freiheit:

⁸⁸⁸ Remarque (2009), S. 263.

⁸⁸⁹ ebd. S. 438.

⁸⁹⁰ ebd. S. 344.

⁸⁹¹ ebd. S. 414.

⁸⁹² vgl. Weigel (1990), S. 211.

„[...] [H]ier bin ich, hier ist mein Schachtelzimmer, hier ist mein Platz. Hier werde ich bleiben. Ich war nur noch ich selber, was immer das bedeuten mochte. Ich war glücklich, elend glücklich, so ganz allein in Paris. Und ich war frei.“⁸⁹³

Dieser Wunsch nach Freiheit spiegelt sich nicht zuletzt auch in den wechselhaften Beziehungen des Erzählers zu Frauen wider. Der Protagonist ist keineswegs auf der Suche nach einer stabilen Partnerschaft; es sind gerade die unverbindlichen Kontakte – häufig zu Prostituierten – die ihn reizen. Nizon bedient in dieser Hinsicht also durchaus einer klischeehafte Parisvorstellung, indem er die häufige Verbindung der französischen Hauptstadt mit Erotik aufgreift. Dies äußert sich beispielsweise in einer Szene, in der der Erzähler erstmals auf das nächtliche Treiben in den Vergnügungsvierteln der Stadt Paris – besonders um das Quartier Pigalle – trifft: Es ist ein „wahnsinnig wärmendes und aufwühlendes Nachtleben“⁸⁹⁴, das sich dem erzählenden Ich präsentiert, es befindet sich „in einem bengalischen Orkus, alles war zu haben, alle Speisen und Getränke, Blumen und Drogen, Revolver, Menschen, es war ein nächtlicher Markt, ein Vergnügungsmarkt, Menschenmarkt [...]“⁸⁹⁵. Mit seiner fast orgienhaften Stimmung wird der Boulevard de Rochechouart dem Erzähler zum „Strom des Lebens“⁸⁹⁶, wobei diese Lebendigkeit nicht zuletzt mit der erotischen Aufladung der Szenerie in Verbindung steht:

„[V]or den Bars zuckten und wanden sich im Takt der verschiedensten Musik halbentkleidete Mädchen, Barmädchen, Freudenmädchen [...] das Vorbeischlüpfen der Strichmädchen und Striptease-Tänzerinnen, die schnell die Straße überquerten oder mit einem Kerl im Eingang eines Stundenhotels verschwanden [...]“⁸⁹⁷

Es ist nun das Auskosten all dieser Möglichkeiten, das dem Erzähler Zugang zur Stadt und zum Leben verschaffen soll:

„[D]as Verlockendste, Erregendste und irgendwie Menschlichste waren für mich die Tag und Nacht Straßen und Eingänge säumenden Mädchen [...], so viele Frauen [...], so viele Pforten zum Geheimnis, zum Abenteuer, zur Versuchung, nein; zum Leben! [...] Ich würde alle Pforten versuchen, ich würde unsterblich zu leben versuchen, schwor und wünschte ich mir, seit ich dieses Versprechen der Stadt entdeckt hatte.“⁸⁹⁸

Nizons Erzähler scheint also im Versuch der Befriedigung seiner Bedürfnisse sehr zielstrebig vorzugehen – oftmals durch den direkten Weg ins Bordell. Mit dieser Zielstrebigkeit scheint er im Gegensatz zu anderen Szenen, in denen er sich sehr wohl den Reizen der Stadt hingibt, außerhalb der Flaneurtradition zu stehen: Anstatt die Reize der Stadt erst Bedürfnisse wecken zu lassen, widmet sich der Erzähler direkt deren Befriedigung.⁸⁹⁹

⁸⁹³ Nizon (1984), S. 82.

⁸⁹⁴ ebd. S. 115.

⁸⁹⁵ ebd.

⁸⁹⁶ ebd. S. 116.

⁸⁹⁷ ebd. S. 115.

⁸⁹⁸ ebd. S. 117f.

⁸⁹⁹ vgl. Weigel (1990), S. 212.

Laut Sigrid Weigel⁹⁰⁰ zeichnet sich nun in Nizons Text eine eindeutige Tendenz zur weiblichen Sexualisierung der Stadt ab – „Stadt und Frau [...] [stehen] im Verhältnis metonymischer Substitution“⁹⁰¹. Einerseits zeichnet sich diese in der Allegorisierung der Stadt als weiblicher Körper ab, andererseits stellt der urbane Raum auch den Ort des ‚Konsums‘ bzw. ‚Inbesitznahme‘ von Frauen dar. Letzteres betrachtet Weigel als eine Art Initiationsritus, als „Ankommen oder Wiedergeburt [...]: Als Ermannung bzw. Zum-Städter-Werden“⁹⁰². Tatsächlich handelt es sich – wie Weigel im Titel des Kapitels zu Nizons *Das Jahr der Liebe* zusammenfassend vorausschickt – bei den Begegnungen des Ich-Erzählers mit Frauen um ein „Ankommen des Städters in den Frauen“⁹⁰³.

Vor diesem Hintergrund erscheint der Aspekt der körperlichen Beziehung zwischen den in der Stadt lebenden Individuen für eine Analyse von Nizons *Das Jahr der Liebe* durchaus relevant, da selbst flüchtige Begegnungen des Erzählers mit anderen Stadtbewohnern als stark körperlich zu beschreiben sind – das Spektrum reicht hier von der Reduktion des Gegenübers auf dessen physische Besonderheiten bis zu sexuellen Kontakten. Sinnlichkeit ergibt sich – wie auch Sigrid Weigel feststellt – beispielsweise durch die Anwesenheit unterschiedlicher Ethnien im Viertel des Erzählers, der gewissermaßen die Rolle des Kolonisateurs, des Konsumenten übernimmt.⁹⁰⁴ Das Exotische, Fremde wird – wie auch Young es in ihrer These über die Erotik des urbanen Raumes formuliert – zum Erotischen:

„Die Stimme des Schwarzen ist kehlig gutmütig mit einem immanenten Kullern oder einem immanenten Donnern darin, sie ist sexy, sagt man, sie ist so unverhüllt körperlich [...] [. Und manchmal, etwa in der Metro wenn ich vor mich hindöse und dann auf einmal den schwarzen Mann oder die schwarze Lady mir gegenüber wahr- und in mich aufnehme, aus dieser unanständigen Nähe des Sichgegenübersitzens wahrnehme und vielleicht berühren sich unsere Knie dabei [...]“⁹⁰⁵

In von Afroamerikanern frequentierten Lokalen hat Nizons Protagonist den Eindruck, diese würden „den engen Raum mit ihrer Körperausstrahlung aufladen, man wird vom Körperlichen oder vom Sex erfasst, schon die Stimme ist die reine Körperschau“⁹⁰⁶.

Bei Nizon werden also beide von Altnöder in Bezug auf die Sexualisierung von Städten thematisierten Aspekte – jenen der Verführung durch das in der Stadt blühende Prostitutionsgewerbe sowie die das symbolische Fassen der Stadt als verführerische Frau – aufgegriffen: Zunächst sei auf die zahlreichen sexuellen Kontakte des Erzählers – vor allem

⁹⁰⁰ falls nicht anders angeführt, vgl. zu diesem Absatz Weigel (1990), S. 208.

⁹⁰¹ ebd. S. 209.

⁹⁰² ebd.

⁹⁰³ ebd.

⁹⁰⁴ vgl. ebd. S. 209.

⁹⁰⁵ Nizon (1984), S. 63f.

⁹⁰⁶ ebd. S. 66.

mit Prostituierten – hingewiesen, wobei sein Verhältnis zu Frauen generell als beinahe obsessiv bezeichnet werden kann:

„Ich weiß nicht mehr, wie das anfang, dieses unbedingte Begehren, das Laufen nach Frauen, die Obsession, und manchmal war ich so besessen, dass mir war, als sei ich mit jedem einzelnen Körperteil jeder Frau einzeln vertraut. Und ich laufe unter lauter Nackten herum, während ich im Menschenstrom treibe, durch die langen Gänge der Metro, durch die Straßen treibe, und ich kann fast nicht an mich halten, es ist ein Glücksgefühl, eine Überverständigung.“⁹⁰⁷

Auch in Bezug auf das Thema Erotik nimmt der Erzähler Bezug auf das Spannungsfeld zwischen Vertrautheit und Fremdheit, das sein Erfahren der Stadt Paris entscheidend prägt. Die Stadt wird gewissermaßen zum weiblich sexualisierten Agens, das sich des Erzählers bemächtigt: Paris wird als Nährmutter bzw. den Erzähler Gebärende beschrieben⁹⁰⁸, als Macht, die den Erzähler umschließt⁹⁰⁹ bzw. ihn bis zum Überquellen erdrückt⁹¹⁰. Nizons Protagonist fühlt sich offenbar von der Stadt physisch berührt, er steht „zitternd vor Erregung inmitten der Straße“⁹¹¹, er scheint geradezu mit der Stadt zu verschmelzen:

„[I]ch bin selber die Straße, ich bin ihr Träger und Trakt; ich bin das Flattern ihrer Flanken, das Blinzeln ihrer Jalousien, der schieferne blecherne Hut ihrer Dächer, das Erröten ihrer Haut, das Schleierwerk ihrer Vergitterung, ich bin die Runzeln, alle Blessuren und Runen, ich bin alle Schattierungen und Erhellungen ihrer Mienen, ihr Antlitz, ich bin's, wenn ich's auch nicht verstehe; ich bin es und fühle es.“⁹¹²

Sexuelle Akte – „[d]iese Konversation mit Händen am anderen Leib, [...] dieser Sturz aus der Fremdheit kopfüber in das Verschlingen hinein, als sei es die einzige Sprache auf Erden [...]“ – beeinflussen auch die Raumwahrnehmung des erzählenden Ichs:

„Zimmerbesuch; ich bin schon oft in solchen Zimmern gewesen, ich weiß danach nicht mehr, wie ich dorthin gekommen bin, weiß nicht, wo das Zimmer liegt und wo die dazugehörige Straße, es bleibt ein Zimmer in einem mir unbekannten Kontinent [...]“.“⁹¹³

Sexualität wird bei Nizon mit dem Potential versehen, eben dieses Fremdheitsgefühl aufzuheben, „[d]as Zimmer bleibt ein Stundenzimmer [...], aber es ist jetzt ein Hauch oder ein Ton, eine Tönung darin, etwas wie Widerschein von ihnen [dem Paar], das geht in Gedanken mit als eine Art Stimmung [...]“⁹¹⁴. Das Zimmer als Bestandteil der Stadt verliert damit seine Anonymität. Auch wenn der Erzähler sich in seinem Schachtelzimmer Ängsten ausgesetzt fühlt, scheint ihm sein Phantasieren über Frauen Linderung zu verschaffen:

„Und manchmal schien es das einzig Trostversprechende, ein Sich-ans-Leben-Klammern, wenn ich in der Absonderung meines Schachtelzimmers zu veröden fürchtete, in meinem Horror vacui

⁹⁰⁷ Nizon (1984), S. 89.

⁹⁰⁸ vgl. ebd. S. 13 bzw. 145.

⁹⁰⁹ vgl. ebd. S. 207.

⁹¹⁰ vgl. ebd. S. 215.

⁹¹¹ ebd. S. 165.

⁹¹² ebd. S. 165f.

⁹¹³ ebd. S. 85.

⁹¹⁴ ebd. S. 88.

waren es das: die Vorstellung des weiblichen Kontinents und seine Eroberung einunddasselbe, eins auf die Rettung in einer Angst, die sich von irgendwo unterhalb her ins Gehirn bohrte [...].“⁹¹⁵

In obiger Passage zeigt sich ein – wie im Theorieteil des aktuellen Kapitels beschrieben – traditionelles Bild eines weiblich sexualisierten Raumes – nämlich jenes der Eroberung durch einen männlichen Protagonisten. Diese Eroberungsphantasie, die Vorstellung des Eindringens in ein bislang fremdes Terrain, wird auch in Bezug auf die Stadt geäußert, was einmal mehr die enge Verknüpftheit des Weiblichen und des Urbanen bei Nizon unterstreicht: „[E]s war nie einzusteigen in diese Stadt; es ist nie einzubrechen durch die Panzerhaut, die dir die sogenannte Wirklichkeit vorhält, jedenfalls nicht mit Fassung, also blieb ich immer draußen? mittendrin bliebe ich draußen?“⁹¹⁶

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass sich bei Nizon also ein „entschieden erotisches Paris-Verständnis [findet]. Nizon preist im ‚Jahr der Liebe‘ Paris als die große Hure, die dem Künstler einen Glücksrausch gewährt und ihm bei der Überwindung einer Lebens- und Schreibkrise Beistand leistet“⁹¹⁷. Den Zusammenhang zwischen Schriftstellerei, urbanem Raum und dessen weiblicher Sexualisierung thematisiert auch Sigrid Weigel⁹¹⁸, die dazu die Furcht vor dem Absterben bzw. Gleichgültigwerden, die Nizons Protagonist verspürt, anspricht. Um diesen Ängsten entgegenzuwirken, liefert er sich der Stadt und seinen amourösen Abenteuern und versucht ausgehend von diesen Reizen zu einem wie reflex- bzw. traumartigen Schreiben zu finden, zu dem der Erzähler offenbar bereits als junger Mann durch ein „allerotisches Lebensgefühl“⁹¹⁹ inspiriert wird. Nizons Text beinhaltet jedoch zahlreiche Passagen, in denen jenes Schreibprojekt zu scheitern scheint; die Auslieferung an die Stadt und an die Reize der Frauen scheinen hier eine Art Substitutionsmittel darzustellen:

„Aus Ermangelung eines solchen Schreibens, das als Schrift des Unbewussten zu verstehen wäre, treten Stadt und Frau für das Subjekt an die Stelle der ersehnten Schrift. Die Stadt ist hier also nicht Schauplatz einer Schrift des Unbewussten, sondern aufgesuchter Behelfsort für die Arbeit des Unbewussten, die durch zahlreiche Körperbilder und Weiblichkeitsimages animiert wird. Ob hier das Schreiben als Ersatz fürs Leben oder das Leben als Ersatz fürs Schreiben fungiert, ist nicht mehr zu entscheiden. In einer permanenten Verschiebung seines Erregungsbegehrens zwischen Schreiben, Frau und Stadt bringt das Subjekt einen Text hervor, mit dem es sich als Autor konstituiert.“⁹²⁰

Die Erotisierung der Stadt Paris spielt auch in Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* eine Rolle.

Auch in diesem Text wird sie durch das Motiv der Prostitution aufgegriffen:

„[Grünberg] hatte sich gestern beim langen Marsch durch die Hurenviertel wundte Füße geholt. [...] Grünberg frequentiert häufig [...] die Rue Saint-Denis oder ähnliche Gefilde, aber es wird

⁹¹⁵ ebd. S. 104.

⁹¹⁶ ebd. S. 168.

⁹¹⁷ Oehler (1988), S. 519.

⁹¹⁸ vgl. Weigel (1990), S. 209.

⁹¹⁹ Nizon (1984), S. 106.

⁹²⁰ Weigel (2009), S. 211.

jedes Mal eine denkwürdige Odyssee, denn er kann sich nicht entschließen. Hier ist eine süße Blonde, dort eine hübsche Mulattin, an der nächsten Ecke eine zarte Schwarze mit mongolischen Augen, die ihn herablassend begrüßt...Oh, er kennt sie alle, weiß über ihre Künste Bescheid!“⁹²¹

Die Stadt Paris wird als Ort des libertinären Umganges mit Sexualität präsentiert:

„Ein schmales Haus, dreimal um die Ecke, wenn sich das Auge an das Halbdunkel gewöhnt, merkst du, was los ist. Sie fragen nicht, wer du bist, liegen überall, auf Matratzen, Kleiderbündeln, einige sind nackt, halbnackt, carnaval d’amour. Hieronymus war kein Stümper, auch hier wachsen aus Ärschen Blumen, Zweige, Nasen, Zungen, die sekundären Geschlechtsmerkmale und die primären, wer kennt sich da aus. Einige singen, murmeln, stöhnen, weinen, andere liegen flach und stieren mit leeren Augen auf die Wand.“⁹²²

Allerdings beschränkt sich der erotisierende Charakter der Stadt nicht auf das Milieu der Nachtclubs und dunklen Seitenstraßen; vielmehr scheint die Stadt eine Verführungskraft zu besitzen, deren die Bewohner und Besucher der Metropole erliegen:

„Wir hocken zum Beispiel nachmittags in unserem Café [...] und schauen, schnuppern, laden uns auf: englische Mädchen, skandinavische Mädchen, Frauen von überall. Braune, bildschöne Burschen dazwischen, dünnkelhaft, sicher, mit lasziven, aufreizend trägen Bewegungen, noch ermattet von der letzten Umarmung und schon wieder Ausschau haltend nach festen Schenkeln, prallen Brüsten und jenem bedeutungsvollen halben Lächeln der Mädchen, denen bereits der Name dieser Stadt, der Geruch, der warme Atem der alten Straßen Feuchtigkeit in die Augenwinkel treibt, in jede Öffnung ihres Körpers, der sich auftun möchte, um der Menschheit Einlass zu gewähren.“⁹²³

Auch die vier Protagonisten werden von diesen Verlockungen eingenommen, sie „stürzen [...] sich in den Wirbel, [...] [ihre] Augen suchen die Frau, das Geschlecht, die unglaubliche Begegnung“⁹²⁴:

„Die enge Gasse hat sich in einen Jahrmarkt verwandelt, wo sich die Menschen im Vorbeigehen aneinander reiben, lässig schreitend, ausgelaugt, Kräfte sammelnd. Lippen rot und leicht geöffnet, Augen dick mit Schminke bemalt. Sie tun nur so harmlos, als fassten sie nicht mit ihren unsichtbaren Händen nach den Schultern der jungen Männer, nach ihren Hinterbacken und Schenkeln, als kröchen diese Kerle nicht mit ihren geheimen Fühlern in den Brustausschnitt der Frauen und unter ihre Röcke.“⁹²⁵

Wie bei Nizon ist es auch bei Wander das Weibliche, das für die Sexualisierung der Stadt eine wichtige Rolle spielt. Sowohl in *Das Jahr der Liebe* als auch in *Ein Zimmer in Paris* wird in diesem Zusammenhang mit mythischen Frauenbildern operiert:

„Nachts fuhren wir zum Gare du Nord [...]. Die Kloaken dampften. An den Ecken zu den finsternen Seitengassen standen Dirnen. Wir hörten sie lachen und mit Männern schäkern. Die Reifen der Wagen sangen auf dem nassen Asphalt. Sirenen gesang.“⁹²⁶

In obigem Zitat bleibt das Wort ‚Sirenen gesang‘ ohne eindeutigen Bezug – es kann entweder mit den Verkehrsgeräuschen oder den Prostituierten in Verbindung gebracht werden. In jedem

⁹²¹ Wander (1995), S. 66f.

⁹²² ebd. S. 70f.

⁹²³ ebd. S. 67.

⁹²⁴ ebd. S. 121.

⁹²⁵ ebd. S. 127.

⁹²⁶ ebd. S. 143.

Fall ist jedoch der symbolische Charakter des Ausdrucks⁹²⁷ zu beachten: Die Sirenen tauchen als Figuren der griechischen Mythologie auf; in Homers Odyssee werden sie in ihrer Gestalt nur andeutungsweise beschrieben, was Raum für unterschiedliche künstlerische Ausformungen bietet. Daraus erklärt sich auch die ganz unterschiedliche Darstellung der Sirenen in verschiedenen Quellen: Es handelt sich stets um weibliche Halbwesen, die einerseits menschliche, andererseits Züge von Tieren wie Vogel, Fisch, Gans oder Huhn tragen. Ein weiteres charakteristisches Attribut der Sirenen ist ihr Gesang, dem unterschiedliche Funktionen – vom Lobpreis besonderer Tugenden von Helden bis zur Verführung unglücklicher Seefahrer, die in der Folge Schiffbruch erleiden – zugeschrieben werden. Als Deutung mit der größten Bedeutung etabliert sich im Lauf der Zeit eine erotisch-sexuelle Lesart – Fulgentius argumentiert beispielsweise etymologisch und gibt an, der Begriff ‚Sirene‘ sei aus dem griechischen mit ‚anziehend sein‘ zu übersetzen. Die Sirenen werden also zum Symbol für trügerische Verführung und sündhafte Leidenschaft, was auch in der christlichen Emblematik übernommen wird. Jener den Sirenen zugeschriebene Hang zur Lasterhaftigkeit wird auch aus ihrem Aussehen gedeutet: Ihre Flügel oder der aalglatte Fischkörper werden beispielsweise als verkörperlichter Ausdruck ihrer Flatterhaftigkeit und ihrer Tendenz zum raschen Partnerwechsel gedeutet. Behält man nun diese Auffassung von der Sirenenfigur im Blick, so rücken im Ausdruck ‚Sirenengesang‘ bei Wander also zwei Bilder eng zusammen – die Verführung in Gestalt der Prostituierten und die Verführung durch die weiblich konnotierte Stadt.

Schließlich ist auch das Hotel der vier Protagonisten als ein den erotisierenden Charakter der Stadt repräsentierender Ort zu verstehen, wobei hier wieder auf ein mythisches Bild zurückgegriffen wird: Das Hotel trägt den symbolträchtigen Namen ‚Babylon‘⁹²⁸, der an das biblischen Babylon, wie es in der *Offenbarung des Johannes* (Offb 17,1-18,8) gewissermaßen als Sinnbild für Verführbarkeit und Laster und – als Beispiel für die Großstadtliteratur auch in Döblins *Berlin Alexanderplatz* – auftaucht, denken lässt. Bei Fred Wander wird diese Konnotation – wenn auch in abgemilderter Form – auf das Hotel übertragen, es wird u.a. zum Schauplatz von amourösen Abenteuern:

„Der Geruch dieses Hauses ist aus zehntausend noch nicht ermittelten Substanzen gemacht. Die Wollustseufzer der Liebenden, das Röcheln ausklingender Ekstasen, heiße Beteuerungen und Schüre, ebenso wie das Stöhnen der Einsamen, Verlassenen zwischen den Mauern, diesen Mauern,

⁹²⁷ zur Deutung der Sirenen-Figur, wie sie hier im Folgenden beschrieben wird vgl. Hans-L. Lücke / Susanne Lücke: „Sirenen“, in: dies. (Hgg.): *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002 (= rowohlts enzyklopädie 55641), S. 516-527.

⁹²⁸ vgl. z.B. ebd. S. 28.

die überquellen von Geruch, Essensgeruch, Schweiß, Zigarettenrauch, Geschlechtsdunst, Aroma der unzähligen erstickten Nächte.“⁹²⁹

Auch die Protagonisten zehren auf ihre Weise vom erotischen Potential des Hotels – sei es durch das Beobachten einer jungen Frau im gegenüberliegenden Haus durch das Hotelfenster⁹³⁰ oder durch sexuelle Begegnungen mit Hotelgästen⁹³¹.

7. Paris und seine Interdiskurse – Ein ‚close reading‘

„Die Stadt kann als ein literarisches Werk betrachtet werden, das natürlich auch nichtverbale Teile enthält – wie ein Theaterstück –, mit eigenen Regeln und Kompositionsverfahren, ein Werk einer außerordentlich weit ausgreifenden Gattung, da durch die Vermittlung der Bibliotheken, Buchhandlungen, Schulen etc., die gesamte Literatur zumindest einer Sprache als eines seiner Kapitel, seiner Akte, seiner Teile erscheinen kann.“⁹³²

In seinem Essay *Die Stadt als Text* geht Michel Butor auf die Texthaltigkeit des urbanen Raumes ein und arbeitet dabei unterschiedliche Aspekte heraus: Er thematisiert beispielsweise die Stadt als Schauplatz bzw. Stoff literarischer Werke oder von Gebrauchstexten wie Reiseführern, die Präsenz großer Textmengen in der Stadt – beispielsweise in Form von Aufschriften und Beschilderungen – sowie die Rolle der Stadt als Textspeicher. Auch Roland Barthes beschäftigt sich in *L’aventure sémiotique* im Kapitel ‚Sémiologie et urbanisme‘ mit einer ähnlichen Thematik; Barthes versteht die Stadt diesem Text zufolge als Diskurs, als Sprache: „La cité est un discours et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l’habitant, en la parcourant, en la regardant.“⁹³³ In weiterer Folge erscheint Barthes’ urbaner Raum sogar als Schrift, die der Stadtbewohner in seinem Umgang mit dem urbanen Raum entziffert und immer wieder neu aktualisiert: „[L]a ville est une écriture ; celui qui se déplace dans la ville, c’est-à-dire l’usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l’énoncé pour les actualiser en secret.“⁹³⁴ Interessant erscheint, dass Butor und Barthes dabei einen für das Bild der modernen Stadt offenbar bedeutsamen Aspekt offenbar außer Acht lassen: Es ist dies die Rolle unterschiedlicher Intertexte, die die Wahrnehmung der Stadt – sowohl in der Realität als auch in der Literatur – bedeutend mitformen.

Diese Intertexte sollen nun im Zentrum des folgenden Abschnittes der vorliegenden Dissertation stehen: Es soll untersucht werden, wie das Erleben der Stadt Paris durch die

⁹²⁹ ebd. S. 6f.

⁹³⁰ vgl. ebd. S. 8.

⁹³¹ vgl. z.B. ebd. S. 40-43.

⁹³² Michel Butor: *Die Stadt als Text*. Graz / Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (= Essay 7), S. 14.

⁹³³ Barthes (1985), S. 265.

⁹³⁴ ebd. S. 268.

Protagonisten von bereits bestehenden Texte beeinflusst mitgeformt wird. Der Begriff des Textes ist hier als ein sehr offener zu verstehen. Er folgt der intertextuellen und kultursemiotischen Erweiterung des Textbegriffes⁹³⁵, derzufolge nicht nur schriftliche oder sprachliche Äußerungen mit spezifischen Charakteristika, sondern auch Bilder, Filme, Musik, Handlungen, etc. lesbar sind und als Texte aufgefasst werden können.

In den Textanalysen werden nun unterschiedliche Aspekte ins Auge gefasst, die sich unter drei übergeordneten Kategorien rubrizieren lassen: Zunächst soll es um die Einbindung geschichtlicher Diskurse, anschließend um die Rolle allgemeiner Stereotype über die Stadt Paris und zuletzt um die in die Texte eingeflochtenen literarische Diskurse gehen, wobei sich auch etwaige Überschneidungen der einzelnen Kategorien ergeben. Den theoretischen Hintergrund für die später folgenden Textanalysen bilden Überlegungen zur Kollektivsymbolik und deren Rolle zur Inszenierung der Stadt, Intertextualitätstheorien sowie Ansätze aus der Diskursforschung.

Tatsächlich erlebt nun der Terminus ‚Inszenierung‘ in Zusammenhang mit der Stadt ab den Achtzigerjahren eine Hochkonjunktur. Augenfällig ist hier die Nähe des Begriffes zur Metapher des ‚theatrum mundi‘, nach der sich die Welt in der Stadt wie auf einer Bühne konzentriert darstellt: Das urbane Leben gestaltet sich nach dem Zusammenwirken der Akteure, d.h. der Stadtbewohner; die Stadt wird zum Mikrokosmos, in dem sich das Weltgeschehen in verkleinerter Form abspielt.⁹³⁶ Der Begriff der ‚inszenierten Stadt‘ verweist auf die zahlreichen Erzeugungsmodi von Bildern des Urbanen. Diese werden zielgerichtet verwendet – allerdings nicht nur zur Schaffung entwirklichter Stadtdarstellungen in der Literatur: Tatsächlich wirken diese sich aus Kollektivsymbolen, Stereotypen, Metaphern oder elementaren narrativen Elementen gebildeten Bilder, die teilweise bereits selbst Ergebnis medialer Erzeugung sind, auch auf die Wahrnehmung der Städte aus, indem sie diese vorstrukturieren oder sich vollkommen verselbstständigen.⁹³⁷

Mit eben dieser medialen Konstruktion der Stadt setzt sich auch Jean Baudrillard in seinem Werk *L'échange symbolique et la mort* auseinander und stellt – sich auf New York beziehend – die These auf, dass die Metropolen in der Moderne „eine Zeichenwelt zweiten Grades aus sich hervor[bringen], deren Bezugswelt selbst wieder eine Zeichenwelt ist, die sich an die Stelle des Wirklichen gesetzt und es so zum Schein der Hyperrealität, zum Simulacrum,

⁹³⁵ vgl. hierzu Moritz Baßler / Wolfgang Thiele: „Textualität.“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 711f.

⁹³⁶ vgl. Bernd Henningsen et al. (2001), S. 9.

⁹³⁷ vgl. ebd. S. 7f.

gesteigert hat“⁹³⁸: „La ville n’est plus le polygone politico-industriel qu’elle a été au XIX^e siècle, elle est le polygone des signes, des médias, du code.“⁹³⁹ Nach Baudrillard hat die unkodierte Wirklichkeit ausgedient, ist als Halluzination zu betrachten, die jedoch ästhetischen Charakter annimmt. Seine Vision der modernen Großstadt entspricht einem „kalten Zeichenrausch [der] zu Ende kommenden Moderne“⁹⁴⁰, in der sich eine Kultur der Indifferenz entwickelt. In dieser „Welt im Zeichen ihrer technischen Reproduzierbarkeit“⁹⁴¹ hält die Ununterscheidbarkeit das Zepter; im Extremfall entwickelt sich eine urbane Welt „ortlos gewordener Zeichenvernetzungen“⁹⁴², die jegliche Funktion als materielle Identitätsgarantie einbüßt. Gerade durch Phänomene wie die Globalisierung kommt es zu einer „Entmaterialisierung des Städtischen in Zeichen von Mediokratie und postmoderner Indifferenz“⁹⁴³ – Städte werden mitunter zu austauschbaren Orten.⁹⁴⁴ Allerdings ist hierzu anzumerken, dass Baudrillards Thesen eine besonders radikale Position darstellen, die in ihrer extremen Form nur allzu pessimistisch erscheint. Diese Einschätzung von Baudrillards Überlegungen findet sich u.a. bei Rainer Winter⁹⁴⁵, der Baudrillard im Kontext von Forschern wie Nicholas Luhmann oder dem Horrorfilm *Videodrome* von 1982 über das Verführungspotential von Bildern von David Cronenberg platziert, die davon ausgehen dass, „das Medium und das Reale in einer Art nebulöser Hyperrealität implodieren“⁹⁴⁶: Nach Winter sind derlei düstere Prognosen als „überspitzte[...] Form [...] [einer] Diskussion über die Gefahren von elektronischen Medien“⁹⁴⁷ zu betrachten. Wenn in der vorliegenden Forschungsarbeit nun auf Baudrillard verwiesen wird, so geschieht dies durchaus im Bewusstsein über die in ihrer Radikalität schwer haltbaren Thesen über die komplette Vorherrschaft des Zeichens gegenüber der Wirklichkeit. Der Rückgriff auf Baudrillard soll jedoch unterstreichen, dass das Zeichen durchaus über das Potential verfügt, die Wirklichkeit – im gegebenen Fall die Wirklichkeit der Stadt – mitzuformen.

⁹³⁸ Stierle (1993), S. 35.

⁹³⁹ Jean Baudrillard: *L’échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard 1984 (= Bibliothèque des sciences humaines), S. 120.

⁹⁴⁰ Stierle (1993), S. 36.

⁹⁴¹ ebd.

⁹⁴² ebd.

⁹⁴³ Henningsen et. al. (2001), S. 11.

⁹⁴⁴ vgl. ebd. S. 10.

⁹⁴⁵ vgl. Rainer Winter: „Zwischen Kreativität und Vergnügen. Der Gebrauch des postmodernen Horrorfilms.“, in: Stefan Müller-Dooch / Klaus Neumann-Braun (Hgg.): *Öffentlichkeit-Kultur-Kommunikation. Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie*. Oldenburg: Bibliothek- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1991, S. 213-229. Für die vorliegende Dissertation wurde die Online-Version als Quelle herangezogen: <http://oops.uni-oldenburg.de/volltexte/1999/685/pdf/kapiv-1.pdf> [Stand: 11. April 2011].

⁹⁴⁶ ebd. S. 214f.

⁹⁴⁷ ebd. S. 215.

Beschäftigt man sich mit dem Thema der Stadtinszenierung, muss auch im Auge behalten werden, dass gerade literarische Werke diese mitunter bewusst einsetzen, um eben jene Inszenierungsprozesse in ein kritisches Licht zu rücken.⁹⁴⁸ Bei Henningsen *et al.* wird die Inszenierung der Stadt als Übergangsphase betrachtet, sodass sich die Frage stellt, wie sich die Zukunft der Stadtwahrnehmung bzw. -darstellung gestalten wird. Henningsen *et al.* führen hierzu zwei Möglichkeiten an: Einerseits die Wiederentdeckung der ‚natürlichen Räume‘ der Stadt oder eine Verlegung des Geschehens in eine von der modernen Kommunikations- bzw. Informationstechnologie geprägte Welt in Gestalt von Computerspielen, dem Internet oder dem Hypertext.⁹⁴⁹

Auch Rudolf Parr⁹⁵⁰ weist auf die Bedeutung von Kollektivsymbolen für die ‚Selbst- bzw. Fremdwahrnehmung‘ von Städten (d.h. durch Bewohner bzw. durch Fremde), für das medial vermittelte Bild eines spezifischen urbanen Raumes sowie für die Semantisierung unterschiedlicher Termini der Stadtforschung wie Urbanität oder Metropolität hin.

„Das synchrone Kollektivsymbolsystem einer Kultur muss somit als ein wichtiges Medium verstanden werden, mit dem Menschen Bilder von Metropolen und sich selbst als Metropolen-Bewohner imaginieren, sich in der über Symbole konstituierten topografischen Landschaft ‚Stadt‘ positionieren, sich in Prozessen der Subjekt-Applikation der Symboliken mit diesen Entwürfen identifizieren und in der Weiterverarbeitung der Symboliken in Literatur und Medien auch alternative, gegenläufige bis hin zu gänzlich umwertenden Positionen eröffnen.“⁹⁵¹

Da sich diese Inszenierung der Städte ständig wiederholt, kann mittlerweile von einer ‚transitorischen Urbanität‘ gesprochen werden.⁹⁵²

Der eigenen Wahrnehmung des urbanen Raumes ein gebührendes Maß an Skepsis entgegenzubringen, erscheint also nicht unangebracht, da damit zu rechnen ist, dass es sich beim entstehenden Bild nicht um ein authentisches, sondern um ein durch die inszenierte Stadt vorgeprägtes handelt. Aus der Perspektive dieses von postmoderner Kritik eingefärbten Ansatzes, der zur Vorsicht vor persuasiven bzw. manipulativen Inszenierungstechniken aufruft, wird „die Stadt [...] mitunter als simuliert oder als Kopie bzw. Fälschung ihrer selbst aufgefasst“⁹⁵³:

„[...] [J]eder artikulierten Wahrnehmung der Stadt [ist] mit Skepsis zu begegnen: Woher stammen die Bilder oder sprachlichen Einheiten, die unsere Stadtwahrnehmung präfigurieren [...], sind sie aus individuellen Stadtlektüren entstanden, die aus möglicherweise realen Stadtrundgängen hervorgegangen sind oder aus Bildern, Metaphern und Symbolen, die entweder mit der Absicht

⁹⁴⁸ vgl. Henningsen *et al.* (2001), S. 15.

⁹⁴⁹ vgl. ebd. S. 17

⁹⁵⁰ vgl. Rudolf Parr: „Kollektivsymbole als Medien der Stadtwahrnehmung.“, in: Bernd Henningsen / Claudia Beindorf / Heike Graf / Frauke Hillebrecht / Antje Wischmann (Hgg.): *Die inszenierte Stadt. Zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen*. Berlin: Berlin-Verlag Spitz 2001 (= Södertörn academic studies 4), S. 19-42.

⁹⁵¹ ebd. S. 42.

⁹⁵² vgl. Henningsen *et al.* (2001), S. 15.

⁹⁵³ ebd. S. 12.

oder dem Begleitergebnis einer kollektiven (wenn nicht verordneten) Stadtwahrnehmung in Umlauf gebracht wurden?“⁹⁵⁴

Bei Henningsen *et al.* findet sich in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass gerade in Stadtromanen die Tendenz dazu besteht, auf Wahrnehmungsvorstrukturierungen basierende Bilder des urbanen Raumes aufzugreifen und als Inszenierungen zu entlarven. Vor diesem Hintergrund erscheint eine Analyse eben solcher Texte unter den in diesem Kapitel gewählten Beobachtungsschwerpunkten also durchaus sinnvoll, wenn es darum geht, die kulturelle Konstruiertheit von Darstellungen des urbanen Raumes vor Augen zu führen.

In Bezug auf die Konstruiertheit der Städte kann zusammenfassend Folgendes festgehalten werden:

„Was sich in der postmodernen, teilweise auch schon postindustriellen Stadt geändert hat, ist mehr als ein Szenenwechsel oder eine Umbaupause; es sind die Wahrnehmungsbedingungen der urbanen Lebenswelt, die sich durch textliche, bildliche und mediale Vorstrukturierungen verkompliziert, verselbstständigt und mitunter von den Wahrnehmungsgegenständen nahezu abgelöst haben. Wer auch mediale Erzeugnisse als Texte begreift, kann von einer im höchsten Maße textgesteuerten Apperzeption ausgehen: Die Welthaltigkeit der Texte scheint durch eine Texthaltigkeit der Stadt abgelöst zu werden, so dass sich mentale und sprachliche Bilder gegenseitig bestätigen können [...].“⁹⁵⁵

Das Gesamtbild der Stadt ergibt sich also durch eine Vielzahl an Texten, die sich der Stadt einschreiben und sie von innen heraus zu verändern vermögen. Dieses Phänomen lässt sich auch mit dem aus der Literaturwissenschaft stammenden Konzept der Intertextualität erfassen. Die Prägung des Begriffes der Intertextualität beginnt in den späten Sechzigerjahren u.a. mit Julia Kristeva; seine Hochkonjunktur ab den Achtzigerjahren erklärt sich aus dem Versuch, die „hochintertextuelle Literatur des 20. Jahrhunderts“⁹⁵⁶ zu erfassen. Hoesterey fasst Intertextualität als „konzeptuelles Movens“⁹⁵⁷ auf, d.h. als Instrument der Literaturwissenschaft, mit dessen Hilfe geklärte Fragestellungen neu belebt werden sollen. Gegen Ende der Achtzigerjahre wird jedoch bereits die Vagheit des Begriffes konstatiert, die sich einerseits in einer ausschließlich modisch-rhetorischen Verwendung des Begriffes, andererseits in einer Multiplikation der unterschiedlichen Formen von Intertextualität niederschlägt.⁹⁵⁸ Intertextualität wird damit zu einem Begriff unendlicher Polyvalenz, der sich Disziplinierungsversuchen entzieht.⁹⁵⁹ Pfister fasst die Situation wie folgt zusammen:

⁹⁵⁴ ebd.

⁹⁵⁵ ebd. S. 12f.

⁹⁵⁶ Ulrich Broich / Manfred Pfister: „Vorwort der Herausgeber.“, in: dies. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. IX-XII, S. IX.

⁹⁵⁷ Ingeborg Hoesterey: *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt am Main: Athenäum 1988 (= Athenäum Monografien / Literaturwissenschaft, Bd. 92), S. 11.

⁹⁵⁸ vgl. ebd. S. 13.

⁹⁵⁹ vgl. Broich / Pfister (1985), S. IX.

„Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehung zwischen Texten. Dies ist unumstritten; umstritten jedoch ist, welche Arten von Beziehungen darunter subsumiert werden sollen. Und je nachdem, wie viel man darunter subsumiert, erscheint Intertextualität entweder als eine Eigenschaft von Texten allgemein oder als eine spezifische Eigenschaft bestimmter Texte oder Textklassen.“⁹⁶⁰

Von Richard Aczel⁹⁶¹ wird Intertextualität zunächst ebenso offen als die „Eigenschaft von insbes. literar. Texten, auf andere Texte bezogen zu sein“⁹⁶² verstanden. Dabei lassen sich grundsätzlich zwei rivalisierende Forschungsansätze unterscheiden: Die deskriptive Intertextualität versucht lediglich, die Tatsache zu beschreiben, dass Texte aufeinander bezogen sind, während ein umfassenderer ontologischer Intertextualitätsbegriff darauf abzielt, qualitative Aussagen zwischen unterschiedlichen Arten von Aussagen zu treffen. Die deskriptive Orientierung geht ursprünglich von einer intentionalen Aufeinanderbezogenheit von Texten aus; der Ansatz ontologischer Ausrichtung hingegen stellt gerade die Möglichkeit einer intentionalen Bezugnahme durch den Autor eines Werkes auf einen anderen Text in Frage. Aczel nennt Bachtin mit seiner Theorie der Dialogizität gewissermaßen als Vordenker für die übrigen Intertextualitätstheorien, beispielsweise für jene Julia Kristevas, die Bachtin in *Sēmeiōtikē* wegen seiner Dynamisierung der literarischen Struktur Anerkennung zollt:

„Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'est pas, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure. Cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le ‚mot littéraire‘ n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou de personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.“⁹⁶³

Nach Kristeva ist jeder Text als ein Mosaik aus Zitaten aus anderen Texten zu verstehen – „le langage poétique se lit, au moins, comme double.“⁹⁶⁴ Dieses Konzept radikalisiert Kristeva in weiterer Folge soweit, dass jede Form von – nicht nur sprachlichen – Texten auf Prätexte zurückgeht.

In diesem Ansatz kommt dem Autor nur noch eine Rolle als „Projektionsraum des intertextuellen Spiels“⁹⁶⁵ zu, während sich der Text verselbstständigt; nach Pfister entsteht ein

„ ‚Universums der Texte‘, in dem die einzelnen subjektlosen Texte in einem regressus ad infinitum nur immer wieder auf andere und prinzipiell auf alle anderen verweisen, da sie ja alle

⁹⁶⁰ Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität.“, in: Ulrich Broich / Manfred Pfister: „Vorwort der Herausgeber“, in: dies. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 1-30, S. 11.

⁹⁶¹ Der folgende Absatz bezieht sich – falls nicht anders angegeben auf Richard Aczel: „Intertextualität und Intertextualitätstheorien.“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 330ff.

⁹⁶² ebd. S. 330.

⁹⁶³ Julia Kristeva: *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse. Essais*. Paris: Éditions du Seuil 1969 (= Collection ‚Tel Quel‘), S. 144.

⁹⁶⁴ ebd. S. 146.

⁹⁶⁵ Pfister (1985), S. 8.

nur Teil eines ‚texte général‘ sind, der mit der Wirklichkeit und Geschichte, die immer schon ‚vertextet‘ sind, zusammenfällt.“⁹⁶⁶

Ferner nennt Aczel Roland Barthes, Jacques Derrida oder Harold Bloom als wichtige Denker der Intertextualitätsforschung, wobei diese eher der radikaleren, ontologischen Richtung zuzurechnen sind, die die Autonomie und Einheitlichkeit eines Textes in Frage stellen und damit dem poststrukturalistischen Streben nach Subjektdezentrierung Rechnung tragen. Schließlich geht Aczel auf Gérard Genettes Projekt der Intertextualitätsforschung ein: Genette unterscheidet fünf Typen der Intertextualität bzw. – um Genettes Terminus zu verwenden – der Transtextualität; ‚Intertextualität‘ wird in dieser Unterscheidung als die traditionelle Form des Zitates verstanden. Abschließend weist auch Aczel auf das bereits erwähnte Problem der Begriffsunschärfe des Intertextualitätsbegriffes hin, der sich auch in den Recherchen für den einleitenden Teil des dritten Großabschnittes der vorliegenden Dissertation abzeichnet: „Der Begriff der I[n]tertextualität ist derzeit als Bezeichnung für eine Vielzahl möglicher Bezugsformen von Texten in Gebrauch, seien sie intentional oder unbewusst, zufällig oder von theoretischer Notwendigkeit.“⁹⁶⁷

Um das heuristische Potential des Intertextualitätsbegriffes voll auszuschöpfen, muss auch in der vorliegenden Dissertation eine Eingrenzung erfolgen. Diese soll jedoch keineswegs in eine Reduktion des Begriffs auf ein bloßes Quellenstudium münden, wie sie bei Pfister befürchtet wird:

„[Die] eng definierte Intertextualitätsforschung [ist] in besonderer Weise der Gefahr ausgesetzt, zu einer traditionellen sources-and-analogues-Forschung zu degenerieren, unter dem neuen und modischen Etikett Zusammenhänge zwischen Einzeltexten zu untersuchen, wie sie immer schon untersucht wurden, und dies auch in methodisch gleicher Weise weiterzubetreiben. Dem muss freilich nicht so sein, weil auch hier Intertextualitätsforschung nicht einfach Spurensicherung bedeuten muss, sondern die Integration der verschiedenen intertextuellen Bezüge eines Textes, da das Zusammenspiel der verschiedenen intertextuellen Verfahren und deren Funktionen als neuer Analysefokus wirksam werden könnte.“⁹⁶⁸

Der in dieser Forschungsarbeit verwendete Intertextualitätsbegriff situiert sich zwischen den beiden früher beschriebenen Modellen. Anders als Kristeva werden die Texte nicht lückenlos in eine universale Diskursivität eingebettet. Von Kristeva übernommen soll jedoch der bereits skizzierte, sehr offen gestaltete Textbegriff werden, der nicht auf eine Materialisierung mittels sprachlichem oder gar literarischem Zeichensystem beschränkt ist.

In den später folgenden Textanalysen wird Intertextualität als Modus literarischer Bedeutungstiftung aufgefasst. Es soll nicht primär darum gehen, fremde Quellen im Text zu lokalisieren, sondern darum, festzustellen, inwiefern die in den analysierten Werken

⁹⁶⁶ ebd. S. 9.

⁹⁶⁷ Aczel (2008), S. 331.

⁹⁶⁸ Pfister (1985), S. 19.

enthaltenen Prätexte sich auf das textuelle Bild der Stadt Paris aus der Perspektive der Protagonisten auswirken. Dabei soll besonders die Frage geklärt werden, ob das Vorhandensein jener Prätexte erkannt wird und wenn ja, ob und in welcher Weise es reflektiert wird, ob die Figuren das in den Prätexten vermittelte Bild der Stadt Paris eher nachzeichnen oder kritisch beurteilen. Ein derartiger Umgang mit dem Intertextualitätsbegriff trägt Schulte-Middelichs Forderung Rechnung, „Texte allgemein und im besonderen literarische Texte als Teil kommunikativen Handelns zu erfassen, sie wieder in den Kontext von Produktions- und Rezeptionsvorgängen zu stellen und Literatur wie andere Lebensäußerungen auch als Versuch einer Wirklichkeitsmodellierung zu deuten“⁹⁶⁹.

Diese Überlegungen zur Auffassung von Texten als Instrumente kommunikativen Handelns, mit denen sich die Wirklichkeit mitgestalten lässt, führen zu einem weiteren für diesen Abschnitt der vorliegenden Forschungsarbeit zentralen Begriff – zu jenem des Diskurses. Wie zahlreiche wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit diesem Konzept nahe legen, lässt sich dieses aufgrund seiner Verwendung in sehr unterschiedlichen Disziplinen und Kontexten nur schwer mit einer Definition versehen, sodass eine Beschäftigung mit dieser Thematik durch interdisziplinäres Denken besonders zielführend erscheint.

„Der Begriff ‚Diskurs‘ ist in einer Vielzahl von Disziplinen, darunter die Kritische Theorie, die Soziologie, die Linguistik, die Philosophie, die Sozialpsychologie u.a.m., zu einem derart gebräuchlichen Terminus geworden, dass er gelegentlich nicht mehr eigens definiert wird – so, als sei sein Gebrauch bereits Allgemeinwissen. [...] Wahrscheinlich ist er der Begriff mit dem größten Umfang an möglichen Bedeutungen innerhalb der Literatur und Kulturtheorie und dennoch ist er derjenige, der am wenigsten definiert ist.“⁹⁷⁰

In seiner Vielschichtigkeit deckt der Diskursbegriff ein breites Spektrum von Bedeutungen – einer quasi-synonymen Verwendung mit dem Begriff ‚Text‘ über eine Auffassung als ‚Sprache im Gebrauch‘ bis hin zum gesellschaftlich und kulturell geformten WahrnehmungsfILTER, der sich zwischen Individuum und Gesellschaft schiebt – ab. Bei aller Unterschiedlichkeit der Begriffsdefinition wird jedoch immer wieder auf den sozialen Aspekt von Diskurs verwiesen, was besonders seit einer stärker praxisbezogenen Richtung der Linguistik der Fall zu sein scheint. Der Diskursbegriff ist also vor diesem Hintergrund durchaus als handlungszentrierter, nicht nur sprachlicher Ausdrucksmodus zu verstehen; als jede Form semiotischen menschlichen Handelns⁹⁷¹:

⁹⁶⁹ Bernhard Schulte-Middelich: „Funktionen intertextueller Textkonstitutionen.“, in: Ulrich Broich / Manfred Pfister: „Vorwort der Herausgeber.“, in: dies. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 197-242, S. 205.

⁹⁷⁰ Sara Mills / Ulrich Kriest: *Der Diskurs. Begriff, Theorie, Praxis*. Tübingen: Franke (= UTB Kulturwissenschaft 2333), S. 1.

⁹⁷¹ vgl. Jan Blommaert: *Discourse. A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press 2005 (= Key topics in Sociolinguistics), S. 3.

„Discourse should be studied not only as form, meaning and mental process, but also as complex structures and hierarchies of interaction and social practice and their functions in context, society and culture.“⁹⁷²

Der Begriff ‚Diskurs‘ ist also nicht nur zu verstehen als kommunikativer Austausch, sondern verweist auch auf den Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Wertesystemen und Handlungsmustern, die – so ein Ansatz – diskursiv produziert und dabei immer wieder einer Prüfung unterzogen bzw. reorganisiert werden. Dies resultiert zuweilen in Konfliktszenarien, bedingt durch ein Aufeinanderprallen von opponierenden Diskursen. Wo vom sozialen Aspekt von Diskursen die Rede ist, so ist dieses ‚Soziale‘ als Komplex von Sinnordnungen zu verstehen, die nicht nur – wie bereits angemerkt – das Handeln des Einzelnen steuern, sondern auch dessen Weltwahrnehmung formen.

Die inzwischen relativ beliebige Verwendung des Diskursbegriffes wird auch bei Stefan Neuhaus⁹⁷³ thematisiert, wobei Neuhaus jedoch in Bezug auf die wissenschaftliche Verwendung des Terminus grundsätzlich zwei verschiedene Denkansätze unterscheidet: Einerseits nennt er eine deutsche Schule der Diskurstheorie, die – angeregt durch Kant und angloamerikanische Sprechakttheoretiker – von einer Theorie des kommunikativen Handelns ausgeht, dessen diskursive Gesetzmäßigkeiten es zu ermitteln gilt. Andererseits beschreibt Neuhaus eine französische Schule der Diskursanalyse, die im Anschluss an Nietzsche, Heidegger und v.a. Foucault im Diskurs ein Instrument der Machtausübung identifiziert.

Nach Ute Gerhard, Jürgen Link und Rudolf Parr⁹⁷⁴ haben die äußerst heterogenen, seit etwa 1970 mit dem Diskursbegriff in Verbindung gebrachten Forschungsansätze ihren gemeinsamen Kern im Versuch, Theorien über Äußerungszusammenhänge bzw. -folgen, Kohärenzen oder über nach Regeln verlaufende Sprachspiele aufzustellen und anzuwenden. Eine solche Definition bleibt freilich vage, sodass Gerhard, Link und Parr die existierenden Ansätze zur Diskurstheorie wiederum in vier Gruppen gliedern, wovon eine für die folgenden Textanalysen besonders relevant erscheint. Es sind dies die im Anschluss an Michel Foucault gebildeten Theorien, die Diskurse als „materielle Produktionsinstrumente auf[fassen], mit denen auf geregelte Weise soziale Gegenstände [...] und die ihnen entsprechenden Subjektivitäten produziert werden“⁹⁷⁵. Ein Kennzeichen moderner Gesellschaften stellt ihre Untergliederung in spezialisierte Wissensbereiche dar, in denen bestimmte diskursive

⁹⁷² Teun A. van Dijk: „Discourse as Interaction in Society.“, in: ders. (Hg.): *Discourse as social interaction*. London: Sage 2003 (= Discourse studies: a multidisciplinary introduction), S. 1-37, S. 6.

⁹⁷³ vgl. Stefan Neuhaus: *Sexualität im Diskurs der Literatur*. Tübingen / Basel: Francke 2002, S. 13.

⁹⁷⁴ falls nicht anders angemerkt vgl. zum folgenden Abschnitt Ute Gerhard / Jürgen Link / Rudolf Parr: „Diskurs und Diskurstheorien.“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 133ff.

⁹⁷⁵ ebd. S. 133.

Praktiken wirksam sind: Diese umfassen einerseits die nach Gerhard, Link und Parr ‚eentlichen Diskurse‘ – also die sprachliche Seite diskursiver Praktiken –, andererseits jedoch auch ein weit ausdifferenziertes Vokabular anderer Wissensproduktionsverfahren (z.B. Institutionen, Sammlung, Kanalisierung, Verarbeitung, autoritative Sprecher oder Regelungen für Versprachlichung, Verschriftlichung und Medialisierung). Eine ähnliche, auf Foucault zurückgehende Auffassung des Diskursbegriffes findet sich auch bei Mills und Kriest, die Diskurse einerseits als jene gesellschaftliche Grenzen auffassen, innerhalb derer sich bestimmte Theorien oder Sichtweisen auf spezifische Gegenstände entwickeln können⁹⁷⁶, andererseits aber auch als Strukturgeber für die Wahrnehmung von Wirklichkeit sowie der Vorstellung von der eigenen Identität⁹⁷⁷. Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass Diskurse in der oben skizzierten Auffassung für das gesellschaftliche Leben relevante Sinnordnungen stellen. Vor diesem Hintergrund sind Diskurse nicht nur als eine Form kommunikativer Praxis, sondern auch als kulturelle Wissensbestände zu werten:

„Der Bezug auf den Begriff ‚Diskurs‘ erfolgt dann, wenn sich die theoretischen Perspektiven und die Forschungsfragen auf die Konstitution und Konstruktion von Welt im konkreten Zeichengebrauch und auf zugrunde liegende Strukturmuster oder Regeln der Bedeutungs(re-)produktion beziehen. Diskurse lassen sich als mehr oder weniger erfolgreiche Versuche verstehen, Bedeutungszuschreibungen und Sinn-Ordnungen zumindest auf Zeit zu stabilisieren und dadurch eine kollektiv verbindliche Wissensordnung in einem sozialen Ensemble zu institutionalisieren.“⁹⁷⁸

Damit Mitglieder einer Gemeinschaft in dieser erfolgreich agieren können, müssen sie mit den kollektiv geteilten Sinnordnungen der Gesellschaft vertraut sein.

Gerhard, Link und Parr verweisen ferner auf die von Jürgen Link und Ursula Link-Heer geprägte Theorie des Interdiskurses⁹⁷⁹. Als ‚interdiskursiv‘ sind „alle inferierenden, koppelnden, integrierenden usw. Quer-Beziehungen zwischen mehreren Spezialdiskursen [...] [zu verstehen.] ‚Interdiskursiv‘ wären dann z.B. alle Elemente, Relationen, Verfahren, etc., die gleichzeitig mehrere Spezialdiskurse charakterisieren“⁹⁸⁰. Nach diesem Ansatz sind literarische Diskurse als Orte der Re-Integration des in Spezialdiskursen zerstreuten Wissens zu verstehen. Als besonders geläufiger Interdiskurse sind gegenwärtig die Massenmedien zu verstehen, aber auch Texte moderner Literatur. Diese Re-Integration manifestiert sich in der Literatur beispielsweise in Elementen wie Metapher, Mythen, Symbolen oder Kollektivsymbolen; jene kollektiv bereitstehenden Wissensbestände können durch ihre

⁹⁷⁶ vgl. Mills / Kriest (2007), S. 54.

⁹⁷⁷ vgl. ebd. S. 16.

⁹⁷⁸ Rainer Keller: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften²2004 (= Qualitative Sozialforschung 14), S. 7.

⁹⁷⁹ vgl. Jürgen Link / Ursula Link-Heer: „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse.“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20(4): 1990, S. 88-99.

⁹⁸⁰ ebd. S. 92.

Verwendung in der Literatur nun eine sowohl affirmative als auch kritische Beurteilung erfahren, die bei Link und Link-Heer als ‚diskursive Positionen‘ bezeichnet werden. Die Interdiskursanalyse verfolgt nun zwei grundsätzliche Fragestellungen: Zum einen handelt es sich um die Untersuchung der Entstehung literarischer Texte aus einem in jedem Fall historisch-spezifischen diskursintegrativen Spiel, zum anderen jedoch auch um eine Subjektivierung des Integralwissens (beispielsweise durch die Projektion von Wissensinhalten auf Figuren oder durch eine alternative Gliederung des Wissens durch bestimmte Erzählschemata, etc.). Mithilfe der Interdiskurstheorie wird es möglich

„die Gesamtheit der interdiskursiven Formen und Elemente einer gegebenen Kultur und Epoche als eine Art vernetztes Ensemble zu rekonstruieren, das sich als wesentliche Bedingung (und zwar sowohl in materialer wie in formaler Hinsicht) für die Produktion von Literatur erweist. Das interdiskursive Ensemble stellt sozusagen ‚Halbfabrikate‘ für die Literatur bereit.“⁹⁸¹

7.1 Geschichte findet Sta(d)t(t)

„All unser Wissen von Geschichte haftet an Orten. [...] Wir kommen ohne Bilder von Schauplätzen, an denen sich alles ereignet hat, nicht aus. History takes place – Geschichte findet statt.“⁹⁸²

Mit eben diesem Zitat beginnt Aleida Assmann ihren Artikel, in dem sie sich mit dem Verhältnis zwischen Geschichte und Stadt auseinandersetzt und in dem sie feststellt, dass sich Geschichte in den urbanen Raum einschreibt und ihn immer wieder Veränderungen unterzieht.⁹⁸³ Vor diesem Hintergrund lässt sich im Hinblick auf die vorliegende Dissertation die Frage stellen, wie mit der Stadt Paris in Verbindung stehende geschichtliche Ereignisse in die Texte eingeflochten werden und welche Auswirkungen für das textuelle Stadtbild bzw. die Figuren, die als Fremde in Paris leben, nach sich zieht.

Ab der fortgeschrittenen Moderne wird in unterschiedlichen Disziplinen wie Historiografie, Soziologie oder Kulturwissenschaft das Potential einer Koppelung von Raum und Geschichte erkannt. Wichtige Ansätze zu diesem Thema stammen in der Soziologie von Maurice Halbwachs oder Georg Simmel, während sich in der Historiografie die französische *Annales*-Schule mit Forschern wie Marc Bloch, Lucien Febvre oder Fernand Braudel besonders prägend auswirkt. In der Kulturwissenschaft ist in diesem Zusammenhang auf die Leistungen Walter Benjamins zu verweisen, der in seiner *Berliner Chronik*, der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* oder seinem *Passagen-Werk* Beispiele einer fundamental räumlich organisierten Geschichtsschreibung bereitstellt. Zusammen mit anderen Wissenschaftlern wie

⁹⁸¹ ebd. S. 97.

⁹⁸² Schlögel (2003), S. 70.

⁹⁸³ Aleida Assmann: „Geschichte findet Stadt.“, in: Moritz Csáky / Christoph Leitgeb (Hgg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 13-27, S. 13.

beispielsweise Marc Augé, Michel de Certeau, Gaston Bachelard, Jan und Aleida Assmann, Karl Schlögel oder Pierre Nora unternehmen die Genannten den Versuch, die seit Descartes vollzogene Trennung von Raum und Geschichte umzukehren.⁹⁸⁴ Im Besonderen scheint nun der urbane Raum für die Historiografie bedeutsam zu sein. Karl Schlögel merkt hierzu beispielsweise Folgendes an:

„Städte sind für Historiker Dokumente sui generis. [...] Sie sind wie ein aufgeschlagenes Buch, in dem wir nur zu lesen verstehen müssen. [...] Sie sind als steinerne Chroniken das umfangreichste und massivste Dokument, das sich denken lässt: zusammengefügt aus Straßen, Plätzen und Bauwerken, über Ebenen oder an Flussufern hingestreckt. [...] Sie sind Schauplätze historischer Ereignisse, aber auch sie selbst haben eine Geschichte, sind historische Gebilde, sind von Menschen gemacht.“⁹⁸⁵

Wie der Zusammenhang von Raum und Geschichte, so ist auch der Zusammenhang zwischen Geschichte und Literatur für das vorliegende Kapitel zu diskutieren. Wie Eung-Jun Kim anmerkt, wird jene Verbindung zwischen Historiografie und narrativen Texten ebenso als natürlich gegeben angenommen wie kontrovers diskutiert. Zum einen ist zu bedenken, dass der Historiker – bei allem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit – trotzdem auf das Element der durch Subjektivität geprägten Narrativität angewiesen ist: Sofern geschichtliche Ereignisse nicht durch eine reine Aufzählung von Daten dargestellt werden sollen, müssen – wie in der Literatur – Techniken des Erzählens angewendet werden.⁹⁸⁶ In narrativen Texten der Historiografie wird die Welt zur Offenlegung gesellschaftlicher Zusammenhänge beschrieben – allerdings in mathematisch-wissenschaftlicher Sprache und ohne fiktionale Passagen, d.h. die Darstellungsmittel der Literatur werden nur teilweise für das historiografische Erzählen instrumentalisiert; die Sprache steht dabei nicht als eigenes Ausdrucksmittel im Mittelpunkt. Trotz der offensichtlichen Verbundenheit von Historiografie und Literatur im Schnittpunkt des Erzählens gibt eben dieser Aspekt unter Historikern immer wieder Anlass zu Diskussionen. Die Kritik in diesem Zusammenhang manifestiert sich v.a. ab dem neunzehnten Jahrhundert mit der Ausdifferenzierung einzelner wissenschaftlicher Disziplinen: Kritisiert wird dabei u.a. die Ästhetisierung historiografischer Texte, die mitunter als Mangel an Wissenschaftlichkeit und Objektivität begriffen wird. Kim merkt jedoch an, dass die ästhetisierte Historiografie die rein wissenschaftliche Geschichtsschreibung gewissermaßen als Korrelat oder Kompensation ergänzt. Oberster Grundsatz ist hierbei die empirisch

⁹⁸⁴ vgl. Knut Ebeling: „Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort.“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2010, S. 121-133.

⁹⁸⁵ Karl Schlögel: „Räume und Geschichte.“, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag 2007 (= Kultur und Medientheorie), S. 33-51, S. 34.

⁹⁸⁶ vgl. Eung-Jun Kim: *Literatur als Historie. Zeitgeschichte in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ und Günther Grass‘ ‚Die Blechtrommel‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft Bd. 512), S. 14.

unverfälschte Darstellung der Welt.⁹⁸⁷ Hans Robert Jauss geht sogar soweit, Fiktionalisierung als fixen Bestandteil von Geschichtsschreibung zu sehen:

„Ästhetisierung, oder sagen wir von nun an unmissverständlich: Fiktionalisierung ist in geschichtlicher Erfahrung immer schon am Werk, wie das ereignishaftes Was eines historischen Geschehens immer durch das perspektivische Wann seiner Wahrnehmung oder Rekonstruktion, aber auch durch das Wie seiner Darstellung und Deutung bedingt ist, in seiner Bedeutung also ständig weiterbestimmt wird.“⁹⁸⁸

Umgekehrt spielt die Geschichte auch in der Literatur eine wichtige Rolle; durch die Darstellung vergangener Ereignisse in literarischen Texten wird die Geschichte in die Gegenwart integriert. Kim fasst die Praxis des historische Ereignisse bearbeitenden Schriftstellers wie folgt zusammen: „Geschichte oder geschichtliche Stoffe bearbeiten heißt demnach: Aus der unübersehbaren Menge des Überlieferten das Geeignete auszuwählen und Quellen lebendig zu machen.“⁹⁸⁹ Geschichtliche Ereignisse werden literarischen Texten nun gewissermaßen als ‚Rohmaterial‘ eingespeist, allerdings geht es dabei zumeist weniger um die Darstellung großer historischer Persönlichkeiten, als um ein Bezugnehmen auf die Geschichte aus der Perspektive alltäglicher Figuren. Diese Tendenz arbeitet Kim besonders für die Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg heraus: Die Autoren versuchen hier das konkrete Leben der Menschen anstatt abstrahierter politischer Ereignisse darzustellen:

„Es geht also um lebendig erlebte Geschichte und nicht um Geschichte, die schon abgeschlossen in wissenschaftlichen Terminologien zu finden ist. Die literarischen Figuren zeigen demnach deutlich den Unterschied zwischen Historiografie und realistischer Geschichtsdarstellung. Obgleich erfunden, sind sie Sinnträger der Geschichte.“⁹⁹⁰

Die Behandlung geschichtlicher Ereignisse anhand konkreter Erlebnisse des Figurenpersonals führt zu einem vollkommen anderen Geschichtsverständnis. Fachbezogene Termini treten gegenüber sinnlicher Erfahrbarkeit und Darstellung des Historischen zurück, eigene Interpretationen der Geschichte durch die subjektive Perspektivierung der Geschichte verdrängen rein datengeleitete Systematisierungs- und Strukturierungsversuche der Geschichtswissenschaft: Die Lücke, die in der wissenschaftlichen Historiografie durch die Ausblendung des Individuellen offen bleibt, wird in der Literatur durch die konkrete Darstellung der Geschichte anhand von Einzelschicksalen gefüllt. Durch dieses Spannungsfeld zwischen ästhetischer und empirischer Realität kommt jenen literarischen Werken ein besonderer Erkenntniswert zu.⁹⁹¹ Durch den Einsatz poetischer Mittel vermag es

⁹⁸⁷ vgl. ebd. S. 21f.

⁹⁸⁸ Hans Robert Jauss: „Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte.“, in: Reinhardt Koselleck / Heinrich Lutz / Jörn Rüsen: *Formen der Geschichtsschreibung*. München: dtv 1982 (= Beiträge zur Historik 4; dtv-Wissenschaft, Bd. 4389), S. 415-451, S. 416.

⁹⁸⁹ Kim (2004), S. 9.

⁹⁹⁰ ebd. S. 35.

⁹⁹¹ vgl. ebd. S. 32-36.

der Dichter, gleichzeitig die Vergangenheit verständlich zu machen und einen alternativen Interpretationsspielraum für historische Ereignisse zu eröffnen.⁹⁹²

In den analysierten Texten dieser Forschungsarbeit ergibt sich noch ein weiterer Bezugspunkt geschichtlicher Ereignisse – es ist dies der städtische Raum. Wie zwischen Literatur und Historiografie lässt sich auch hier eine Art wechselseitige Abhängigkeit feststellen. Diese These findet sich auch bei Aleida Assmann: „Mit dem spatial turn hat sich immer stärker die Einsicht verbreitet, dass historisches Geschehen nicht nur in Räumen stattfindet, sondern sich mit ihnen auch verschränkt und von ihnen wesentlich mitbestimmt ist.“⁹⁹³ In weiterer Folge unterscheidet Assmann zwischen Räumen und Orten⁹⁹⁴: Während Räume für zukünftige Planungen und Ereignisse offen sind, sind Orte bereits durch die Vergangenheit geprägt, was ihr wesentliches Charakteristikum ausmacht; die Geschichte hat an ihnen Spuren, Risse, Wunden zurückgelassen, die das historische Geschehen – ‚Geschichten‘ – in sich bergen. Gerade das architektonische Erscheinungsbild der Stadt legt diese Spuren offen, sie kann aufgefasst werden als „geronnene und geschichtete Geschichte [...], als dreidimensionaler Palimpsest aufgrund wiederholter Umformungen, Überschreibungen, Sedimentierungen.“⁹⁹⁵ Hierzu ist jedoch anzumerken, dass nicht alle geschichtlichen Schichtungen der Stadt gleichzeitig anwesend bzw. bewusst wahrgenommen werden:

„In der Stadt wird die geschichtete Zeit erfahrbar als materielle Kopräsenz des Ungleichzeitigen. Buchstücke, Reize, Abtragungen, Überlagerungen, Spuren aller Art sprechen die Sprache des Vergangenen, führen zeichenhaft in die vergangenen Gegenwarten der Stadt, die das noch Anwesende, in die neueste Gegenwart vielfältig Hineinragende wachruft. Die städtische Zeit, der Zeit-Raum der Jahrhunderte überdauernden Stadt in seinen Schichtungen und Verwerfungen ist ein mehrdimensionaler Stadttex, dessen stumme Sprache in den überdauernden Zeugnissen und Spuren lesbar ist.“⁹⁹⁶

Orte werden nun also zu vergegenständlichten und daher sinnlich erfassbaren sowie durch Verdichtung geprägte Zeugen von Geschichte:

„ ‚History takes place‘, Geschichte greift Platz und ergreift Orte, sowohl in groß angelegten konstruktiven Entwürfen, die das Leben der Menschen bestimmen, als auch in Markierungen und Spuren, die zum Gegenstand von Symbolbildungen und Narrationen werden.“⁹⁹⁷

In den Orten überschneiden sich Zeit und Raum, sie werden in rezenteren geschichtlichen Forschungsansätzen als lesbare Quellen jenseits schriftlicher oder bildlicher Überlieferungen aufgefasst. Im Mittelpunkt stehen dabei jedoch nicht nur jene Orte, die auf Triumphe verweisen und somit beispielsweise zentral für die nationale Identifikation sind, sondern auch jene, die Zeugnis traumatischer Geschichtsabschnitte eines Landes ablegen. Durch diese

⁹⁹² vgl. ebd. S. 15.

⁹⁹³ Assmann (2009), S. 15.

⁹⁹⁴ zum folgenden Abschnitt vgl. – wenn nicht anders gemerkt – ebd. S. 16ff.

⁹⁹⁵ ebd. S. 18.

⁹⁹⁶ Stierle (1993), S. 45.

⁹⁹⁷ Assmann (2009), S. 17.

semantische Aufladung stehen Orte im Sinne Assmanns der Konzeption der Nicht-Orte nach Marc Augé gegenüber, die ihren spezifischen Charakter zugunsten einer rein kommerziellen Funktion einbüßen.

Eine weitere Kategorie von Orten, auf die auch Assmann eingeht, findet sich bei Pierre Nora⁹⁹⁸: Es handelt sich dabei um die sogenannten ‚lieux de mémoire‘ – um Gedächtnis- bzw. Erinnerungsorte, die Ebeling als „die erfolgreichste Verschränkung von Raum und Geschichte“⁹⁹⁹ betrachtet. Als Ausgangspunkt seiner Überlegungen nimmt Nora dabei das sich in der Gegenwart immer weiter verstärkende Phänomen der Lebensakzeleration, das seiner Meinung nach traditionellen ‚Erinnerungsgesellschaften‘, die für die Gruppe Wichtiges beispielsweise durch ritualisierte Handlungen immer wieder erinnern, ein Ende setzt. Geschichte wird nicht mehr als ständig präsent Element des Alltags betrachtet, sondern als Rekonstruktion der Vergangenheit, die sowohl unvollständig als auch problematisch ist. Nora spricht von einer „déréalisation“¹⁰⁰⁰, einer Entritualisierung der Welt, die durch die Konservierung des Vergangenen in Archiven, die sich verselbstständigen, kompensiert wird. An die Stelle der „mémoire spontanée“¹⁰⁰¹ tritt die „mémoire de papier“¹⁰⁰². Dieses von Nora skizzierte Verhältnis zwischen Geschichte und Gedächtnis bezeichnet Ebeling als ein antagonistisches: Eine ‚tote‘ oder ‚entzauberte‘ Geschichte löst das lebendige Gedächtnis ab.¹⁰⁰³ Noras ‚Lieux de mémoire‘ dienen nun dazu, den im Wandel von der Gedächtnis- zur Geschichtsgesellschaft entstehenden Verlust auszugleichen; die Erinnerungsorte werden zum sinnlich erlebbaren Ausdruck von Geschichte, zu einem Ort, in dem Erinnerung verankert werden kann. Damit sind sie ein anderer Ausdruck von Geschichtsspeicherung in Form einer „mémoire seconde“¹⁰⁰⁴ bzw. „mémoire-prothèse“¹⁰⁰⁵. Der Erinnerungsort wird somit – so Ebeling – „ein von der Dynamik der Geschichte produzierter Raum“¹⁰⁰⁶.

Auch Marc Augé greift den Begriff der Erinnerungsorte auf, die die Diskrepanz zwischen den sich in der modernen Stadt multiplizierenden Nicht-Orten und den immer weiter zurückweichenden anthropologischen Orten ausgleichen:

„[L]a surmodernité est productrice de non-lieux, c’est-à-dire d’espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui [...] n’intègrent pas les lieux anciens: ceux-ci, répertoriés, classés et promus ‚lieux de mémoire‘, y occupent une place circonscrite et spécifique.“¹⁰⁰⁷

⁹⁹⁸ vgl. zu diesem Abschnitt – wenn nicht anders angeführt – Pierre Nora: „Entre Mémoire et Histoire.“, in: ders. (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 1.* Paris: Gallimard 2007, S. 23-43.

⁹⁹⁹ Ebeling (2010), S. 126.

¹⁰⁰⁰ Nora (2007), S. 28.

¹⁰⁰¹ ebd. S. 29.

¹⁰⁰² ebd. S. 31.

¹⁰⁰³ vgl. Ebeling (2010), S. 126.

¹⁰⁰⁴ Nora (2010), S. 32.

¹⁰⁰⁵ ebd.

¹⁰⁰⁶ Ebeling (2010), S. 126.

¹⁰⁰⁷ Augé (1992), S. 100.

Während Erinnerungsorte „allgegenwärtige Gedenkstätten [darstellen], mit denen die Gesellschaft der Gegenwart einem kollektiven Gedächtnisverlust entgegenwirkt“¹⁰⁰⁸, werden an Nicht-Orten Artefakte zur künstlichen Schaffung eines Erinnerungsortes funktionalisiert, um „ein längst verlorengegangenes Kulturgut wenigstens virtuell präsent zu halten“¹⁰⁰⁹. Ebeling spricht in diesem Zusammenhang von einem rein abstrakten Verhältnis zum Raum.¹⁰¹⁰

Ein solches ‚lieu de mémoire‘ taucht nun beispielsweise in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* auf – hier in Form einer Gedenkplakette an einer Hausmauer:

„[Keuschnig sah] an einer Hauswand eine Marmorplatte zum Andenken an einen Widerstandskämpfer, der an dieser Stelle von den Deutschen erschossen worden war, einen verwelkten Farnzweig darunter, und er erzählte dem Kind, was da vor dreißig Jahren geschehen war. Als der Mann mit dem Vornamen ‚Jacques‘ getötet wurde, war es auch gerade Ende Juli gewesen, wie jetzt.“¹⁰¹¹

In der Gedenktafel finden Gegenwart und Vergangenheit zueinander – eine Erfahrung, die bei Keuschnig den Eindruck erzeugt, sein disparates Erleben sei möglicherweise doch wieder in Einklang zu bringen: „[Es war ihm], als sei er ganz nahe daran, die Einzelheit zu entdecken, die auch alles Übrige zusammenrücken ließe.“¹⁰¹²

Auch anhand von Remarques *Arc de Triomphe* lässt sich der Zusammenhang von Geschichte und dem sich im Text ergebenden Bild des urbanen Raumes deutlich illustrieren. Jener Roman gründet sich massiv auf eine poetische Inszenierung von Geschichte: Im Text legen sich historische Ereignisse verschiedenen Datums und die Materialität der Stadt übereinander – Kristallisationspunkt dieser beiden Elemente ist eine für den Roman titelgebende Pariser Sehenswürdigkeit: Es handelt sich um den Arc de Triomphe, der abermals als Erinnerungsort im Sinne Noras zu verstehen ist. Tatsächlich ist dieses Monument von ambivalentem Charakter: Einerseits handelt es sich um ein zentrales Symbol französischer Nationalidentität; durch sein Verweisen auf militärische Erfolge französischer Truppen – u.a. auf die erfolgreiche Verteidigung von Verdun im Ersten Weltkrieg – ist es also aus patriotischer Perspektive durchaus positiv konnotiert, wie auch ein Kommentar des französischen Staatspräsidenten Raymond Poincaré hierzu unschwer erkennen lässt: „Ce nom de Verdun [...] représente désormais ce qu’il y a de plus beau, de plus pur et de meilleur dans l’âme française. Il est devenu synonyme synthétique de patriotisme, de bravoure et de

¹⁰⁰⁸ Nitsch (1999), S. 307.

¹⁰⁰⁹ ebd.

¹⁰¹⁰ vgl. Ebeling (2010), S. 129.

¹⁰¹¹ Handke (1999), S. 140.

¹⁰¹² ebd.

générosité.“¹⁰¹³ Die Verbindung zwischen dem Triumphbogen und Verdun¹⁰¹⁴ ergibt sich nun aus dem unter dem Arc liegenden ‚Grab des unbekannten Soldaten‘: Dabei handelt es sich um die letzte Ruhestätte der sterblichen Überreste eines auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs Gefallenen, die 1920 nach Paris überführt und unter dem Arc de Triomphe bestattet wurden. Als Gedenkstätte für die gefallenen Soldaten wird das Grab von einer täglich neu entzündeten Flamme beleuchtet und spielt für nationale Gedenktage wie den 11. November – den Tag des Waffenstillstandes im Ersten Weltkrieg – eine zentrale Rolle.

Andererseits weckt die Erinnerung an diese Schlacht auch negative Assoziationen, da sie an einen von Verlusten geprägten Abschnitt französischer Geschichte – eben an jene Schlacht um Verdun – erinnert. Verdun – so Prost – markiert wie Auschwitz im Zweiten Weltkrieg die Erfahrung des Unmenschlichen und wird für Frankreich zum Synonym des Ersten Weltkriegs¹⁰¹⁵: Der hart umkämpfte Sieg stützt das nationale Zusammengehörigkeitsgefühl; das historische Ereignis wandelt sich zum patriotischen Mythos:

„Les grandes batailles demeurent dans la mémoire des peuples et d’abord celles où s’affirme l’identité nationale dans la volonté d’arrêter un agresseur [...] Le cas de Verdun [est exemplaire d’une] transformation d’un événement en symbole et la cristallisation de la mémoire en un lieu historique.“¹⁰¹⁶

Die Schlacht um Verdun situiert sich also – wie zusammenfassend festgestellt werden kann – zwischen Über- und Unmenschlichkeit; durch das Monument ‚Arc de Triomphe‘ wird sie als Ereignis der Vergangenheit in eine materielle Gegenwart geholt:

„Le monument daté est revendiqué comme une preuve d’authenticité qui doit de soi susciter l’intérêt: un écart se creuse entre le présent du paysage et le passé auquel il fait allusion. L’allusion au passé complexifie le présent.“¹⁰¹⁷

Wie Jan Rupp zu bedenken gibt, geht es bei der Darstellung von Erinnerungsräumen in der Literatur nicht nur um ein Einbeziehen und Abbilden real existierender Orte, sondern um „eine konstruktive, oft konflikthafte Aushandlung über die Orte des kollektiven Gedächtnisses“¹⁰¹⁸. Zusätzlich können Erinnerungsorte als Angelpunkte für Intertextualitätsbeziehungen wirken, indem zu anderen literarischen Inszenesetzungen von Erinnerungsorten ein Bezug hergestellt wird.¹⁰¹⁹ Gleichzeitig ist die literarische Darstellung

¹⁰¹³ Raymond Poincaré: *Au service de la France. Tôme VIII: Verdun 1916*. Paris: Plon 1931, S. 87.

¹⁰¹⁴ vgl. <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/page/afficheLieu.php?idLang=fr&idLieu=1559> [Stand: 7. Februar 2011].

¹⁰¹⁵ vgl. Antoine Prost: „Verdun.“, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 2*. Paris: Gallimard 2007, S. 1755-1780, S. 1755.

¹⁰¹⁶ ebd.

¹⁰¹⁷ Augé (1992), S. 89.

¹⁰¹⁸ Jan Rupp: „Erinnerungsräume in der Erzählliteratur.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 181-194.

¹⁰¹⁹ vgl. ebd. S. 182.

von Erinnerungsorten auch als Bedingung für deren Entstehen und Aufrechterhalten konstitutiv: Im Sinne des ‚spatial turn‘ werden Räume durch über sie existierende Diskurse mitproduziert, ja, müssen sogar durch Diskurse semantisch angereichert werden, um eine Funktion für das Gedächtnis entfalten zu können:

„Die konstitutive Rolle der Inszenierung von Erinnerungsräumen in der Literatur ist aus dieser Perspektive kaum zu unterschätzen: Zwar verschweigen lieux de mémoire häufig qua Ort auf Geschichte und Gedächtnis – doch erst die Produktion ‚ideellen‘ Raums ermöglicht ihnen Status als lieux de mémoire und stellt ihn sicher.“¹⁰²⁰

Zusammenfassend kann Rupps These wie folgt formuliert werden: „Erinnerungsräume in der Literatur interagieren mit Literatur als Erinnerungsraum.“¹⁰²¹

Der Arc de Triomphe ist also mit einer Spannung aufgeladen, die in Remarques Roman nun produktiv genutzt wird, was sich allein an der Darstellung des Triumphbogens im Text ablesen lässt. Einerseits wird er stets in einer eher unheilvoll wirkenden Stimmung situiert, die ihm jedoch gleichzeitig einen mythischen Charakter angedeihen lässt: So erscheint er im nächtlichen, regnerischen Paris beispielsweise als „fern, schwebend und dunkel“¹⁰²² oder wie „das riesige Tor des Hades“¹⁰²³; unter ihm flackert „die einsame, bleiche Flamme auf dem Grab des unbekannten Soldaten, das aussah wie das letzte Grab der Menschheit inmitten von Nacht und Verlassenheit“¹⁰²⁴.

Dieser Darstellungsart wird auch in einer Szene Rechnung getragen, in der der Triumphbogen Schauplatz einer Feier zum zwanzigsten Jahrestag der des Waffenstillstandes vom 11. November 1918 wird – der Arc de Triomphe stellt in dieser Passage zweifellos ein patriotisches Symbol Frankreichs dar, was sich an der eigens für den Anlass installierten Beleuchtung sowie die „riesige blauweißrote Fahne“¹⁰²⁵ ablesen lässt. Trotzdem ist die Stimmung nicht ungetrübt, weist doch das Grab des Unbekannten Soldaten voraus auf den bevorstehenden Zweiten Weltkrieg:

„Der Himmel war bedeckt, und die Strahlen der Scheinwerfer warfen den Schatten der Fahne matt, verwischt und zerrissen gegen die ziehenden Wolken. Es sah aus, als versinke dort ein zeretztes Banner in der langsam tiefer werdenden Dunkelheit. Eine Militärmusik spielte. Es klang dünn und blechern. Niemand sang. Die Menge stand schweigend. ‚Waffenstillstand‘, sagte eine Frau [...] ‚Mein Mann ist im letzten Krieg gefallen. Jetzt ist mein Sohn dran. Waffenstillstand. Wer weiß, was noch kommen wird ...“¹⁰²⁶

¹⁰²⁰ ebd. S. 187.

¹⁰²¹ ebd. S. 188.

¹⁰²² Remarque (2009), S. 11.

¹⁰²³ ebd. S. 19.

¹⁰²⁴ ebd. S. 15.

¹⁰²⁵ ebd. S. 48.

¹⁰²⁶ ebd. S. 48f.

Die Brüchigkeit des Nationalsymbols Triumphbogen äußert sich auch an einer anderen Stelle, in der das zuvor noch als prächtig in Szene gesetzte Grab des Unbekannten Soldaten nur durch einen welkenden Kranz und eine kleine, flackernde Lampe geschmückt wird.¹⁰²⁷

Andererseits scheint der Arc de Triomphe als Symbol für die siegreiche Bewältigung einer Krise auch für Hoffnung zu stehen, wofür sich ebenfalls Indizien im Text finden: Der Triumphbogen mutet an „als stütze er den schwermütigen Himmel und schütze unter sich die [...] Flamme auf dem Grab des Unbekannten Soldaten“¹⁰²⁸. Auch als die Verdunkelungsvorschriften gegen Ende des Romans den Krieg nicht mehr abwendbar erscheinen lassen, bleibt der Arc de Triomphe wenigstens zunächst als beleuchtetes Objekt sichtbar¹⁰²⁹. Diese sich im Symbol des Triumphbogens und des Grab des Unbekannten Soldaten kristallisierende Hoffnung zeichnet sich nicht nur in Remarques Roman, sondern auch in der Realität ab – gerade die Flamme auf dem Grab steht für den hoffnungsvollen Blick in die Zukunft und das Festhalten am Glauben an die französische Nation: „[L]e symbole de la Flamme s’est enrichi d’une charge nouvelle, celle de l’espérance dans l’avenir et de foi dans le destin de notre Pays“¹⁰³⁰. Insofern erscheint es nicht überraschend, dass die sich gegen das Verbot zur Begehung der Feierlichkeiten anlässlich des Waffenstillstandstages 1940 auflehrenden Studenten sich auf den Triumphbogen zubewegen – insofern wird er auch zum Symbol für Widerstand gegen die deutsche Besatzungsmacht. Das mit dem Grab des Unbekannten Soldaten in Verbindung stehende Totengedenken bezieht sich also nicht nur auf die Gefallenen des Ersten, sondern auch auf die Opfer des Zweiten Weltkrieges.¹⁰³¹

Im Text erweist sich die durch den Arc de Triomphe verkörperte, ständig präsent gehaltene Hoffnung jedoch nicht haltbar. Die Flüchtlinge werden abtransportiert und erwarten ein unbekanntes Schicksal; der Hoffnungsverlust wird in der Abtransportsszene auch in die Bildersprache des Romans übersetzt:

„Der Wagen fuhr die Avenue Wagram entlang und bog in den Place de l’Etoile ein. Nirgendwo brannte ein Licht. Der Platz war nichts als Finsternis. Es war so dunkel, dass man auch den Arc de Triomphe nicht mehr sehen konnte.“¹⁰³²

In Remarques Roman gehen Geschichte und Raum im Erzählgesamten eine enge Verbindung ein; der Raum wird durch den historisch-politischen Kontext massiv geprägt: Remarque zeichnet ein ambivalentes Bild der Stadt Paris unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg, das

¹⁰²⁷ vgl. ebd. S. 176.

¹⁰²⁸ ebd. S. 15.

¹⁰²⁹ vgl. ebd. S. 461.

¹⁰³⁰ <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/page/afficheLieu.php?idLang=fr&idLieu=1559> [Stand: 8. Februar 2011].

¹⁰³¹ vgl. ebd.

¹⁰³² Remarque (2009), S. 489.

sich zwischen dem Glanz der guten Gesellschaft und dem Elend der Réfugiés aufspannt. Dabei handelt es sich keineswegs um ein idealisiertes Bild der Metropole: Positive Erfahrungen der Emigranten wie das Verhältnis Ravics zu seinem Kollegen Veber oder das Engagement der Besitzerin des ‚Hôtel International‘, die trotz ihres Geschäftssinnes die Flüchtlinge beherbergt, werden mit den negativen wie dem Kadavergehorsam französischer Polizeibeamter sowie Levals, der als Beamter mit dem Ressort Emigration beauftragt ist oder den ausbeuterischen Strategien des Arztes Durant, kontrastiert.

Das im Theorieteil zur Verbindung von Geschichte und Literatur herausgearbeitete Phänomen der poetischen Darstellung historischer Ereignisse mit dem Fokus auf deren Auswirkungen auf Figuren aus der allgemeinen Bevölkerung lässt sich nun auch bei Remarque feststellen: Die anonyme Masse der vor der nationalsozialistischen Bedrohung Flüchtenden wird hier individualisiert; ihre Geschichte wird anhand von Einzelschicksalen greifbar: Der Emigrant Aaron Goldberg, der sich aus Verzweiflung über seine Situation erhängt, der Flüchtling Rosenfeld, der sich durch den Verkauf seiner Sammlung berühmter Gemälde vergeblich um ein Visum bemüht, die Mutter einer jüdischen Emigrantenfamilie, die angesichts der bevorstehenden Verhaftung von Wahnvorstellungen heimgesucht wird und schließlich der Arzt Ravic, der aus Deutschland flieht, illegal in Paris lebt und arbeitet und an seinem Peiniger Haake, einem Gestapomann, Rache übt. Die geschichtlichen Ereignisse machen aus der Stadt Paris u.a. eine Flüchtlingsstadt, in der es letztlich jedoch keinen Raum für die Ausgewanderten gibt: Das bereits sehr spärlich vorhandene Raumkontingent, das den Emigranten zur Verfügung steht – ein Hotelzimmer, Ämter und Konsulate – geht mit ihrem Abtransport aus Paris vollkommen verloren. Die Stadt Paris wird für sie – wie bereits an früherer Stelle angemerkt – zu einem Ort der Passage, was ein Heraustreten aus der Rolle des Fremden verunmöglicht. Das Exil, das eigentlich der Suche nach einem neuen (Lebens)Raum gleichkommt, mündet in Remarques *Arc de Triomphe* paradoxerweise in eine Erfahrung des Raumverlustes.

Wie Remarques *Arc de Triomphe* steht auch Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* im Kontext des Zweiten Weltkrieges – allerdings handelt es sich hier um eine Darstellung aus der Retrospektive. Auch für Wanders Protagonisten stellt die Stadt Paris nur eine Station der Emigration dar – sowohl während als auch nach dem Krieg: „Selbstverständlich ist Paris für uns ehemalige Emigranten auch diesmal nur eine Etappe, Durchgangsstation, Purgatorium [...]“¹⁰³³; die Zeit, die sie in der französischen Hauptstadt verbringen, verläuft nach geradezu ritualisierten Mustern: „Baptiste steht vor dem Spiegel, eine Scherbe von einem Spiegel, nur

¹⁰³³ Wander (1995), S. 76.

mit Hemd und Hut bekleidet, und rasiert sich. Gerson kocht Kaffee auf dem elektrischen Kocher, ja, so haben wir es immer gemacht, wir Emigranten, in unserem geliebten Hotel.“¹⁰³⁴ Anders als bei Remarque werden bei Wander die negativen Aspekte des Exillebens in Paris jedoch nicht besonders deutlich herausgearbeitet – Paris wird den vier Protagonisten damals wie heute zu einem ‚Fluchtort‘, an dem sie Aufnahme finden: „Immer wenn ich Schwierigkeiten hatte, was machte ich? Ich reiste nach Paris.“¹⁰³⁵ Daraus ergibt sich eine Faszination für ihre „geliebte[...] Stadt“¹⁰³⁶, die jedoch – wie im weiteren Verlauf dieses letzten Abschnittes der vorliegenden Dissertation gezeigt wird – nicht in vollkommene Verklärung umschlägt.

In Wanders *Ein Zimmer in Paris* geht die Thematisierung der geschichtlichen Dimension der Stadt jedoch über den Rekurs auf den Zweiten Weltkrieg hinaus, was sich beispielsweise in einer Szene äußert, in der Bauarbeiter zufällig auf ein altes Gewölbe stoßen:

„Neulich zogen sie einen Graben für ein Kabel, und was fanden sie zwei Meter unter dem Asphalt? Ein altes Gewölbe und ein Skelett. Das Schachten wurde unterbrochen, ein Experte musste her, um das Alter der Knochen zu schätzen. Ein Unglücksfall vor dreihundert Jahren, ein Mord?“¹⁰³⁷

Die Stadt Paris wird in ihrer Materialität durchaus als Speicherort der Geschichte begriffen, die einzelnen (Ge)Schichten werden gewissermaßen als Substrat der Gegenwart präsentiert. Die Materialisierung von Historizität wird – wie bereits in der Auseinandersetzung mit den Überlegungen Aleida Assmanns dargelegt – beispielsweise anhand von Bauwerken spürbar – bei Fred Wander ist in diesem Zusammenhang auf das Hotel Babylon einzugehen:

„Das Haus, von dem ich erzählen werde, hat sieben galaktische Stürme überstanden, acht Feuersbrünste, neun Kriege, zehn Revolutionen. Das Material, woraus dieses Haus vor einem Vierteljahrtausend gebaut wurde, ist zerfressen vom Holzwurm und vielen Generationen anderer Würmer. Ratten und Mäuse haben ein kunstvolles System der Kommunikation geschaffen, das ihnen erlaubt, äußert gelehrte Symposien zu veranstalten, über den ganzen Bau verteilt. Oder auch quer durch das Haus zu gehen, wie ein Röntgenstrahl, ohne aufzufallen. Und doch steht das Haus, bricht nicht zusammen.“¹⁰³⁸

Das Hotelgebäude trotz mit seiner Widerstandskraft jeglichen äußeren Einflüssen – sogar der in Paris laut Text immer mehr um sich greifenden vorsätzlichen Beseitigung alter Gebäude, die der Erzähler als Zerstörung der Stadt begreift.¹⁰³⁹ Diese These ist vom geschichtlichen Standpunkt aus durchaus nachvollziehbar, da die Architektur der Stadt durchaus als historisches Speichermedium aufgefasst werden kann.

¹⁰³⁴ ebd. S. 15.

¹⁰³⁵ ebd. S. 12.

¹⁰³⁶ ebd.

¹⁰³⁷ ebd. S. 97.

¹⁰³⁸ ebd. S. 5.

¹⁰³⁹ vgl. ebd. S. 7.

Das Hotelgebäude wird bei Wander also als Geschichtsträger begriffen – als Träger von Weltgeschichte und von persönlichen Geschichten: Unter diesen Geschichten finden sich u.a. jene der vier Hauptfiguren, derer sich der Erzähler bei dem im Text erzählten Parisaufenthalt erinnert, die er aufzeichnet und die sich mit neu hinzutretenden Ereignissen zu einem Netz verspinnen. Auch werden Stadt und Hotel nicht nur zum Archiv geschichtlicher Ereignisse im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang, sondern auch für jene des Individuums.

Als weitere Aspekte, anhand derer sich der Zusammenhang zwischen urbanem Raum und Geschichte erläutern lässt, sind Namen von Straßen und Plätzen zu nennen.¹⁰⁴⁰ Diese sind – wie bei Stierle vermerkt – geschichtlich aufgeladen.

„Die Namen der Stadt sind lesbar als Konfiguration des Bedeutungsvoll-Zufälligen, als objektives Korrelat des Stadtgeistes in seinen Schichtungen und Verwerfungen. Wie die Sprache selbst geschichtet ist, so die Stadt mit ihren steinernen Zeugnissen der Vergangenheit, ihren von Fern her aus ganz verschiedenen Erfahrungsbereichen kommenden Namen, ihren Institutionen und Üblichkeiten.“¹⁰⁴¹

Bei einer Wanderung durch die Stadt beschreitet der Spaziergänger gewissermaßen eine heterogene Erinnerungslandschaft, in der das Vergangene, Fremde, Ferne durch die Nennung des Namens immer gegenwärtig bleibt.¹⁰⁴² Dies kommt beispielsweise bei Nizon zum Ausdruck, als der Erzähler anmerkt, eine spezifische Straße im fünfzehnten Arrondissement sei nach einem General benannt¹⁰⁴³ oder als er von der Straße spricht, in der seine Wohnung liegt:

„[...] [D]ie Rue Simart, der Name gehört einem Bildhauer, las ich, Monsieur Simart war ein sehr unternehmender Herr, vielbeschäftigt, wie ja auch Eugène Sue ein populärer Schriftsteller war, die beiden, ich meine, die beiden Straßen, kreuzen sich an der Ecke, aber sonst liegt hier wahrlich kein Gran Kultur oder Kunst in der Luft.“¹⁰⁴⁴

Wie Michel de Certeau anmerkt, verblassen die ursprünglichen Bedeutungen der Eigennamen und öffnen sich für eine Neudefinition – u.a. durch ihre Instrumentalisierung als Anhaltspunkt auf individuellen kognitiven Karten – durch die Stadtbenutzer.

Obiges Zitat illustriert außerdem eine These Stierles, nach der eine über Jahrhunderte hinweg sich entwickelnde Stadt eine

„Landschaft der Erinnerung [darstellt], in der in jähem Wechsel das Heterogenste aneinander grenzt. [...] Die große Stadt ist ein Kreuzungspunkt für die Wege der Erinnerung, und niemanden gibt es, der durch ihre Straßen hindurchgeht und der aller Wege der Erinnerung mächtig wäre, auf die die Namen verweisen.“¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁰ vgl. hierzu Daniel Milo: „Les noms des rues.“, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 2.* Paris: Gallimard 2007, S. 1887-1918.

¹⁰⁴¹ Stierle (1993), S. 40.

¹⁰⁴² vgl. ebd. S. 38ff.

¹⁰⁴³ vgl. Nizon (1984), S. 82.

¹⁰⁴⁴ ebd. S. 73.

¹⁰⁴⁵ Stierle (1993), S. 40.

Die Geschichtsträchtigkeit von Straßennamen lässt sich auch anhand einer Passage aus Remarques *Arc de Triomphe* illustrieren: Die im Text genannte Avenue Victor Emanuel III¹⁰⁴⁶ im achten Arrondissement wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in ‚Avenue Franklin D. Roosevelt‘ umbenannt. Dies zeigt anschaulich, dass auch scheinbar statische Systeme zur Ordnung des urbanen Raumes wie topografische Bezeichnungen als variabel zu betrachten sind.

Schließlich sei auf eine Passage aus Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* verwiesen, in der Straßennamen ebenfalls eine Rolle spielen. Auf seinen Streifzügen durch die Vorstadt stellt der Protagonist fest, viele Straßen in den Orten an der Peripherie von Paris seien nach „von den Nationalsozialisten umgebrachten Widerständler[n] oder Gegenmenschen“ benannt. Damit wird einmal mehr auf die bereits mehrmals herausgearbeitete Opposition zwischen Zentrum und Peripherie verwiesen: Die Peripherie ist als Ort der Sonderlinge, der ‚Gegenmenschen‘ zu verstehen; damit scheint ihr nicht nur geografisch, sondern auch symbolisch der Status eines Randgebietes zuzukommen.

7.2 Ready-mades: Zur prototypischen Darstellung der Stadt Paris

Lenkt man sein Interesse auf unterschiedliche Darstellungen der Stadt Paris – beispielsweise in Werbung, Reisereportagen, Filmen, Literatur, o. Ä. – wird man rasch der Tatsache gewahr, dass sich in den verschiedenen Darstellungen der Metropole Ähnlichkeiten abzeichnen. Zwar findet sich diese wiederholte Anwendung von ‚Kernmotiven‘ bei der Darstellung von Städten auch in anderen Fällen, doch in Bezug auf die französische Hauptstadt scheint dieses Phänomen – wie auch Steve Fallon und Nicola Williams feststellen – besonders ausgeprägt: „[The city of Paris distinguishes itself by] more familiar landmarks than any other city in the world.“¹⁰⁴⁷ Um diese besonders einprägsamen Stadtdarstellungen, die beispielsweise in den Medien, Literatur und Film immer wieder reproduziert werden, zu studieren, bieten sich u.a. Reiseführer¹⁰⁴⁸ als eine wahre Fundgrube an. In Bezug auf Paris werden in diesen einige

¹⁰⁴⁶ vgl. Remarque (2009), S. 462.

¹⁰⁴⁷ Steve Fallon / Nicola Williams: *Paris City Guide*. Victoria / Linden / London: Lonely Planet Publications 2008, S. 2.

¹⁰⁴⁸ zur Eruierung einiger prototypischer Charakteristika in Parisdarstellungen wurden folgende Reiseführer herangezogen:

Marina Bohlmann-Modersohn: *Paris*. München: Travel House Media 2006.

Steve Fallon / Nicola Williams: *Paris City Guide*. Victoria / Linden / London: Lonely Planet Publications 2008.

Mike Gerrard / Donna Daily: *Top 10 Paris*. München: Dorling Kindersley Verlag 2009/2010.

Gabriele Kalmbach: *Paris*. Köln: DuMont Reiseverlag 2004.

Gabriele Kalmbach: *CityTrip Paris*. Bielefeld: Reise Know How Verlag Peter Rump 2009.

Waltraud Pfister-Bläske / Gerhard Bläske: *Paris*. Ostfildern: Mairdumont ⁴2008.

Katja Retieb: *Paris & Umgebung*. Dormagen: Reisebuchverlag Iwanowski 2010.

Elemente der Stadt besonders hervorgehoben: Zunächst handelt es sich dabei um touristische Sehenswürdigkeiten, die immer wieder besonders effektiv inszeniert werden – allen voran der Eiffelturm, der nur bei Bohlmann-Modersohn, die stattdessen die Glaspysramiden vor dem Louvre auswählt, nicht das Deckblatt zierte. Auch in der in allen Reiseführern vorhandenen Liste der ‚Highlights‘, die den Touristen besonders ans Herz gelegt werden, wird der Eiffelturm stets genannt, ebenso wie der Louvre, das Quartier Montmartre mit der Basilika Sacré-Cœur, die Kathedrale Notre-Dame, der Arc de Triomphe oder das jüdische Marais-Viertel, ferner das Centre Pompidou, der Jardin de Luxembourg, der Friedhof Père Lachaise sowie weitere Museen, Cafés und Restaurants. Weiters wird die Stadt Paris in den untersuchten Reiseführern mit einer Anzahl wiederkehrender Attribute belegt: Paris wird beispielsweise präsentiert als die Stadt der Liebe, des Lichtes, der Mode und Kunst, als Stadt der Flaneure und Intellektuellen sowie als Stadt, die Flüchtlingen Aufnahme gewährt. Interessant erscheint, dass sich diese Aspekte sowohl in den ‚herkömmlichen‘ Reisehandbüchern als auch in jenen, die einen individuelleren Zugang zur Stadt fernab der klassischen Touristenpfade versprechen¹⁰⁴⁹, finden. Daraus lässt sich erahnen, dass sich jene häufig mit der Stadt Paris in Verbindung gebrachten Elemente zu einem gewissermaßen prototypischen Bild zusammenfügen, das zur Repräsentation der französischen Hauptstadt zur Verfügung steht. Dieses speist sich aus medialen Inszenierungen und wird von diesen umgekehrt auch selbst genützt, wie abermals ein Blick in den Reiseführer illustriert: So ruft Gabriele Kalmbach¹⁰⁵⁰ im Rahmen einer ersten Charakterisierung der französischen Metropole in der Einleitung zu ihrem Parishandbuch beispielsweise unterschiedliche in Paris spielende Filme und literarische Werke wie *Zazie dans le métro*, *Der Glöckner von Notre-Dame*, *Stille Tage in Clichy* oder *Die Liebenden vom Pont Neuf* in Erinnerung, die teilweise selbst mit jenem manchmal fast stereotyp anmutenden Parisbild operieren. Auf diese Stereotypisierung touristischer Orte durch einzelne Stadtkonstituenten wie beispielsweise historische Monumente gehen auch Alexandra Karentzos und Alma-Elisa Kittner¹⁰⁵¹ ein. Durch diese Umgangsweise mit dem touristischen Raum entstehen „place-images“¹⁰⁵², die zur fremdenverkehrstechnischen Vermarktung des betreffenden Ortes genutzt werden; diese Bilder werden durch Souvenirs, Postkarten, etc. inszeniert und dadurch allgegenwärtig und mobil. Touristische Orte nehmen letztendlich immer mehr die Gestalt von Themenparks an –

¹⁰⁴⁹ vgl. beispielsweise Retieb (2010).

¹⁰⁵⁰ vgl. Kalmbach (2004), S. 6f.

¹⁰⁵¹ vgl. Alexandra Karentzos / Alma-Elisa Kittner „Touristischer Raum: Mobilität und Imagination.“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2010, S. 280-293.

¹⁰⁵² vgl. Rob Shields: *Places on the margin: alternative geographies of modernity*. London / New York: Routledge 1991 (= International Library of Sociology), S. 47.

Karentzos und Kittner verweisen in diesem Zusammenhang auf Frank Roost¹⁰⁵³, der von einer ‚Disneyfizierung‘ beliebter Reiseziele spricht. Touristische Orte werden schließlich austauschbar: „Die touristischen Raumbilder verselbstständigen sich und führen zur ‚touristischen Atopie‘, da sie ortsungebunden sind und überall realisiert werden können.“¹⁰⁵⁴

Bei den Reflexionen über den ‚Prototypitäts-Grad‘ einer Stadtdarstellung ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass die Beschränkung auf bestimmte Merkmale für die Darstellung des urbanen Raumes neben dem möglichen Versuch, die Stadt auf eben diese Elemente zu reduzieren, auch schlichtweg notwendig ist. Diese These findet sich beispielsweise bei Horst Weich¹⁰⁵⁵, der ebenfalls davon ausgeht, dass die Beschreibung einer Großstadt sich aufgrund deren Komplexität schwierig gestalten lässt. Diese Komplexität lasse sich nicht allein auf die Größe der Stadt zurückführen, sondern auf die allgemeine Unübersichtlichkeit in einem Ballungsraum ohne eindeutig festlegbares Zentrum, in dem der Alltag nur mithilfe eines gut ausgebauten Transportsystems zu leisten ist. Die moderne Stadt ist demnach zu betrachten als „komplex, multinuklear und polyfunktional“¹⁰⁵⁶ – es liegt in der Natur ihrer dynamischen Struktur, sich über Begrenztheit hinwegzusetzen.¹⁰⁵⁷

Gleichzeitig hält Weich fest, dass die Großstadt sich auch durch unaufhebbare Widersprüche auszeichnet, die ihr innewohnen. Als durch ihre Ambivalenzen strukturiertes System ist sie mit der Natur zu vergleichen, die sie im Zeitalter der Moderne abzulösen beginnt. Zusammen mit ihrer raschen Wandelbarkeit machen die genannten Widersprüchlichkeiten die Stadt jedoch auch zu einem sehr schwer fassbaren Untersuchungsgegenstand.¹⁰⁵⁸

Um eine Großstadt nun trotz allem beschreibbar zu machen, sei – so Weich – eine Reduktion unerlässlich, wobei dies „entweder referenzsemantisch über die Aneinanderreihung prototypischer Elemente [geschehen könne] oder bedeutungssemantisch über die Zuweisung spezifischer Bedeutungskomponenten, die sich habitualisieren, zum Stereotyp verfestigen und so den Mythos einer Stadt ausmachen“¹⁰⁵⁹.

Um aus dem diffusen Zeichensystem der Stadt sozusagen einen lesbaren Text zu machen, ist es notwendig, „das ununterbrochene Kontinuum der Stadt durch Wahrnehmung in diskrete Einheiten zu gliedern und so zu ordnen, dass Orientierung möglich wird“¹⁰⁶⁰. Weich greift

¹⁰⁵³ 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 13).

¹⁰⁵⁴ Karentzos / Kittner (2010), S. 288.

¹⁰⁵⁵ vgl. Weich (1999), S. 37-54.

¹⁰⁵⁶ ebd. S. 38.

¹⁰⁵⁷ vgl. ebd.

¹⁰⁵⁸ vgl. ebd. S. 39.

¹⁰⁵⁹ ebd. S. 37.

¹⁰⁶⁰ ebd. S. 40.

nun auf Kevin Lynchs Studie *The Image of the City*¹⁰⁶¹ zurück und nennt fünf Aspekte, die zu einer Strukturierung des Stadteindrucks beitragen können: Wege, Merkzeichen, Grenzlinien, Brennpunkte und Bereiche. Mithilfe dieser Anhaltspunkte zur Ordnung und Strukturierung wird es möglich, die bereits erwähnten kognitiven Karten zu erstellen: Welt- bzw. Stadtwahrnehmung wird „als das Erstellen eines Bildes, eines Modells begriffen und dabei [wird] deutlich auf die Notwendigkeit der Reduktion als eine Strategie der Wahrnehmung wie auch der Repräsentation hingewiesen“¹⁰⁶². In Bezug auf die Repräsentation der Stadt nennt Horst Weich in Anlehnung an eine Studie der Universität Bochum u.a. das Verfahren der Auflistung als eine von mehreren typische Vorgangsweisen¹⁰⁶³: Die Liste lässt den räumlichen Aspekt vollkommen außer Acht und beschränkt sich auf eine Aufzählung von Sehenswürdigkeiten und Institutionen.

Vor dem Hintergrund seiner theoretischen Überlegungen unterscheidet Horst Weich nun zwei durch Komplexitätsreduktion gewonnene Stadtbilder – das prototypische¹⁰⁶⁴ und das mythische¹⁰⁶⁵.

Die Konstruktion eines prototypischen Stadtbildes fußt auf der Annahme, dass „jede beschriebene Stadt [...] als semantische Kategorie mit einem prototypischen Kern und diffus ‚ausgefranst‘ Grenzen verstanden werden“¹⁰⁶⁶ kann. Das prototypische Bild einer real existierenden Stadt wird textuell also durch das Aufrufen besonders sichtbarer und markanter Elemente geschaffen, mit denen sich die Stadt außerordentlich effektiv strukturieren lässt. Diese Elemente beschreibt Lynch als sogenannte ‚Merkzeichen‘ folgendermaßen:

„Merkzeichen stellen eine [...] Art von ‚optischen Bezugspunkten dar. [...]: Gebäude, Schilder, Warenhäuser oder auch Anhöhen. [...] Bei diesen Elementen handelt es sich um häufig benutzte Schlüsselfiguren zur Identifizierung und Gliederung, auf die man sich, sobald ein besuchtes Milieu vertrauter wird, offenbar mehr und mehr verlässt.“¹⁰⁶⁷

Diesen Merkzeichen ist nun einerseits eine identitätsstiftende Funktion zuzugestehen, andererseits verweisen sie nach dem pars-pro-toto-Prinzip auf die gesamte Stadt. In diesem Sinne lässt die prototypische Stadt Paris sich als eine Konstruktion aus Wahrzeichen, Wegen, Orten u.Ä. beschreiben, an die eine spezifische Semantik gekoppelt ist. Aus diesem Katalog an Merkzeichen zeichnen sich in Bezug auf die französische Hauptstadt der Eiffelturm und die Basilika Sacré Cœur v.a. wegen ihrer Sichtbarkeit von vielen Punkten der Stadt aus, sowie

¹⁰⁶¹ Kevin Lynch: *Das Bild der Stadt*. Gütersloh / Berlin / München.: Bertelsmann Fachverlag 1968 (= Bauwelt-Fundamente 16). Zu Lynchs Kategorisierung der Stadtelemente vgl. Kapitel III, S. 60-109.

¹⁰⁶² Weich (1999), S. 40f.

¹⁰⁶³ vgl. ebd. S. 41f.

¹⁰⁶⁴ vgl. ebd. S. 42-50.

¹⁰⁶⁵ vgl. ebd. S. 50-53.

¹⁰⁶⁶ ebd. S. 42.

¹⁰⁶⁷ Lynch (1968), S. 62.

die Kathedrale Notre Dame, die auch historisch eine wichtige Rolle spielt, als die bedeutsamsten ab. Dem Eiffelturm kommt eine besonders emblematische Funktion zu, weil er einerseits als Aussichtspunkt über die Stadt genutzt werden kann, andererseits aber auch durch seine reduzierte, aber markante Form im Gedächtnis bleibt. Am Beispiel der Tour Eiffel zeigt sich jedoch auch, dass Merkzeichen nicht zwingend an einen besonderen semantischen Inhalt gebunden sind, wie auch Roland Barthes feststellt:

„Jedes andere Monument, Kirche oder Palast, verwies auf einen bestimmten Gebrauch, nur der Turm war nichts als ein Gegenstand zur Besichtigung. Gerade seine Leere bestimmte ihn zum Symbol, und die erste Symbolbedeutung, die er durch eine logische Assoziation erwecken musste, konnte nur das sein, was gleichzeitig wie er selbst besichtigt wurde, nämlich Paris: der Eiffelturm ist durch Metonymie Paris geworden.“¹⁰⁶⁸

Stadt-Zeichen wie der Eiffelturm bilden also offenbar die Basis für das Stadtbewusstsein und es scheint mitunter gerade die semantische Leere zu sein, die ein Monument dazu qualifizieren kann, als urbanes Merkzeichen zu fungieren. Der Eiffelturm ist nicht nur Aussichtspunkt, um das lesbare Panorama der Stadt wahrzunehmen, sondern auch eine Metapher, die immer neu mit Bedeutungen gefüllt werden kann. Diese neuen Sinnzuweisungen können ein Spektrum vom Verweis auf den Turm zu Babel bis zum Symbol für die Erfindungskraft des Menschen abdecken.¹⁰⁶⁹ Letztlich ist der Eiffelturm jedoch auch

„Denk-Zeichen, [...] Zeichen Struktur gewordener Intelligenz, in der sich die Stadt der Moderne manifestiert. Die Materialität des Materials dient nur dazu, die Immaterialität der Struktur zur Darstellung zu bringen. In dieser Doppelheit ist der Turm ein Zeichen, das immer neue semantische Aktualisierungen aufruft. Indem der Text des Stadtsemiotikers diese durchzuarbeiten sucht, geht daraus die Linearität des Textes hervor, zugleich Text des Eiffelturms und der Text der gelesenen Stadt.“¹⁰⁷⁰

Neben den drei genannten Merkzeichen führt Weich außerdem beispielsweise das Centre Pompidou, den Louvre mit seinen Glaspysramiden, das Grab Napoléons im Invalidendom, den Triumphbogen, den Obelisk auf der Place de la Concorde oder die Grande Arche im Viertel La Défense an. Auch diese Merkmale suggerieren „Parishaftigkeit“¹⁰⁷¹, allerdings zu einem geringeren Grad als die vorhergenannten. Einerseits werden diese Merkzeichen bewusst und ernsthaft instrumentalisiert, um ein prototypisches Parisbild aufzurufen, andererseits und v.a. häufiger dazu verwendet, um das Klischeebild der französischen Hauptstadt zu ironisieren. Stadtwahrzeichen werden in diesem Fall kritisch betrachtet, sie „interessieren nicht wegen ihrer individuellen Semantik, sondern lediglich in Hinblick auf ihre Prototypik und sind von daher beliebig gegeneinander austauschbar“¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁸ Roland Barthes / André Martin: *Der Eiffelturm*. München: Verlag Rogner & Bernhard 1970, S. 77.

¹⁰⁶⁹ vgl. Stierle (1993), S. 34f.

¹⁰⁷⁰ ebd. S. 35.

¹⁰⁷¹ Weich (1999), S. 44.

¹⁰⁷² ebd. S. 50.

Wie ein Forschungsansatz von Andreas Mahler zeigt, spielt die Auseinandersetzung mit eben den prototypischen Konstituenten einer Stadt auch in der Literaturwissenschaft eine Rolle. Andreas Mahler greift auf die Textlinguistik zurück und richtet seine Aufmerksamkeit diesbezüglich zunächst auf „das Verfahren der Referenz und deren Stützung über semantische Prädikation einerseits wie der Isotopiebildung andererseits“¹⁰⁷³.

Die referentielle Stadtkonstitution¹⁰⁷⁴ fußt auf der Verwendung eines Zeichens als Verweis auf ein extratextuelles Element. In Stadttexen geschieht dies häufig bereits am Textanfang, beispielsweise durch die Nennung des Stadtnamens. Im Verlauf des Textes kommt es zu einer Spezifikation des Ortes durch die Einführung sogenannter Teilreferenzen, d.h. durch Nennung der bekanntesten Konstituenten einer Stadt – dieses Verfahren wird bei Mahler als prototypische Stadtkonstruktion eingeführt.

Weiters nimmt Mahler auch Bezug auf ein „indirektere[s] Verfahren eines semantischen Aufbaus von städtischen Diskursuniversen“¹⁰⁷⁵, das er als semantische Stadtkonstitution¹⁰⁷⁶ bezeichnet. Dieses wird vorwiegend durch Deskriptionen gestützt und läuft „über Kernlexeme und Attribuierungen“¹⁰⁷⁷. Dabei wird die Isotopie ‚Stadt‘ aufgebaut, die einerseits dazu dient, den Gegenstand der Beschreibung zu stabilisieren, ihn aber andererseits auch zu differenzieren. Mahler unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen ‚Konstitutionsisotopie‘ und ‚Spezifikationsisotopie‘, wobei Erstere dazu dient, die Stadt über den Zusammenschluss spezifischer Textelemente herzustellen, während die andere dem Redegegenstand bestimmte bedeutungssemantische Merkmale an die Seite stellt, um das erzeugte Bild zu spezifizieren und zu ergänzen. Semantische Stadtkonstitution, so Mahler, „erfolgt [...] in der Regel über das Abrufen einer die Stadt bezeichnenden Konstitutionsisotopie sowie über die Zuweisung eines mehr oder weniger komplexen Bündels von Spezifikationsisotopien“¹⁰⁷⁸. Hinsichtlich der Konstitutionsisotopie lenkt Mahler seine Aufmerksamkeit einerseits auf die Frequenz der im Text vorkommenden Stadtlexeme, andererseits auf die direkte Verwendung des Begriffes ‚Stadt‘ und dazugehöriger metonymischer Teilbegriffe. Auf diese Weise lässt sich nun eine globale Stadtkonstruktion (Konstruktion einer ganzen Stadt) von einer partialen (Konstruktion eines Stadtteils) unterscheiden:

„Die explizite Nennung des Stadtnamens [...] und die Häufung prototypischer Teilreferenzen [...] tendieren eher zum globalen Typ; der Verlust an Prototypik [...] führt hin in Richtung

¹⁰⁷³ Mahler (1999), S. 13.

¹⁰⁷⁴ vgl. ebd. S. 14ff.

¹⁰⁷⁵ vgl. ebd. S. 16.

¹⁰⁷⁶ zu diesem Verfahren vgl. ebd. S. 16-20.

¹⁰⁷⁷ ebd. S. 16.

¹⁰⁷⁸ ebd. S. 17.

Partialisierung. Schließlich deutet auch auf der Ebene der Modalisierung die Wahl der panoramatischen Übersicht auf eine eher globale Stadtkonstitution hin, während die Einschränkung des Blickwinkels eher der partialisierenden Funktion entspricht. [...] Je stärker konturiert die Konstitutionsisotopie ist, je präziser die Referenzen, desto geringer enthebbar ist die Stadt. Je weniger prototypisch die Nennungen, je enger der Fokus, desto subjektiver, idiosynkratischer wird sie sein.“¹⁰⁷⁹

Zusätzlich sind auch die Lage des beschriebenen Raumes in der Stadt (z.B. Peripherie vs. Zentrum) sowie dessen Reichweite (Privatwohnung vs. gesamtes Stadtgebiet) zu berücksichtigen.

Die Spezifikationsisotopien ergänzen das erzeugte Bild insofern, als dass sie es einerseits harmonisierend abrunden (homologer Typ) oder widersprüchlich anmuten (widerständiger Typ), die Stadt eindeutig festlegen (geschlossener Typ) oder einen ambivalenten Eindruck erzeugen (offener Typ). Damit oszilliert „die textinterne Funktion solcher Stadtentwürfe [...] – egal ob in positiver oder negativer Wertung – zwischen dem Vermittlungseffekt vollständiger Beherrschtheit (eher global, geschlossen, homolog) und dem Chaos städtischer Unüberschaubarkeit (eher partial, offen, widerständig)“¹⁰⁸⁰.

Als einen weiteren Aspekt, der bei der Herstellung bzw. Analyse von Stadttexen eine Rolle spielt, nennt Mahler die Modalisierung¹⁰⁸¹ d.h. die Perspektive, aus der die Textstadt ins Auge gefasst wird, wobei zu beachten ist, dass die Perspektivierung nicht zwingend an eine Figur gebunden ist. Als für die Fokussierung entscheidende Momente nennt Mahler den Ort, von dem aus die Stadt wahrgenommen wird, die Mobilität des wahrnehmenden Subjekts sowie den „Grad seiner mentalen Synthesefähigkeit“¹⁰⁸², d.h. inwieweit das Wahrgenommene gedeutet oder aber nur unreflektiert wiedergegeben wird.

Bevor nun zur Textanalyse übergegangen wird, sei an dieser Stelle auf einen weiteren in Zusammenhang mit der Neuinszenierung von Kollektivsymbolen und stereotypen Vorstellungen über die Stadt Paris bedeutsamen Aspekt hingewiesen – es ist dies der Begriff des Mythos. Dieser Aspekt wird auch bei Klaus Schüle thematisiert: Schüle unternimmt den Versuch, eine Kulturgeschichte der Stadt Paris vorzulegen, die sich am Alltagsbewusstsein der Stadtbewohner orientiert; im Mittelpunkt stehen dabei die urbanen Milieus, die Vorstellungen von der Stadt sowie die städtischen Emotionen und Mentalitäten. Zum kulturellen Stadtraum findet Schüle unterschiedliche Zugänge: So greift er beispielsweise die intellektuelle bzw. künstlerische Avantgarde bzw. die sogenannte ‚Bohème‘ und die dazugehörigen Stadtviertel auf, während er an anderen Stellen auf das kulturelle Milieu der Arbeiter und Angestellten eingeht, Entwicklungen des privaten und öffentlichen Lebens

¹⁰⁷⁹ ebd.

¹⁰⁸⁰ ebd. S. 25.

¹⁰⁸¹ zur Perspektivierung vgl. ebd. S. 21ff.

¹⁰⁸² ebd. S. 21.

nachzeichnet oder sich mit den emotionalen Befindlichkeiten der Stadtbewohner auseinandersetzt. Schließlich greift er auch das Thema der mythischen Vorstellungen von der Stadt Paris auf, die er einerseits in der Literatur verankert sieht, andererseits jedoch auch andere Medien wie beispielsweise Paris-Führer als Einflussfaktoren von Parismythen betrachtet.¹⁰⁸³

Jene Mythen über einen urbanen Raum haben nun laut Schüle trotz ihrer Ausschnitthaftigkeit und ihres oftmals nicht der Realität entsprechenden Charakters trotzdem häufig eine enorme Wirkung auf die Gemeinschaft: Zumeist erweisen sie sich als in hohem Maße überzeitlich gültig und sind als Bestandteil des Selbstbildes einer Stadt als wichtiger Faktor zur Stabilisierung der Identität ethnischer Gruppen zu betrachten.¹⁰⁸⁴

Es erscheint also nicht verwunderlich, dass Mythen über Städte in der Literatur immer wieder neu inszeniert werden. Dies wird auch von Karlheinz Stierle¹⁰⁸⁵ unterstrichen, der sich einer Herausarbeitung der mythische Dimension in literarischen Paris-Texten widmet. Unter anderem rekurriert er dabei auf Roland Barthes Überlegungen zum Mythos-Begriff, die auch für dieses letzte Kapitel der vorliegenden Forschungsarbeit von zentralem Interesse sind.

Barthes definiert den Mythos zunächst schlicht als Aussage, die jedoch nicht nur eine sprachliche, sondern beispielsweise auch eine bildliche Form annehmen kann.¹⁰⁸⁶

„[D]er Mythos ist kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee [...]; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form. [...] Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.“¹⁰⁸⁷

In weiterer Folge beschreitet Barthes in seinen Überlegungen zum Mythos den Weg einer semiologischen Argumentation. Zunächst führt er dabei aus, dass semiologische Systeme grundsätzlich drei Komponenten in sich vereinen: Dem Objekt – dem Bedeuteten – wird ein bestimmter semantischer Inhalt – das Bedeutende – zugewiesen; Bedeutetes und Bedeutendes konvergieren schließlich in der dritten Komponente – dem Zeichen.¹⁰⁸⁸ Dieser dreigliedrige Aufbau ist auch für den Mythos relevant, allerdings ist der Mythos laut Barthes dadurch gekennzeichnet, dass „er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert; er ist ein sekundäres semiologisches System“¹⁰⁸⁹: Die Zeichen-Komponente des linguistischen Systems wird im Mythos zur Komponente des Bedeutenden.¹⁰⁹⁰ Dieses

¹⁰⁸³ vgl. Klaus Schüle: *Paris: Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und sozialkulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*. Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 11-15.

¹⁰⁸⁴ vgl. ebd. S. 127.

¹⁰⁸⁵ vgl. Stierle (1993).

¹⁰⁸⁶ vgl. Barthes (1964), S. 85.

¹⁰⁸⁷ ebd. S. 85.

¹⁰⁸⁸ ebd. S. 90.

¹⁰⁸⁹ ebd. S. 92.

¹⁰⁹⁰ vgl. ebd. S. 92f.

Bedeutende beschreibt Barthes nun als ausgefüllt und leer zugleich, es vereint Sinn und Form in sich:

„Der Sinn ist bereits vollständig, er postuliert Wissen, eine Vergangenheit, ein Gedächtnis, eine vergleichende Ordnung der Fakten, Ideen und Entscheidungen. Indem er Form wird, verliert der Sinn seine Beliebigkeit; er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, es bleibt nur noch der Buchstabe.“¹⁰⁹¹

Die sekundäre, konnotative Bedeutungsdimension löst sich von der primären ab und verselbstständigt sich.

In Barthes' Mythos-Theorie spielt nun jedoch nicht nur der neutrale, semiotische Zugang eine Rolle, sondern auch der ethische Aspekt: Die problematische Dimension des Mythos verortet Barthes in der Tatsache, dass der Mythos Geschichte als Natur verkauft:

„Die Sache, die bewirkt, dass die mythische Aussage gemacht wird, ist vollkommen explizit, aber sie gerinnt sogleich zur Natur. Sie wird nicht als Motiv, sondern als Begründung gelesen. [...] Für den Mythos-Leser [...] vollzieht [es] sich, als ob das Bild auf natürliche Weise den Begriff hervorriefe, als ob das Bedeutende das Bedeute stiftete. [...] [D]er Mythos ist eine exzessiv gerechtfertigte Aussage.“¹⁰⁹²

Der Mythos ist also nicht lediglich als semiotisches System zu betrachten, sondern als semiotisches System, in dem sich Ideologie artikuliert; er legt sich als Schein über die Wirklichkeit. Laut Stierle macht „Barthes' ideologiekritische Semiotik [...] den Mythos der Moderne lesbar, der sein Zentrum im modernen Paris hat“¹⁰⁹³. Als ‚Stadt-Leser‘ sieht Barthes nach Stierle v.a. die Schriftsteller, die urbane Räume erst in ihren Stadttexen lesbar machen; institutionelle Wissenschaftszweige greifen die Fragen nach Stadtbewusstsein und -erfahrung weniger auf.

Ebenfalls auf Barthes' Mythosbegriff rekurriert wird bei Horst Weich: Der Begriff ‚Mythos‘ ist seiner Interpretation nach zu verstehen als „komplexes Zeichen [...], das heterogene Elemente zu einem homogenen Ganzen akkumuliert und kollektiv verankert“¹⁰⁹⁴. In weiterer Folge setzt Weich sich mit dem mythischen Parisbild auseinander, das sich nicht primär durch den Rekurs auf konkrete Ortsangaben speist; stattdessen „setzt es die mit Paris konnotativ verbundene Semantik dominant“¹⁰⁹⁵. Anstatt eines konkreten, topografisch festlegbaren Ortes wird ein sekundäres Zeichensystem verwendet, um ein auf einer höheren Abstraktionsstufe stehendes Paris-Bild zu konstruieren. Das so entstehende mythische Bild der Stadt Paris beschreibt Pierre Citron folgendermaßen:

„[L]e mythe soude en un bloc, sous un nom, une série de concepts, d'intuitions, de thèmes, de vocables très divers. Il en fait un ensemble de structure d'autant plus complexe que l'objet du mythe est plus vaste; les différences, les incompatibilités, les contradictions qu'il comporte en fait

¹⁰⁹¹ ebd. S. 96f.

¹⁰⁹² ebd. S. 113.

¹⁰⁹³ Stierle (1993), S. 31.

¹⁰⁹⁴ Weich (1999), S. 50.

¹⁰⁹⁵ ebd.

ou virtuellement, sont abolies – avec cette conséquence que parfois les réalités disparaissent derrière les mots: Paris sera, beaucoup plus qu’auparavant, considéré comme un tout [...].“¹⁰⁹⁶

In diesem Zitat kündigt sich bereits ein wichtiger Bestandteil des mythischen Parisbildes des zwanzigsten Jahrhunderts an, das nicht zuletzt durch die zentralistische Politik Frankreichs gestützt wird: Paris wird nicht nur als Mittelpunkt Frankreichs, sondern geradezu als Spiegel der Welt und damit als eine Art Mikrokosmos betrachtet. Paris ist – wie Louis Sébastien Mercier es formuliert – „l’abrégé de l’univers“¹⁰⁹⁷.

Wenn nun in der vorliegenden Dissertation ergründet werden soll, wie literarische Figuren in der Gestalt des Fremden sich die Stadt Paris ‚aneignen‘, stellt sich zunächst die Frage, wie die französische Hauptstadt grundsätzlich wahrgenommen wird, d.h. welche Kollektivsymbole den Fremden einen möglichen Zugang zur Stadt eröffnen. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ergibt sich außerdem die Frage, in welches Repertoire an Bildern von der französischen Hauptstadt sich die Literaten einschreiben bzw. aus welchem Bilder-Fundus sie bei der Konstruktion ihrer Textstädte schöpfen können. Im Folgenden soll nun also der Versuch unternommen werden, die in der vorliegenden Forschungsarbeit analysierten Primärtexte auf jene ‚prototypischen‘ Pariselemente zu untersuchen und zu eruieren, welche Funktion sie im Text erfüllen und ob sie mit dem Ziel der Affirmation oder Dekonstruktion eingesetzt, d.h. ob sie bekräftigt oder kritisch reflektiert werden. In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff des Mythos mitzudenken.

In Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* spielen klischeehafte bzw. medial vorstrukturierte Vorstellungen der Stadt Paris keine tragende Rolle. Trotzdem soll der Text im Zusammenhang des aktuellen Kapitels Erwähnung finden, da er auf das Phänomen verweist, das in diesem Abschnitt der Forschungsarbeit untersucht werden soll: Als Angestellter der österreichischen Botschaft ist es Keuschnigs Aufgabe, über das Bild Österreichs in den französischen Medien zu wachen, wobei er besonders im Falle einer zu klischeehaften Darstellung korrigierend einwirken soll:

„Er hatte [...] den neuen Richtlinien zu folgen, die ein Bild von dem Land entwarfen, an dem die jeweiligen Österreichbilder in der französischen Presse zu messen waren. Dieses Richtlinienbild besagte, dass Österreich nicht nur das Land der Lipizzaner und der Schifahrer sei. Keuschnig war verpflichtet, an die Zeitungen oder an das Fernsehen korrigierende Briefe zu schreiben, wenn dort das überlieferte Österreichbild erschien. [...] Er hatte selber kein Bild von seinem Geburtsland und war zufrieden, dass es die Richtlinien gab.“¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁶ Pierre Citron: *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. Vol. 1.* Paris: Éditions de Minuit 1961, S. 251.

¹⁰⁹⁷ zitiert nach Angelika Corbineau-Hoffmann: *Brennpunkte der Welt. C’est l’abrégé de l’univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830.* Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1991 (= Studienreihe Romania; 6), S. 11.

¹⁰⁹⁸ Handke (1999), S. 18f.

Es mag nun dieser eigenen fehlenden Österreich-Vorstellung geschuldet sein, dass für Keuschnig überlieferte Parisbilder keine Rolle spielen. Der Protagonist scheint grundlegende Zweifel an der Darstellung eines Landes zu hegen, was in einer reflektierenden Passage über die filmische Präsentation Österreichs zum Ausdruck kommt¹⁰⁹⁹: Keuschnig stellt anhand einer Reihe von Filmen fest, dass diese durch ihr Setting in kahlen Innenräumen ohne ‚österreichspezifisches‘ Dekor ein Bild seines Geburtslandes vermitteln, das sich durch Identitäts- und Geschichtslosigkeit auszeichnet; durch den fehlenden Bezug zum Land scheinen die Geschichten wie ‚auswendig gelernt‘ bzw. ‚aufgesagt‘.

Anders als in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* werden stereotype Vorstellungen bei Remarque durchaus für die Schaffung des im Text entstehenden Bildes der Stadt Paris genützt, wobei an dieser Stelle angemerkt sei, dass dies nicht zu einer vollkommen verklärten Darstellung der Stadt Paris führt, wie sich aus der Darstellung der problematischen Situation der Refugiés unschwer erkennen lässt. Nichtsdestotrotz ist darauf hinzuweisen, dass Remarque in seinem Roman etablierte Parisvorstellungen und -symbole für die textuelle Hervorbringung des urbanen Raumes eher unreflektiert nützt: So verweist Ravics Beziehung zu Joan Madou auf den Topos von Paris als Stadt der Liebe, während das ständige Vorkommen von Nachtlokalen und Bordellen im Text dem Klischee der Stadt Paris als Ort eines libertinären Sexuallebens und lockerer Moralvorstellungen Rechnung tragen. Auch das häufige Aufrufen populärer topografischer Elemente der Stadt Paris wie den Champs-Élysées oder dem Arc de Triomphe trägt zum Entstehen einer Darstellung der Metropole bei, die sich dem in Reiseführern präsentierten Bild durchaus annähert. Stereotype Vorstellungen über die Stadt Paris werden bei Remarque also nicht dazu verwendet, um sie kritisch zu reflektieren oder zu dekonstruieren, sondern vielmehr um im eigenen Text mithilfe von bereits im kollektiven Gedächtnis verankerten Klischeevorstellungen ‚Parishaftigkeit‘ zu schaffen.

Als ein Beispiel für die kritische Auseinandersetzung mit der klischeehaften und verklärten Sicht auf die Stadt Paris kann im Gegensatz dazu Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* genannt werden, wobei jedoch anzumerken ist, dass der Erzähler jenen Klischees auch selbst verfällt, sich aber immer wieder um eine kritische Distanznahme bemüht. Zunächst jedoch begibt er sich von wohl auf prototypische Parisdarstellungen gründenden Erwartungen erfüllt in die französische Hauptstadt, bevor er nach acht Monaten Internierungslager in der Bretagne als Préstataire nach Tours einberufen wird: „Erinnere mich [...] an die naive Faszination der ersten Tage, der verwirrende Anblick der schmalen, von Fußgängern erfüllten Straße, Rue de

¹⁰⁹⁹ vgl. ebd. S. 49f.

Seine, Rue Mazarin. Überschwängliche Zeilen in meinen Briefen.“¹¹⁰⁰ Der Erzähler und seine Reisegefährten „zitter[...n vor Begierde nach Stadtluft und [...] [ihnen] noch unbekannten Genüssen“¹¹⁰¹. Die Stadt Paris erscheint wie ein mythischer Ort, wie eine Art ‚locus amoenus‘: „Drei Tage Paris – dafür hätte mancher seine Seele verkauft.“¹¹⁰² Diese Erwartungen an die französische Metropole scheinen sich zunächst zu erfüllen, wobei die Wahrnehmung der Stadt durch den Erzähler wohl nicht nur durch mediale Vorstrukturierung, sondern auch durch seine Lebenssituation als Flüchtling vor den Nationalsozialisten mitgeformt wird:

„Ja, es ist wahr, diese Stadt bedeutete für mich Ausreißer, 1938 davongelaufen vor den Nazis, nur durch die Straßen gehen und gaffen. Wochen und Monate brachte ich untätig zu, ohne Arbeit, die mir niemand geben konnte oder wollte. Mich faszinierte die Gelassenheit dieser Leute, Männer, die auf der Fahrt zur Arbeit Zeitung lasen, Frauen, die in der Metro strickten, Pärchen, die sich küssten inmitten der Menge, als wären sie allein. Die Sorgfalt, mit der diese braven Bürger in den kleinen Restaurants noch immer ihre fünf bis sieben Gänge wählten, während der große Schlächter schon die Messer schliff.“¹¹⁰³

Allerdings ist sich der Erzähler der Tatsache bewusst, dass Erinnerung als selektiver Mechanismus zu betrachten ist¹¹⁰⁴ und mahnt sich selbst zu einer weniger einseitigen Sicht auf die französische Hauptstadt, die auch seine eigenen negativen Beobachtungen inkludiert:

„Aber reiß dir die Zunge heraus, Lügner, lass doch die Flausen, albernes Wortgedusel, Paris, das waren die hässlichen, verrußten Hallen von Citroën, die dumpfen Schneiderwerkstätten, die Geschäfte, Lager und Büros, in denen Angestellte und Verkäuferinnen wie in Käfigen hockten [...]. Die unendlich langen Reihen von Häusern, miesen alten Kaluppen, Wanzenburgen, Brutstätten für Arbeitssklaven mit zu kurzem Atem und unreiner Haut. Das waren die elenden Dörfer der über achtzig Quartiers, jedes mit seiner Kirche, seinen Bäckergeschäften und Bordellen, seiner Pissotière, seinen kleinen Schnapsbudenbesitzern und Spießern.“¹¹⁰⁵

Die Stadt Paris erscheint im Text also wie eine Art Vexierbild; die klischeehafte und desillusionierte Stadt liegen übereinander. Dies zeigt sich auch anhand des Hotels Babylon, in dem Prunk nur vorgetäuscht, inszeniert wird:

„Le Babylon, es ist gewissermaßen ein ehrliches Hotel, denn es lügt nicht geschickt genug, sein Trug ist zu vordergründig und widerlegt sich selbst. [...] Doch dieses Hotel ist nicht unaufrichtig, vielleicht naiv. Das Mobiliar ist erbärmlich. Jeder Komfort wird nur imitiert. Der Kamin des Zimmers kann nicht brennen. Marmor ist Fälschung, die Lampen sind blind. Linoleum täuscht kindisch Perser vor, der Silberbelag der Spiegel zerfrisst sich selbst, wie viele, die sich darin betrachten.“¹¹⁰⁶

Um diese Inszeniertheit des Lebens in den Pariser Straßen zu illustrieren, greift Wanders Erzähler nicht zuletzt auf Metaphern aus dem Theaterbereich zurück:

¹¹⁰⁰ Wander (1995), S. 95.

¹¹⁰¹ ebd. S. 80.

¹¹⁰² ebd.

¹¹⁰³ ebd. S. 29.

¹¹⁰⁴ vgl. ebd. S. 28.

¹¹⁰⁵ ebd. S. 29.

¹¹⁰⁶ ebd. S. 32.

„Über ein komplettes Bühnenensemble verfügt diese Straße, vielleicht zweitausend Komparsen, ständig verfügbare, junge Mädchen, versteht sich, Burschen, Greise. Damen von einer gewissen anrühenden Eleganz, die Hippies nicht zu vergessen. Künstler und ein Dutzend Männer mit grellen Krawatten, fiese Gesichter, dunkle Augen, sattes Grinsen, auch sechs oder sieben Vagabunden, Clodos, besoffene Kerle, sie sammeln sich gern an der Ecke Rue Seguier, liegen dort in einem Straßenwinkel, singen, grölen oder stieren vor sich hin. Wir sehen das zu jeder Stunde, beobachten, debattieren – plötzlich während wir uns ereifern, merken wir, wir wissen nichts, es ist alles Oberfläche.“¹¹⁰⁷

Vor diesem Hintergrund erscheint die Rue Saint-André des Arts, die der Erzähler noch rund siebzig Seiten früher als „Katarakt [...], ein Wasserfall – jeder Tropfen ein Universum“¹¹⁰⁸ bezeichnet, als „Schlauch voll Banalität [...], eine öde Schlucht“¹¹⁰⁹. Die Vorstellung von Paris als Ort des Abenteuers bezeichnet der Erzähler stattdessen als „große Illusion“¹¹¹⁰. In Wanders *Ein Zimmer in Paris* geht es also mitunter darum, kommerzialisierte und reale Parisdarstellungen, Kitsch und Wirklichkeit einander gegenüberzustellen. Diese Wirklichkeit erscheint nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart wenig glanzvoll zu sein – der Pariser Alltag gestaltet sich weniger nach dem Lebensrhythmus des Flaneurs, einer für die französische Hauptstadt laut Stereotyp geradezu typische Figur, sondern mehr nach dem Muster ‚métro, boulot, dodo‘ – ‚Metro, Arbeit, Schlafen‘:

„[M]orgens um fünf sind die Straßen und Plätze von parkenden Autos verstopft, als wäre ein Staudamm gebrochen und eine Flut ausrangierter Karossen habe sich wie Schlamm über die Stadt gelegt. [...] Um halb sechs geht es dann los, aus allen Löchern quellen Menschenströme, du ahnst es nicht, wie viel Arbeiter Paris an jedem Morgen ausspeit und wieder verschlingt, wie in einem Krampf. Sie bilden Schlangen vor den Metroschächten, wälzen sich in dichtem Knäuel durch Passagen und Straßentunnel, werfen sich in Züge und Autobusse...Man muss diese schweigenden, von Kälte und Müdigkeit noch starren jungen Mädchen und Burschen gesehen haben, Männer mit Zeitungen, Alte mit ihrem Frühstück im Beutel, Frauen in einem Wollumhang verkrochen – um zu begreifen, was Paris eigentlich bedeutet. Das Verkehrssystem, diese riesige Faschiermaschine, die eine ganze Stadtbevölkerung in einer Stunde verarbeitet, sortiert und an die Fabriken verteilt, an die Warenhäuser, Bauplätze und Büros.“¹¹¹¹

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die touristische Sichtweise auf die Stadt Paris bei Wander vollkommen ausgeblendet wird. So wird beispielsweise anhand einer Gruppe amerikanischer Mädchen, die im Hotel der Protagonisten einquartiert sind, deutliche, welche Aspekte der französischen Hauptstadt Städtereisende klassischerweise ins Auge fassen:

„ ‚Wo sollen wir heute hingehen, wir haben nur noch einen Tag!‘ Sie brauchen Scheren, Bügeleisen, Briefmarken, Reproduktionen von Toulouse Lautrec. Wie findet man den Louvre? Muss man einen Mantel anziehen, wenn man den Eiffelturm besteigt? Wir schicken sie auf den Montmartre, warnen sie vor den kleinen Betrügnern, erzählen ihnen von der Mauer der Förderierten auf dem Père-Lachaise.“¹¹¹²

¹¹⁰⁷ ebd. S. 96f.

¹¹⁰⁸ ebd. S. 28.

¹¹⁰⁹ ebd. S. 96.

¹¹¹⁰ ebd. S. 116.

¹¹¹¹ ebd. S. 78.

¹¹¹² ebd. S. 114f.

Das sich nur aus der Touristenperspektive ergebende Klischeebild von Paris wird jedoch in *Ein Zimmer in Paris* – wie bereits dargelegt – entschärft, was nicht zuletzt durch die direkte Kombination prototypischer Pariselemente mit negativen Bildern oder Empfindungen geschieht. Dies äußert sich beispielsweise in einer Passage, in der der Erzähler u.a. über das Viertel Montmartre spricht: Während das Quartier mit der Basilika Sacré-Coeur, dem Moulin Rouge als Inbegriff der Pariser Nachtklubrevuen und der als Künstlertreffpunkt inszenierten Place du Tertre heute als haut lieu des Tourismus gilt¹¹¹³, weckt es bei Wanders Erzähler Erinnerungen an sein im Grunde tristes Leben als jugendlicher Exilant: „Denke ich zurück, rieche in den Unrat der Elendsquartiere. Das Nachtsyl oben auf dem Montmartre hinter der Kathedrale von Sacre-cœur [sic!]“¹¹¹⁴.

Ebendiese Technik zur Dekonstruktion eines rein klischeehaften Parisbildes wird auch in Paul Nizons *Das Jahr der Liebe* angewendet: Auch bei Nizon werden prototypische Paris-Eindrücke wie ein malerischer Spaziergang an der Seine¹¹¹⁵ zwar aufgegriffen, in ihrer Klischeehaftigkeit jedoch meist entschärft, indem auch weniger glanzvolle Stadtelemente beschrieben werden:

„[I]ch streichle die [Quaim]auer im Schlendern, hier ist das Trottoir eng, ein schmaler Gehsteig, ich beuge mich über die Mauer, drunten am Wasser der Uferweg für Hunde, Paare, Fischer, ja, und Clochards; neulich einen auf einer Bank liegen gesehen, ein Zerlumpter, er schlief, und durch seine Hose lief der Urin, bildete ein Rinnsal unter der Bank, lief strähnig davon, zur Seine hin; die ich vom Pont Alexandre aus grüße, wenn ich von der Esplanade des Invalides komme, an deren einer Flanke die Häuser wirken, als hingen sie an Fäden vom Himmel herunter, luftleichte Silhouetten [...] und jetzt kommt ein Vergnügungsboot, Bateau Mouche, und all die aus der Glasverschalung glotzenden Touristengesichter mit dem geöffneten verzückten Mund, Fischgesichter; und der Wasser lassende arme Mann auf der Bank, der nichts sieht, er hat's im Schläfe [...]“¹¹¹⁶.

Die Glasverschalung des Touristenbootes wirkt wie eine Art Filter, die den Blick der Dahintersitzenden verzerrt und sie nur für die malerischen Konstituenten des Stadtbildes empfänglich macht, das jedoch nicht der Realität entspricht.

Auch an anderer Stelle werden stereotype Paris-Konstituenten aufgegriffen und in ihrer Künstlichkeit entlarvt:

„Ich stieg an der Station Cité aus und schritt an Notre-Dame entlang zur Insel St-Louis hinüber. Alles war mir bekannt, die schönen Gassen mit ihrem dem Inselganzen angepassten natürlichen Lauf, die Brücken, die Seine, die Monumente, die von den Brücken aus flussauf und –ab zu sehen sind, die Quais, die Mauern längs der Quais, die Bäume, die gegen Mauerwerk stehen, alles war da [...] aber jetzt ragte alles unbeweglich, ein Schemenprospekt, die Seine wie aus Theaterblech getrieben mit künstlichen Geräuschen, die Bauten Kulissen.“¹¹¹⁷

¹¹¹³ vgl. François Loyer: „Le Sacré-Coeur de Montmartre. Un haut lieu contesté.“, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 3*. Paris: Gallimard 2007, S. 4253-4270, S. 4254.

¹¹¹⁴ Wander (1995), S. 79.

¹¹¹⁵ vgl. Nizon (1984), S. 160.

¹¹¹⁶ ebd.

¹¹¹⁷ ebd. S. 145.

Das touristische Paris wird hier zwar als ästhetisch ansprechend, jedoch als unbeweglich und unbelebt geschildert. Auch der schon zuvor in Wanders *Ein Zimmer in Paris* festgestellte Vergleich der geschilderten Stadteindrücke mit einer Theaterkulisse fügt sich in dieses Bild.

Wo bei Nizon prototypische Paris-Elemente wie die Seine oder die Basilika Sacré-Cœur auftreten, geschieht dies nicht mit dem Ziel, durch deren Nennung eine ‚parishafte‘ Atmosphäre zu erzeugen oder Klischees zu bedienen. Der Erzähler sucht die klischeehaften Vorstellungen von Paris – auch von Paris als Künstlerstadt mit den entsprechenden Stadtvierteln – zu meiden: „[I]ch wollte um alles nicht in die kulturellen Kreise und nicht zu den Künstlern, Intellektuellen im Quartier latin oder im Saint Germain, um keinen Preis wollte ich da hin.“¹¹¹⁸ Vom Bestreben, die Stadt vor dem Hintergrund vorgeformter Parisbilder zu entdecken, wird bei Nizon entschieden Abstand genommen:

„[Meine Besucher aus dem Ausland] saßen plötzlich in meinem Zimmer mit Blick auf den Hof, saßen da mit Gesichtern, in denen sich die ganze Lust auf Paris spiegelte, eine Abenteuerbereitschaft [...] [M]eine Besucher hatten oft diese Erwartung, und dann führte ich sie aus, um ihnen das Viertel zu zeigen. [...] Wir nahmen einen Schluck Weißwein oder einen Ricard an einer Eckbar, und während wir plauderten, angeregt sowohl durch das fremdartige Treiben wie durch das Wiedersehen, dachte ich bei mir, wäre ich doch zu Hause geblieben.“¹¹¹⁹

Zunächst scheint der Erzähler wie bei Fred Wander jedoch selbst mit einer eher verklärten Erwartungshaltung an die Stadt Paris heranzutreten. So fungiert in der Beschreibung seines ersten Parisbesuches bei seiner Tante als Jugendlicher nicht nur ein prototypisches Frankreich-Requisit wie das Baguette, sondern selbst der Gestank der Abfalltonnen oder das schmutzige Wasser im Rinnstein als Pars pro toto für die französische Hauptstadt, die den Erzähler umgehend in ihren Bann zieht:

„[...] [I]ch staunte das Steckenbrot wie eine Reliquie an oder wie ein Pfand. Ich verbündete mich mit dem Brot und dem Geruch der Abfalltonnen und mit dem Glucksen des Wassers aus dem Rinnstein, ich klammerte mich an diese niederen Dinge, die für mich Paris waren oder für Paris standen.“¹¹²⁰

Der Ausdruck ‚Reliquie‘ im obigen Zitat fügt sich in den fast sakralen Tonfall mit dem die Stadt auch an anderer Stelle beschrieben wird:

„[I]n den Straßenfluchten mit dem herrlich kanalisierten Himmel, dem hellsten Himmel der Welt, stand ich wie in endlos fortgesetzten Kirchenschiffen, ich sah die Flanken entschweben im alles verzaubernden Licht, da führen sie aus und weg, die weißlichen Häuserfluchten, blinzeln mit allen Ritzen ihrer Jalousien [...]“¹¹²¹

Dieser quasi-religiöse Duktus manifestiert sich auch an anderen Stellen des Romans – dem Erzähler erscheint beispielsweise das Geldspenden für einen Straßenmusikanten wie das

¹¹¹⁸ ebd. S. 66.

¹¹¹⁹ ebd. S. 76f.

¹¹²⁰ ebd. S. 114.

¹¹²¹ ebd. S. 76.

Vortreten „zu einem Altärchen, Obulus, ein Kranzniederleben“¹¹²². Weiters läuft er – gleich dem Habitus eines Pilgers – „früh und abends zur Sacré Coeur hinauf [...], als hätte [...] [er] da oben ein Morgen- und Abendgebet zu verrichten“¹¹²³, wobei er religiöse Orte der Stadt wie „die schneeige Moschee, die Kuppeln der Kirche im Rücken“¹¹²⁴ hat. Auch geradezu atheistische Orte wie eine Bar werden mit einer sakralen Konnotation versehen; das Nachtlokal wird zum „Andachtsraum“¹¹²⁵, zum All-Ort, in dem Gegensätze aufgehoben sind: „[U]nd jetzt ist die Bar einfach alles: Garküche, Kneipe, Barbierladen, Drogerie, Notfallstation, Verhörraum, Wartesaal, Lazarett und Kapelle“¹¹²⁶; die Besucher sind „wie Erleuchtete, das Wunder geht um“¹¹²⁷. Schließlich nimmt der Erzähler auch direkt Bezug auf einen biblischen Text und bringt Paris in die Nähe des „unsichtbaren, aber allgegenwärtigen Turm[es] zu Babel, den die Stadt auch verkörpert[...]“¹¹²⁸. Die Sprachen, die sich in diesem symbolischen Babel treffen, sind

„das Geflüster und Werkgeräusch, das Stimmen aus fernen Jahrhunderten mit dem Raunen von Prophetien und dem Zungenschlag des Werdenden [...]; es war ein Summen wie von einem Bienenvolk, wie von Vogelschwärmen, die man nicht sieht, das Rauschen von Flüssen, das Geräusch sich absetzenden Staubs, niedergehenden Schutts; und Werklärm; Brunstlaut und Maske des Wahns, Rossegewieher und Geistertritt, Geisterhauch“¹¹²⁹.

Das Auftreten religiöser Elemente in Zusammenhang mit Städten ist nun – laut Norbert Bolz – durchaus nicht ungewöhnlich:

„Seit jeher war die große Stadt ein Faszinosum – Ort der Akkumulation nicht nur von Kapital, sondern auch von symbolischer Bedeutung. Und schon lange vor der monotheistischen Erfindung einer Gottes-Stadt haben die Menschen die große Stadt selbst vergöttlicht.“¹¹³⁰

Der Bezug der Großstadt zur Religion ist jedoch durchaus ein janusgesichtiger, wie sich auch anhand der Zitate aus Nizons *Das Jahr der Liebe* zeigt: Neben der Idealisierung des Stadtraumes wird Letzterer aufgrund seiner kapitalistischen Strukturen auch als eine Art ‚Vorwegname der Hölle‘ betrachtet. Gerade diese Verruchtheit ist es jedoch auch, die der Stadt zu ihrer Anziehungskraft verhilft. Die lasterhafte Seite der Stadt manifestiert sich – wie bereits im Kapitel über die Sexualisierung der Stadt ausgeführt – besonders in deren bewegungsreichen Nachtleben: Dem Erzähler erscheint die Masse der Vergnügungssuchenden als „unaufhörliche Menschenprozession“¹¹³¹, wobei die Bezeichnung

¹¹²² ebd. S. 14.

¹¹²³ ebd. S. 188.

¹¹²⁴ ebd.

¹¹²⁵ ebd. S. 162.

¹¹²⁶ ebd.

¹¹²⁷ ebd.

¹¹²⁸ ebd. S. 154.

¹¹²⁹ ebd.

¹¹³⁰ Norbert Bolz: „Theologie der Großstadt.“, in: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*. München: Wilhelm Fink Verlag 1992 (= Bild und Text), S. 73-89, S. 73.

¹¹³¹ Nizon (1984), S. 116.

Prozession hier abermals auf religiöse Sphären verweist – diesmal allerdings steht sie – wie bei Bolz angemerkt – mit dem Verruchten, Lasterhaften in Beziehung.

Das Bild der Stadt oszilliert also zwischen Himmel und Hölle auf Erden – zwischen Zion und Babylon.¹¹³² Paradoxerweise kommt es mit zunehmender Säkularisierung des Lebens nicht zu einem Schwund, sondern zu einer Potenzierung des an die Großstadt gekoppelten religiösen Rausches – der „ivresse religieuse des grandes villes“¹¹³³, wie Baudelaire dieses Potential umschreibt. Hieraus ergeben sich für Bolz zwei konträre Deutungsansätze: „Entweder handelt es sich um eine Usurpation der Gottesattribute durch das Stadtmonster; oder die profane Stadtentwicklung ist selbst die Vollzugsform des Heilsgeschehens.“¹¹³⁴ Bolz verweist u.a. auf Harvey Cox' These, nach der die Verstädterungstendenzen der Moderne und der Bedeutungsverlust traditioneller Religionen in einem engen Zusammenhang stehen.¹¹³⁵

Auch ein anderes Element des stereotypen, medial vorstrukturierten Parisbildes, wie es beispielsweise in der Analyse der Reiseführer hervortritt, findet in die analysierten Primärtexte – u.a. in Nizons *Das Jahr der Liebe* – Eingang: Es handelt sich dabei um die Bezeichnung der französischen Metropole als ‚Lichterstadt‘. In Nizons Roman wird das Licht fast hypnotisch in Szene gesetzt:

„Die Straßen schimmerten im Widerschein vielfachster Lichtreize, von den farbigen Leuchtreklamen, von den Leuchtschriften und Lichterzierden all der Bars und Nachtlokale, Restaurants und Läden [...]“¹¹³⁶, sie sind „überflutet von all diesen Reizen, Lichterreizen, Lockungen, Frauenreizen, Sündenlockungen“¹¹³⁷.

Gerade aus der Künstlerperspektive scheint dem Licht im Erfahren von Paris eine wichtige Rolle zuzukommen – nicht nur als Be-, sondern geradezu als Erleuchtung: So denkt der Erzähler an Vincent van Gogh, der „als Hinterwäldler und Schwarzmalers angekommen und in Paris buchstäblich zum Licht gekommen war – zu seinem Licht, zur Farbekstase.“¹¹³⁸

Auch in der Sekundärliteratur zu Stadttextrn über Paris wird auf diesen Aspekt immer wieder eingegangen, wie sich dies beispielsweise bei Alexandre Métraux¹¹³⁹ zeigt, der die Konzentration auf das Licht, die er mit dem bezeichnenden Ausdruck „Lichtbesessenheit“¹¹⁴⁰ belegt, als ein wesentliches Charakteristikum der Stadtwahrnehmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fasst. Dabei geht er auf jene Doppeleigenschaft des Lichtes ein, die auch

¹¹³² vgl. Bolz (1992), S. 74.

¹¹³³ Charles Baudelaire: „Fusées.“, in: Claude Pichois (éd.): *Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. Vol. 1.* Paris: Gallimard 1975 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 649-667, S. 651.

¹¹³⁴ Bolz (1992), S. 78.

¹¹³⁵ vgl. ebd. S. 77ff.

¹¹³⁶ Nizon (1984), S. 115.

¹¹³⁷ ebd. S. 116.

¹¹³⁸ ebd. S. 148.

¹¹³⁹ vgl. Métraux (1992), S. 13-35.

¹¹⁴⁰ ebd. S. 15.

bei Nizon implizit zu Tage tritt: Wie der Erzähler und die Passanten von der Beleuchtung des Vergnügungsviertels fasziniert und belebt, jedoch gleichzeitig auch wie hypnotisiert werden, thematisiert Métraux mit Hinweis auf die ‚Tour Eiffel‘ und das nicht realisierte Konkurrenzprojekt der ‚Tour Soleil‘ von Jules Bourdais die Tatsache, dass das Licht einerseits den natürlichen Tag-Nacht-Rhythmus bezwingt, den Menschen jedoch auch zu blenden vermag.¹¹⁴¹ Auch nach der Assimilierung der künstlichen Beleuchtung ins Stadtbild ist noch von einer „nicht zu beruhigenden Faszination für neuartige Lichtempfindungen“¹¹⁴² zu sprechen: Tatsächlich ist das Licht als ein für den Lebens- und Wahrnehmungswandel der Großstadt konstitutives Element zu betrachten, wobei sich dies nicht nur auf die Realität, sondern auch auf die Imaginationskraft der Wahrnehmenden bezieht. Wo Métraux von Lichtbesessenheit spricht, versteht er diese als

„Herausforderung des visuellen Wahrnehmungsapparates durch das künstliche Licht in einem materiell veränderten Wahrnehmungsfeld und im Sinne mitunter überschüssiger Repräsentationen oder Symbolisierungen der sinnlich und praktisch angeeigneten Umwelt, wobei sich die Repräsentationen/Symbolisierungen in sprachlichen oder bildnerischen Darstellungen, Verarbeitungen usw. niederschlagen.“¹¹⁴³

Ein Bezug zur Lichtbesessenheit wird auch bei Norbert Bolz¹¹⁴⁴ hergestellt, der die künstlicher Beleuchtung der Stadt mit Dämonie in Verbindung bringt und sich dabei explizit auf Paris bezieht. Durch die künstliche Beleuchtung wird der Stadtbewohner um die Erfahrung des Übergangs zwischen Tag und Nacht gebracht:

„Triumphal deckt der endogene Glanz der Großstadt den Himmel ab. Dabei soll die totale Illumination nicht etwa die Orientierung erleichtern, sondern den Blick der Massen ködern. Das künstliche Licht ist selbst die frohe Botschaft, die als Schauspiel allen dargebotene Stadtbeleuchtung [...]“¹¹⁴⁵

Das Licht – so Bolz’ Schlussfolgerung – wird schließlich nur mit dem Ziel eingesetzt, die Städter zum Gegenstand totaler technischer Manipulation zu machen. Die künstlichen Illuminationskörper stehen zum freien Himmel in einer Faszinationskonkurrenz, die Erstere für sich entscheiden.¹¹⁴⁶ Die Vorstellung von Paris als ‚ville lumière‘, als Lichterstadt gehört – wie Horst Weich anmerkt – zum Inventar der mythischen Dimension der französischen Hauptstadt; sie bezieht sich dabei einerseits auf die Vorstellung von Paris als Stadt der Aufklärung sowie auf die materiell präsenten Lichter in der Stadt, was besonders mit den im neunzehnten Jahrhundert populären Vergnügungsboulevards und nicht zuletzt auch mit dem Eiffelturm, der immer wieder die Assoziation mit einem Leuchtturm hervorruft, in

¹¹⁴¹ vgl. S. 13ff.

¹¹⁴² ebd. S. 18.

¹¹⁴³ ebd. S. 19.

¹¹⁴⁴ zur künstlichen Beleuchtung der Großstadt vgl. ebd. S. 83f.

¹¹⁴⁵ ebd. S. 83.

¹¹⁴⁶ vgl. ebd. S. 84.

Verbindung gebracht wird. Zusätzlich zum Topos von Paris als ‚Stadt der Liebe‘ enthalten diese Elemente „all die sekundären Bedeutungsschichten vereinheitlichend in sich, die kollektiv mit Paris verbunden werden“¹¹⁴⁷.

Um zu zeigen, dass Nizon mit dem literarischen Aufgreifen des Motivs der Lichterstadt Paris keineswegs einen Einzelfall darstellt, sei an dieser Stelle abermals eine Passage aus Kracauers Straßenbuch angefügt, in der er die Lichter in der Beschreibung des Nachtlebens ebenso explizit herausstreicht wie Nizon:

„In den Hauptquartieren des Nachtlebens ist die Illumination so grell, dass man sich die Ohren zuhalten muss. Die Lichter indessen sind zu ihrem eigenen Gefallen versammelt, statt den Menschen zu scheinen. Ihre Glühzeichen möchten die Nacht erhellen und vertreibt sie nur. Ihre Reklamen prägen sich ein, ohne sich entziffern zu lassen, der rötliche Schimmer, der ihnen nachwallt, legt sich als Hülle über das Denken.“¹¹⁴⁸

Tatsächlich werden bei Nizon jedoch gerade auch die wenig glanzvollen Viertel der Stadt, die das touristische Klischee der Stadt Paris nicht bestätigen, zu zentralen Elementen des Textes, was – wie im Kapitel über die literarischen Intertexte in den analysierten Werken noch eingehender erläutert werden soll – gewissermaßen einer Tradition des ‚Paris-Textes‘ entspricht. Als Beispiel sei an dieser Stelle die Rue Simart genannt, in der sich die Wohnung des Erzählers befindet und angesichts derer der Erzähler von einem Gefühl der Enttäuschung ergriffen wird, als er sie zum ersten Mal durchschreitet:

„Zwar ist diese Straße wie Tausende von Pariser Straßen, und doch erschien sie mir um eine Spur finsterer, der Stein ist hier um eine Spur finsterer als üblich – oder schmutziger? und hat schon gar nichts gemeinsam mit diesem so kostbar wirkenden Weiß und ockrigen Grau, diesen Kubistentönen auf Fassaden, die wie abblätternde Kreidepapiere aussehen und das Licht der Lichterstadt so unvergleichlich aufsaugen und zurückwerfen, auf eine Art, die man nicht anders als geistig oder spirituell bezeichnen kann.“¹¹⁴⁹

Als Gegenbild zur malerischen, fast religiös-beschwörenden Darstellung der Lichterstadt gleicht die Rue Simart einem Tunnel, der den Blick auf den Himmel versperrt, „als finde er anderswo statt“¹¹⁵⁰. Damit wird sie als Raum konkretisiert, der gegen die Außenwelt abgeschlossen ist, was sich auch anhand der in der Straße liegenden Geschäftslokale veranschaulichen lässt:

„Auch hier reihen sich ein Geschäft oder Lädchen ans andere, aber diese Läden [...] sind so introvertiert, als seien die Besitzer Höhlenbewohner und nicht Trottoirdirektoren wie sonst fast überall in Paris. Sie hätten ihr Geschäft ebenso gut in den Katakomben betreiben können.“¹¹⁵¹

Die Wohnstraße des Erzählers erscheint wie ein geradezu lebensfeindliches Milieu, sie ist „trostlos, sie verweist nirgendwohin, allenfalls auf sich selber und dieses Selbst ist ungepflegt

¹¹⁴⁷ Weich (1999), S. 53.

¹¹⁴⁸ Kracauer (2009), S. 19.

¹¹⁴⁹ Nizon (1984), S. 69.

¹¹⁵⁰ ebd. S. 70.

¹¹⁵¹ ebd. S. 69f.

wie ein unrasiertes Gesicht, irgendwie schmutzig, der Eindruck der Schmutzigkeit hat eher mit Armut oder Verwahrlosung zu tun, es ist eine aufgegebene, eine abgeschriebene Straße“¹¹⁵². Als quasi referenzloses Zeichen, das sich – wie aus einem Zitat im vorherigen Kapitel hervorgeht – auch von ihrem Namensgeber, einem Bildhauer, abgelöst hat, kann also durchaus von einer identitätslosen Straße gesprochen werden.

Was sich in der Beschreibung der Rue Simart bereits ankündigt, wird im textuellen Bild der Wohnung des Erzählers noch weiter radikalisiert. Die Finsternis der Straße bemächtigt sich auch des Wohnhauses, zunächst des „halbdunklen Flur[s]“¹¹⁵³, später auch des Raumes, den der Erzähler von der Tante erbt und im Text ab der ersten Seite des Romans als sein „Schachtelzimmer“¹¹⁵⁴ bezeichnet. Der Aufenthalt in jenem Gebäude ist nun – mit den Worten einer Bewohnerin ausgedrückt¹¹⁵⁵ – weniger mit einem Wohnen denn einem Hausen zu vergleichen.

Das Bemühen, schemaartigen Parisdarstellungen kritisch zu begegnen, zeigt sich bei Nizon auch im Umgang mit dem Topos von Paris als Stadt der Liebe: Dieser wird nicht – wie der Titel des Romans Glauben machen könnte – affirmiert, sondern dekonstruiert. Eine Auslandsreise, von der der Erzähler „mit Liebesvergiftung infiziert“¹¹⁵⁶ zurückkehrt, leitet das Ende seiner Ehe ein. Der Topos von Paris als ‚Stadt der Liebe‘ kommt nun insofern ins Spiel, als dass die französische Metropole Schauplatz des ersten Wiedersehens des Erzählers und seiner Geliebten wird. Als Quartier wird das ‚Hôtel du Paradis‘ ausgewählt, dessen ironisch anmutender Name bereits auf die im folgenden stattfindende Klischee-Dekonstruktion verweist: „[...] [D]as Zimmer war lausig, ein schmaler Raum mit verblichenen Tapeten, einer schief hängenden, nie ganz schließenden Tür, einem schmalen Bett und einem Vorhang, der sich im Winde blähte.“¹¹⁵⁷ Auch das Abschiedsszenario erscheint wenig romantisiert: „Wir verließen uns frühmorgens an der Gare de l’Est. Es regnete, wir schritten wortlos Seite an Seite wie Verurteilte.“¹¹⁵⁸ Der Erzähler koppelt seine Erlöschensfurcht, die ihn in Paris überfällt, an das Ende seiner Ehe:

„Ich war noch nicht richtig in meinem neuen Leben angekommen oder ich wagte es nicht, angekommen zu sein, schon meiner Frau wegen. [...] [I]ch wusste, dass sie inzwischen in ein ganz neues Leben abgesprungen und übergelaufen war. Ich hätte erleichtert sein müssen und war es auch, und gleichzeitig nahm ich ihr übel, dass sie so bald Neuland gefunden hatte, als hätte sie mir

¹¹⁵² ebd. S. 72f.

¹¹⁵³ ebd. S. 70.

¹¹⁵⁴ ebd. S. 7.

¹¹⁵⁵ vgl. S. 70: „[Als ich nach meiner Tante fragte, gab die Frau] zur Antwort, sie hause im hinteren, im Hofgebäude [...]“

¹¹⁵⁶ ebd. S. 190.

¹¹⁵⁷ ebd. S. 191.

¹¹⁵⁸ ebd. S. 192.

etwas entzogen oder als würde durch die Entschiedenheit ihrer Neuorientierung im Nachhinein etwas aus unserer gemeinsamen Geschichte Lügen gestraft.“¹¹⁵⁹

Der Umzug nach Paris ist für den Erzähler also nicht nur ein Versuch, aus der Routine seines Züricher Alltags auszubrechen, sondern auch die fluchtartige Suche nach emotionalem Neuland – Paris wird zur „Junggesellenausweichstelle, ein Fluchtort, ein Plätzchen, um [...] Wunden zu lecken“.¹¹⁶⁰

Auch bei Peter Handke werden prototypische Pariselemente und -charakterisierungen zur Konstruktion des Parisbildes aus der Perspektive des Fremden genützt. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* greift der Erzähler beispielsweise das Motiv der Lichterstadt Paris auf, das er nützt, um die Metropole gegen die Vorstadt abzugrenzen: Während die Stadt von „Lichterboulevards“¹¹⁶¹ durchzogen wird, wird die Vorstadt nur vom „vorortlichen schwachen Schein der Laternen“¹¹⁶² beleuchtet. Aus der Ferne betrachtet erscheint die hell erleuchtete Stadt Paris wie der Inbegriff von Lebendigkeit:

„Die Weltstadt schimmerte, leuchtete, und unhörbar ging dort in der Tiefe ein einheitliches nestwarmes Wummern vor sich, von dem der dort Weggezogene [...] aus der Entfernung wähen musste, er werde nie mehr dahin zurückkehre. Und selbst ich in meinem so viel unscheinbareren Vorort, in meinem Haus, wo vom Eiffelturm nur die Spitze sichtbar wird, dachte nachts vielleicht angesichts zwischen den lang schon verdunkelten Nachbarhäusern und ihren schlappfinsternen Krautgärten weit hinten herausragenden magischen Dreispitzes, ob es nicht ein Unding war, weg zu sein von diesem Licht dort.“¹¹⁶³

Im Vergleich mit der als Lichterstadt wahrgenommenen Metropole erscheint die Vorstadt dem Erzähler als „Abschub- oder Vortodeszone“¹¹⁶⁴.

Das obige Zitat illustriert außerdem die Verwendung markanter und prototypischer Paris-Monumente – beispielsweise die „die Kuppeln von Sacré-Cœur moscheenweiß in vielen Kilometern Entfernung“¹¹⁶⁵ oder den bereits genannten Eiffelturm, den Keuschnig fast stellvertretend für die Stadt Paris zu setzten scheint: Dies äußert sich beispielsweise in einer Passage, in der der Erzähler anmerkt, er sei nur wenige Stunden Fußweg von der Tour Eiffel entfernt, um seine Distanz zur Stadt Paris zu beschreiben.¹¹⁶⁶

Die Monumente werden zumeist als in der Ferne erscheinend beschrieben, was für den Erzähler die einzige erträgliche Art der Konfrontation mit ihnen zu sein scheint. So wirkt der Eiffelturm „entdeckt außerhalb der Stadt [...] auf einmal so erstaunlich [...], wie er wohl

¹¹⁵⁹ ebd. S. 175.

¹¹⁶⁰ ebd. S. 119.

¹¹⁶¹ Handke (2007), S. 162.

¹¹⁶² ebd. S. 51.

¹¹⁶³ ebd. S. 217.

¹¹⁶⁴ ebd. S. 216.

¹¹⁶⁵ ebd. S. 84.

¹¹⁶⁶ vgl. ebd. S. 483.

ist.“¹¹⁶⁷ Am Beispiel des Eiffelturms lässt sich außerdem illustrieren, wie die prototypischen Pariselemente die Wahrnehmung der Stadt und des Umlandes formen. So wird der sich in der Vorstadt von Paris befindende Fernsehturm laut Erzähler von Ortsfremden „oft für einen in die Seine-Hügel versetzten zweiten Eiffelturm“¹¹⁶⁸ gehalten.

Steht der Erzähler den als Touristenmagnete wirkenden Bauten in Paris jedoch im Stadtzentrum gegenüber, verlieren sie als Bauwerke unter vielen ihren Reiz.¹¹⁶⁹ Der architektonischen Gestaltung der Stadt begegnet der Erzähler generell mit großem Misstrauen:

„Obwohl die Metropolen eine Zeitlang mein Element waren, sind mir die Stadtbauten nie Freund geworden, weder Schlösser noch Hauptbahnhöfe, weder Paläste, Kathedralen, mittelalterliche Zentralplätze noch gleichwelche Hochhäuser, weltwunderlange Strom- oder Meeresarm-Brücken, unterirdische Zwillingstädte. Sie berauschten mich, ließen mich schwindeln, nie aber phantasieren. [...] Die Bauten, die ‚Stadt‘ bedeuten, daneben vielleicht noch ‚Macht‘, ‚Repräsentanz‘, ‚Überordnung‘, waren nicht nach meinem Maß [...]. Stadtmenschen, das sind in meinen Augen Architekten und ich sehe sie oft als meine Gegenspieler.“¹¹⁷⁰

„Die Weltstadt-Dinge hatten im Lauf der Jahre aufgehört, nachhaltig zu sein.“ – so der Erzähler. Die Stadt Paris büßt für Keuschnig im Verlauf der Zeit ihre Faszination ein, sie stimuliert weder eine Erinnerungs-, noch seine Imaginationskraft. Letztlich dienen ihm die ‚Weltstadtdinge‘ nur noch dazu, um den Geschichten, die er vor seiner Frau als Alibi für seine Vorortstreifzüge gebraucht, Authentizität zu verleihen:

„Wurde ich zu Hause gefragt, wo ich nur so lange gewesen war, log ich, zum Beispiel, ich hätte mir am rechten Seineufer einen Film, in Überlänge, angeschaut, hätte an der Place de Clichy Billard gespielt, [...] mich mit einem Polizisten vorm Invalidendom gestritten, gebrauchte als Lüge vor der Katalanin sogar, ich sei über Stunden, vom Pont Neuf bis werweißwohin, aus Berufsgründen, einer unbekannten Schönheit, einer ‚Weltfrau‘ gefolgt [...].“¹¹⁷¹

7.3 Urbane Intertexte: Literatur, Schreibprozess und die Stadt Paris

In diesem letzten Analyseabschnitt der vorliegenden Forschungsarbeit soll nun den ‚tatsächlichen‘ Intertexten – d.h. den schriftlichen Äußerungen, die in den untersuchten Primärtexten zumeist aus literarischen Werken stammen – besondere Aufmerksamkeit zukommen. Die Fragestellung zentriert dabei auf der Rolle jener Texte für das sich in den Werken ergebende Bild der Stadt Paris. Hiervon ausgehend soll außerdem thematisiert werden, ob und inwiefern die Stadt Paris eine Rolle für literarisches Schaffen spielt.

¹¹⁶⁷ ebd. S. 176.

¹¹⁶⁸ ebd. S. 421.

¹¹⁶⁹ vgl. ebd. S. 174.

¹¹⁷⁰ ebd. S. 107f.

¹¹⁷¹ ebd. S. 174.

„Man schreibt immer unter der Aufsicht alles bisher Geschriebenen.“¹¹⁷² – so Botho Strauß in *Paare, Passanten*. Mit diesem Zitat thematisiert Strauß die Praxis unreflektierten intertextuellen Schreibens: Verfasst ein Autor einen Text, so tut er dies immer vor dem Hintergrund der von ihm rezipierten Texte, auf der Folie seiner persönlichen Lesebiografie. Referenzen zu anderen Texten – den sogenannten Prätexten –, die sich in einem literarischen Werk ergeben, können so beabsichtigt oder unbeabsichtigt entstehen, Prätexte können für den Rezipienten offen als solche präsentiert oder stillschweigend miteinbezogen werden, sodass nur der kundige Leser die intertextuellen Verbindungen tatsächlich identifizieren kann. Gerade in der modernen Literatur wird Intertextualität für die Autoren nicht nur zu einem Gestaltungsmittel ihrer Texte, sondern zum Gegenstand vertiefter Reflexion. Diese These stellt auch Ingeborg Hoesterey auf: „Gewiss ist die Neigung des Autors, seine Identität als Bündel literarischer Abhängigkeiten – wenn auch als jeweils einzigartiges – zu thematisieren, stilistisch gesehen ein Aufbruch in der deutschen Prosa.“¹¹⁷³ Diese Tendenz besteht laut Hoesterey seit den späten Siebziger- bzw. den Achtzigerjahren: In aus dieser Zeit stammenden Prosatexten wird eine sukzessive Verstärkung intertextueller Bezüge und deren Reflexion spürbar – „[d]er Autor konfrontiert nicht mehr nur den eigenen Erzählakt, er konfrontiert darüber hinaus dessen intertextuelle Bedingtheit und macht dieselbe zum konstitutiven Agens seiner Schrift“¹¹⁷⁴, so Hoesterey. Dies führt sie einerseits auf die Eigendynamik künstlerischer Prozesse zurück, andererseits auf die Tatsache, dass die Reflexion auf das eigene Medium nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Alltagskultur längst gang und gäbe ist. Der intertextuelle Schriftmodus, den Hoesterey als „Radikalisierung der Erzählreflexion“¹¹⁷⁵ betrachtet, wird damit zu einer der bedeutendsten Strukturelementen deutschsprachiger Prosa der Gegenwart, wobei hier unterschiedliche Typen von Intertextualität – vom ausgewiesenen über das unausgewiesene Zitat bis hin zu sehr stark verschlüsselten intertextuellen Referenzen oder die Übernahme des stilistischen Gestus einer anderen Epoche – auftreten.¹¹⁷⁶ Dass Prätexte nicht zwingend aus dem Bereich der ‚hohen‘ Literatur stammen, sondern auch aus dem alltäglichen Leben, legt Roland Barthes nahe: „L’intertexte ne comprend pas seulement des textes délicatement choisis, secrètement aimés, libres, discrets, généreux, mais aussi des textes communs, triomphants.“¹¹⁷⁷

Hoesterey glaubt nun

¹¹⁷² Botho Strauß: *Paare, Passanten. Die Widmung*. Gütersloh: Bertelsmann-Club 1984, S. 91.

¹¹⁷³ Hoesterey (1988), S. 166.

¹¹⁷⁴ ebd. S. 167.

¹¹⁷⁵ ebd.

¹¹⁷⁶ vgl. ebd.

¹¹⁷⁷ Roland Barthes: „Roland Barthes par Roland Barthes.“, in: ders.: *Oeuvres complètes. Tome III. 1974-1980*. Paris: Éditions du Seuil 1995, S. 80-250, S. 130.

„die verschiedenen Erscheinungsformen von Intertextualität [...], als einen Aufbruch von gewissen Moderne-Konventionen betrachten zu können. In einer ästhetischen Tradition wie der deutschen literarischen Moderne, die schon zu Beginn des Jahrhunderts zu hochentwickelten Strukturen wie ‚Autoreflexivität‘ des Textes vorstieß, ist der Rückgriff, ähnlich wie in der Architektur, ein produktiver Impuls.“¹¹⁷⁸

Laut Hoesterey werden Prätexte nun nicht vorwiegend mit dem Ziel der Mimesis in einen anderen Text eingeflochten; vielmehr handelt es sich um einen diegetischen Umgang mit dem Material, das nicht nur zitiert, sondern auch verwandelt und auf die eigene literarische Position reflektiert wird.¹¹⁷⁹ Diese Argumentationslinie verfolgt auch Pfister¹¹⁸⁰, der diese Tendenz zur Reflexion über Intertextualität, die er als metakommunikativen Aspekt bezeichnet, wie Hoesterey als besonderes Kennzeichen moderner und postmoderner Literatur betrachtet. In diesem Zusammenhang lenkt Pfister besondere Aufmerksamkeit auf das Konfliktpotential das Autoren zwischen Prätext und Text inszenieren können: Im Rückgriff auf Riffaterre und Derrida geht Pfister davon aus, dass sich der Prätext nicht zwingend in das Werk einfügt, sondern als „semantisch-ideologische Differenz oder Divergenz“¹¹⁸¹ wirkt. Durch den Prätext wird der Einzelne einerseits mit vorgegebenen Normen und Wertvorstellungen konfrontiert, andererseits bietet sich dadurch auch die Möglichkeit, eben diese Maximen zu dem im neuen Text vorgestellten System in Beziehung zu bringen, sich zu distanzieren und eine kritische Haltung einzunehmen.¹¹⁸² Karlheinz Stierle fasst diesen Aspekt wie folgt: „Der Text hat die Möglichkeit, ein Reflexionsmedium zu setzen, indem er sich als eine differenzierende Distanznahme zu einem oder mehreren Texten präsentiert und diese Distanznahme in die Konkretheit des Werkes einschreibt.“¹¹⁸³ Bernhard Schulte-Middelich¹¹⁸⁴ geht wie Genette und Bachtin davon aus, dass intertextuelle Referenzen dazu genutzt werden, um Prätexte auf- bzw. abzuwerten. Dies lassen die in der Theoriediskussion verwendeten Begriffe wie ‚valorisation‘, ‚dévalorisation‘ oder ‚transvalorisation‘ erahnen: Der Prätext wird ab- bzw. umgewertet, indem seine ‚Hülle‘ vom Autor mit eigenen Inhalten gefüllt wird. Demnach stellt das Einbinden eines Prätextes in einen Text auch einen Modus der Rezeptionssteuerung dar – der Prätext kann in seiner Aussage bestätigt oder einer kritischen Wertung unterzogen werden. Teilweise wird Intertextualität auch als Kritik an einer bestimmten Art von Rezeptionsverhalten – nämlich der unreflektierten Übernahme der im

¹¹⁷⁸ Hoesterey (1988), S. 189.

¹¹⁷⁹ vgl. ebd. S. 188.

¹¹⁸⁰ zu diesem Aspekt vgl. Pfister (1985), S. 27f.

¹¹⁸¹ ebd. S. 19.

¹¹⁸² vgl. ebd. S. 19-22.

¹¹⁸³ Karlheinz Stierle: „Werk und Intertextualität.“, in: Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hgg): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. II), S. 7-26, S. 10.

¹¹⁸⁴ vgl. Schulte-Middelich (1985), S. 199f.

Text präsentierten Wahrheiten – verstanden: Wo Prä- und Folgetext in den vertretenen Werthaltungen nicht differieren, kommt dem Prätext eine sinnstützende bzw. ordnungsstiftende Funktion zu, da er das im Folgetext entworfene Wirklichkeitsmodell zusätzlich validiert. Wo sich zwischen den beiden Texten ein Kontrast ergibt, bedeutet dies nicht zwingend, dass einer der beiden Texte abgewertet wird; auch eine Synthese beider Modelle stellt eine Möglichkeit dar. In jedem Fall trägt das Einflechten eines mit dem Folgetext kontrastierenden Prätextes dazu bei, die Brüchigkeit von Weltmodellen zu veranschaulichen.¹¹⁸⁵

Aus diskurstheoretischer Perspektive lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Intertextualität auch dazu genützt werden kann, bestehende Diskurse zu hinterfragen, durch Diskurse stabilisierte Machtverhältnisse aufzuzeigen und gegebenenfalls bestehende Wertverhältnisse aufzubrechen: „Auf literarische Texte bezogen heißt das: Widerstand gegen die Macht der Diskurse ist dann gegeben, wenn ein Text geltende Diskursregeln subvertiert, indem er eine Beobachterposition einnimmt, sozusagen zum Analytiker von Diskursen wird.“¹¹⁸⁶ Die moderne Literatur sieht hierin offenbar ihre zentrale Aufgabe; es scheint „um einen Modus der unendlichen Reflexion zu gehen, ja, um eine Umwertung gewisser autoritärer Werte eines vorgeblich nicht-autoritären kritischen Diskurses“¹¹⁸⁷.

Untersucht man nun die Rolle von Intertexten und des Schreibens in Stadttexen, so zeigt sich schnell, dass ein derartiger Forschungsschwerpunkt keineswegs das Einnehmen einer statischen Sichtweise auf die Stadt impliziert. Tatsächlich spielt das Moment der Bewegung in der Stadt in diesem Zusammenhang eine große Rolle – eine These, die auch in der schon mehrmals erwähnten Forschungsarbeit von Volker Hummel¹¹⁸⁸ eine zentrale Stellung einnimmt. Hummel nimmt in diesem Zusammenhang Bezug auf unterschiedliche Arbeiten zu Spaziergängertexten wie von Michel de Montaigne oder Robert Walser. Die Literaturwissenschaft attestiert diesen Texten nach Hummel nun einen hohen Intertextualitätsgrad; die Figuren erforschen nicht nur den Raum der im Text dargestellten Landschaft, sondern auch den ‚Raum‘ der Literatur. Diese Tendenz lässt sich auch in den in der vorliegenden Dissertation untersuchten Werken feststellen, in denen sich die Figuren nicht nur zu rein physischen Streifzügen durch den Stadtraum Paris aufmachen: Auch das Reflektieren über Parisexploration in Szene setzende Texte spielt eine große Rolle; das Bild der französischen Hauptstadt ergibt sich für die Protagonisten der analysierten Werke auch

¹¹⁸⁵ vgl. ebd. S. 216-230.

¹¹⁸⁶ Stefan Neuhaus (2002), S. 22.

¹¹⁸⁷ Hoesterey (1988), S. 192.

¹¹⁸⁸ vgl. Hummel (2007), S. 37-40.

durch ein „Herumspazieren im fremden Text“¹¹⁸⁹. Interessanterweise suchen die in der Stadt nicht von vornherein ansässigen Protagonisten einen Zugang zum urbanen Raum auch durch etwas neuerlich Fremdes – durch den fremden Text: Die Figuren suchen das Eigene in der ihnen fremden Stadt und integrieren in dieses Eigene explizit etwas ihnen Fremdes, der Prätext als fremdes Element „wird zum Bestandteil des ‚eigenen‘ Produkts in der Form des Zitats, der Anspielung und anderer Formen der Intertextualität“¹¹⁹⁰.

In den analysierten Primärtexten findet sich ein Beispiel für die Schaffung des textuellen Bildes der Stadt Paris nun u.a. in Remarques *Arc de Triomphe*:

„Die Seine. Die Boulevards, mit Omnibussen, Lärm, Menschen und Läden. Die eisernen Gitter des Luxembourg, der Park dahinter wie ein Rilkegedicht. [...] Der Cimentière de Montparnasse, schweigend, verlassen. Die schmalen, alten Straßen, eng zusammengeschoben, Häuser, stille Plätze, überraschend sich öffnend, mit Bäumen, windschiefen Fassaden, Kirchen, verwitterten Denkmälern, Laternen, im Regen flatternd, Pissiors, wie kleine Forts aus der Erde ragend, die Gassen der Stundenhotels und dazwischen die Straßen der Vergangenheit, im reinen Rokoko und Barock ihrer Häuserfronten herniederlächelnd, verdämmerte Tore wie aus Romanen von Proust.“¹¹⁹¹

Die Referenzen zu einem Gedicht von Rilke und den Romanen von Proust werden an dieser Stelle unreflektiert in den Text eingeflochten; der Verweis auf andere Intertexte wird also nicht dazu genutzt, die Prätexte oder Remarques Roman einer besonderen Wertung zu unterziehen. An diese Diagnose lässt sich die These knüpfen, dass der Autor sich der zitierten Texte bedient, um zur Schaffung des Bildes der Stadt Paris in seinem eigenen Werk bereits bestehende Stadtinszenierungen, wie sie durch die verwendeten Prätexte vermittelt werden, zu nützen. Dieser Rückgriff auf andere mediale Inszenesetzungen der französischen Hauptstadt mag die Identifikation des Rezipienten mit einem Bild der Stadt Paris, wie sie bei Remarque präsentiert wird, erleichtern; das Verwenden von Intertexten könnte in diesem Fall also möglicherweise als Versuch der Authentizitätssteigerung betrachtet werden.

Anders als bei Remarque werden sich auf die Stadt Paris beziehende Intertexte in Fred Wanders *Ein Zimmer in Paris* kritisch hinterfragt. Dies lässt sich an folgendem Zitat veranschaulichen:

„ ‚Paris, ein Fest fürs Leben‘, gewiss, du hast Balzac gelesen, Hugo, Zola, Rolland, Aragon und Hemingway. Stell dem kleinen Mann auf der Straße eine simple Frage, seine Antwort ist die Sprache Racines. Schon die Melodie bringt dich in Verzückung. Aber mach dich frei von Schwulst. Wasch dir Augen und Ohren, Paris, das waren auch die Schlachthäuser von der Porte de la Villette, die Nonnen mit dem Sack Innereien über der Schulter, die Hallen, die Clodos, die Zuhälter, die Flics.“¹¹⁹²

Der Erzähler nennt hier zentrale Texte über die Stadt Paris, die – wie der Verweis auf Hugos *Notre-Dame de Paris* in einem für die vorliegende Forschungsarbeit gesichteten Reiseführer

¹¹⁸⁹ ebd. S. 64.

¹¹⁹⁰ Guthke (2000), S. 6.

¹¹⁹¹ Remarque (2009), S. 376.

¹¹⁹² Wander (1995), S. 29f.

zeigt – auch in die Populärkultur eingegangen sind und die Wahrnehmung der französischen Metropole formen. Wanders Protagonist formuliert nun explizit die (Selbst-)Ermahnung, die Stadt Paris nicht auf das in jenen Werken transportierte Bild zu beschränken, da dies in eine verklarte Sichtweise mündet. Die klischeehaften Intertexte über Paris, die durch ihr Eingehen in das gesellschaftliche Bewusstsein immer wieder reproduziert werden, fasst er als „Opium für die Leichtgläubigen“¹¹⁹³ auf, das dazu führt, vor den negativen Seiten der Stadt die Augen zu verschließen:

„Viel haben die Autoren über diese Stadt verzapft, bald hat man es satt. Du findest noch die Krüppel, die Entstellten, die Besessenen des Victor Hugo, die Ehrgeizigen und die Wucherer des Balzac, diese nach Leben gierenden, geizigen, sich demütigenden Narren des Monsieur Zola. Sie lesen auch heute noch immer inmitten des Straßenlärms versunken ihre ‚Huma‘ oder den ‚Petit Parisien‘, wählen eigensinnig bedacht ihre fünf Gänge und den passenden Wein, debattieren aufgebracht über die letzte Farce des Parlaments während draußen vor der Tür ...“¹¹⁹⁴

Trotz seiner kritischen Einstellung kann sich jedoch auch Wanders Erzähler dem Einfluss jener Paris-Diskurse, die er in seinen eigenen Text einflieht, nicht entziehen. Dies äußert sich beispielsweise an einem Verweis auf einen bildlichen Intertext – auf die Gemälde des Malers Maurice Utrillo, der im Viertel Montmartre geboren wird und seinen Bekanntheitsgrad aus seinen Stadtlandschaften bezieht:

„Idylle der Pariser Dächer. Zinkblechkatzenweiden mit Teerpappe geflickt, seltsame Anordnung von Schrägen und Geraden, von alten, übertünchten Ornamenten und neuen Verzierungen in Stuck, Eisen, Blech, Glas und Farbe, Utrillo hat aus diesem Fundus sein Lebenswerk geschöpft, seine alten Häuser haben Gesichter, Augen, Ohren und seelenvolle Traurigkeit.“¹¹⁹⁵

In obigem Zitat zeigt sich nicht nur, wie die Kenntnis der Gemälde Utrillos die Stadtwahrnehmung des Erzählers möglicherweise vorstrukturiert, sondern auch, wie die Stadt Paris als Inspirationsquelle für künstlerisches Schaffen genützt wird.

Auch bei Paul Nizon äußert sich der Zusammenhang zwischen Stadt und Kunst im Sinne der Rezeption fremder und der Schaffung eigener Texte: Wie im Kapitel über den Zusammenhang von Stadt und Körper bereits dargelegt, erfährt das erzählende Ich bei Nizon die Stadt mithilfe sämtlicher Wahrnehmungskanäle. Würde man die Analyse der Stadtwahrnehmung durch den Erzähler jedoch an dieser Stelle abbrechen, ergäbe sich ein sehr reduziertes Parisbild, in dem ein für Nizons Roman gerade im Bezug auf die Stadtwahrnehmung wesentlicher Bestandteil fehlt: Tatsächlich erwandert, erschnüffelt und ertastet – um die Terminologie von Kässens wieder aufzugreifen – der Erzähler die französische Hauptstadt; es tritt allerdings noch ein weiterer ‚Wahrnehmungskanal‘ hinzu – jener der Literatur. Deswegen sei an dieser Stelle die These formuliert, dass Nizons Erzähler

¹¹⁹³ ebd. S. 30.

¹¹⁹⁴ ebd.

¹¹⁹⁵ ebd. S. 69.

sich die Stadt Paris auch oder sogar vor allem ‚erliest‘ bzw. ‚erschreibt‘. Die für Nizon so zentralen Themenkreise wie die Stadt Paris selbst, künstlerisches Schaffen, Fremdheitserfahrung und die Suche nach Heimat spiegeln sich auch in den Intertexten, die als Lektüren des Erzählers in den Roman eingeflochten sind. Diese Intertexte treten in sehr unterschiedlicher Form auf: Neben literarischen Zitaten finden sich auch Verweise auf Gemälde, Filme, Sprichwörter. So thematisiert der Erzähler beispielsweise den Blick Vincent van Goghs auf die französische Hauptstadt, aber auch die Paris-Erfahrungen von George Orwell, Ernest Hemingway, Henry Miller, Joseph Roth oder Walter Benjamin:

„Und ich dachte an die Vielen, die vor mir in eben dieser Hoffnung hier angekommen waren und die die Stadt von irgendwas entbunden hatte. Ich dachte an George Orwell, der hier durch die Schule des Hungers, des Elends gegangen war; ich dachte an den jungen Hemingway, der sich hier schreibend seinem Kriegstrauma gestellt hatte [...], ich dachte an Henry Miller, der sich hier von seinem amerikanischen Alptraum und von seiner Schreibblockierung befreit hatte [...]. Ich dachte an die Heimatberaubten, die Flüchtlinge Joseph Roth und Walter Benjamin, die sich zwar letzten Endes umgebracht hatten [...] – aber mit welcher Verachtung der Angst, mit welcher Haltung hatten sie sich erkühlt, von der damaligen ‚Stadt‘, von der damaligen Bedrohung abzusehen.“¹¹⁹⁶

Die Stadt Paris fungiert also gerade für Künstler als Ort oder sogar als Instrument der Befreiung. Diese Verbindung zwischen dem Ausleben eines künstlerischen Talents und der Stadt äußert sich bei Nizons Erzähler beispielsweise in folgender Passage:

„[L]ass es sprudeln, wie es im Rinnstein sprudelt, hier in Paris, [...] [. Ich bestaunte] die meist schwarzen Straßenkehrer [...], wenn sie den Auswurf und Abfall vom Trottoir herunterkehrten und dem aus den Löchern sprudelnden reinigenden Wasser zuführten. [...] Die Vorstellung, ein Wort oder Sätze speiender Mund sein oder werden zu können, gefiel mir. [...] Vielleicht ist das der Sinn deiner Auswanderung, [...] vielleicht musst du dich von dieser Stadt so lange erdrücken lassen, bis es zu glucksen beginnt und du überquillst [...].“¹¹⁹⁷

Die Auswanderung nach Paris soll auch die schriftstellerische Tätigkeit des Erzählers vorantreiben; dieser wird – durch die Metapher des Rinnsteins – auch eine reinigende, geradezu kathartische Funktion zugestanden.

Zusätzlich dienen dem Erzähler die Verweise auf Künstler und deren Werke zur Orientierung in der Stadt, indem er sie geografisch fixierbaren Orten zuweist: Dies trifft auf Vincent van Gogh zu, der in der Vorstellung des Erzählers „mit der noch nassen Leinwand unterm Arm von der Place Blanche oder von der Butte kommend durch eben diese Straßen ging, [...] [zum] Haus 56 Rue Lepic [...], wo er mit seinem Bruder Theo zusammengelebt hatte“¹¹⁹⁸. An dieser Stelle greift Nizon zwar ein toposhaftes Parismotiv – jenes der Butte Montmartre als Künstlerviertel – auf, entmystifiziert es jedoch einerseits durch die Tatsache, dass er den ehemaligen Wohnort van Goghs zufällig entdeckt¹¹⁹⁹, anstatt auf der Suche nach Spuren des Künstlers in Paris vorsätzlich dorthin zu pilgern. Zusätzlich wird der touristische Blick

¹¹⁹⁶ Nizon (1984), S. 147.

¹¹⁹⁷ ebd. S. 214f.

¹¹⁹⁸ ebd. S. 148.

¹¹⁹⁹ ebd.

negiert, in dem der Erzähler zur Beschreibung des Montmartrehügels den eher familiären Ausdruck ‚la butte‘ gebraucht.

Auch mithilfe von Henry Miller setzt der Erzähler einen städtischen Orientierungspunkt in Form des „Café Wepler, von dem Miller schreibt“¹²⁰⁰. Diese Art von diskursiver Positionierung entspricht einem „semiotischen Aneignungsprozess von Materialität“¹²⁰¹: Der Erzähler weist geografischen Orten diskursive Eigenschaften zu und erstellt somit seine eigene ‚mental map‘ der Stadt Paris. Mit diesen persönlichen Bedeutungszuschreibungen an die Stadtzeichen unterläuft der Erzähler etablierte Parisdiskurse – wie beispielsweise den touristischen. Die vorhandenen Diskurse bleiben dabei jedoch als Unterschichtung jener des Erzählers erhalten – „Effekt dieser Einschreibungen im Stadtkörper [...] [ist] ein Palimpsest von Bedeutungen“¹²⁰².

Schließlich werden in Nizons *Das Jahr der Liebe* Intertexte auch als Reflexion der eigenen literarischen Praxis genutzt. In diesem Zusammenhang verweist der Erzähler beispielsweise auf Hemingways *Schnee auf dem Kilimandscharo*:

„Ich dachte an die Stelle [...] wo der [...] den Tod erwartende Amerikaner, ein Schriftsteller, sich vorstellt, was er alles noch hätte schreiben wollen, die besten Sachen hatte er immer vor sich hergeschoben [...] und unter diesen kostbaren, immer vor sich hergeschobenen aufgehobenen Sachen oder Stoffen nannte er an erster Stelle etwas Banales; zu meinem Erstaunen, zu meiner Erschütterung sprach er vom Glucksen des Rinnsteins und von den Gerüchen der Luft und von den Lauten an der Place de la Contrescarpe [...]“¹²⁰³

Diese Textpassage kann als eine Art Metadiskurs zum eigenen Schreiben des Erzählers gelesen werden, der selbst – wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits dargelegt – eher die banalen, mitunter eher negativen Stadteindrücke in den textuellen Vordergrund rückt. Nicht das rationale, kalkulierte, sondern das intuitive, reflexartige Schreiben in Form einer „Erstausgabe [...] [der] Gefühle“¹²⁰⁴ wird als Ideal gesetzt.

Diese Verbindungen zu literarischen Techniken werden jedoch nicht nur im Verweis auf konkret mit Autor und Titel angeführte Texte hergestellt, sondern auch auf implizitere Weise. So zitiert der Erzähler den Satz „und dann und wann ein weißer Elefant“¹²⁰⁵ aus dem im Pariser Jardin de Luxembourg spielenden Gedicht ‚Das Karussell‘, jedoch ohne den Ursprungstext zu nennen. Die Verbindung zwischen den beiden Werken ergibt sich nun auf der formalen Ebene: Als sei er Passagier auf dem Rilke’schen Karussell nimmt der Erzähler die Stadt auf einer Busfahrt als kaleidoskopartig sich auffaltende, verschwommene Bilder

¹²⁰⁰ ebd. S. 157.

¹²⁰¹ Altnöder (2009), S. 305.

¹²⁰² ebd. S. 307.

¹²⁰³ Nizon (1984), S. 158.

¹²⁰⁴ ebd. S. 159.

¹²⁰⁵ ebd.

wahr, die formal in einer Art ‚stream of consciousness-Technik‘ umgesetzt werden.¹²⁰⁶ Auch Derivière siedelt Nizon unter den Schriftstellern des Bewusstseinsstromes an – die kontingente Wirklichkeitsdarstellung weicht einer Darstellung des „Universum[s] [...] des Erzählers“¹²⁰⁷.

Nizons Erzähler geht es also um eine buchstäbliche Aneignung der Stadt, wie sich dies in seinem Vorhaben, in die Stadt ‚hineinzugehen‘, bereits andeutet. Zur Realisierung dieses Projektes spielt nicht nur die Auseinandersetzung mit Literatur als Lesender eine Rolle, sondern vor allem als Schreibender: „[Ich] sehe [...] die Straßen, Prospekte, den kanalisierten Himmel [...] und darüber könnte ich schreiben, aber wo beginnen? Das *Leben* schreiben.“¹²⁰⁸ Das Leben schreibend zu erfahren, bedeutet eine unablässige Konfrontation mit der Frage „wie kann man leben, wie kann man lebendig bleiben[?]“¹²⁰⁹, die in den Werken Nizons als zentrales Element betrachtet werden kann. Dieser Prozess einer „Neubuchstabierung der Welt“¹²¹⁰ wird vom Erzähler in *Das Jahr der Liebe* mit einem Sportwettkampf verglichen, der in einer Art ‚Schreibrausch‘ gipfelt:

„So setze ich mich an die Maschine, nehme mir etwas vor, das ich mir tagsüber aus dem lauen grauen Strömen meiner Zeit aufgehoben und gewissermaßen in ein Westentäschchen gesteckt habe, dann konditioniere ich mich darauf wie auf einen Weitsprung oder besser: einen Hürdenlauf, ich konzentriere mich auf den Start und stürze mich blindlings in die Maschine, blindlings, in einem Satz, nur mit dem Gedanken zu landen. Wenn es gelingt, dann ist es wie der Fisch, den ich jetzt nicht nur wie einen Silberblitz aufzucken sehe, sondern an Land ziehe. An Land ziehe? Bin ich der Fisch? Ein Stückchen ICH an Land gezogen? oder ein Etwas, ein Stückchen Leben?“¹²¹¹

Die Metapher des An-Land-Ziehens wird an späterer Stelle wieder aufgegriffen – zusätzlich wird sie mit einem intertextuellen Verweis verbunden: Der Erzähler merkt an, er sei „AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN FISCH“¹²¹² Der Referenztext zu diesem Zitat findet sich im Titel der bereits zitierten *Recherche du temps perdu* von Marcel Proust. Nizons Erzähler begibt sich auf die Suche – allerdings nicht auf jene nach einem verlorenen Leben, sondern nach jenem, das es zu gewinnen gilt: „Das Leben ist zu verlieren oder zu gewinnen.“¹²¹³

Das Schreiben wird dem Erzähler nun zum Instrument, um des Lebens habhaft zu werden, wobei dieser Prozess zunächst darin besteht, dem ‚horror vacui‘ des Erzählers, dessen Furcht des Erstarrens gerade in seiner schrankenlosen Freiheit verwurzelt ist, zu entkommen:

¹²⁰⁶ vgl. Nizon (1984), S. 159.

¹²⁰⁷ Derivière (2003), S. 37.

¹²⁰⁸ Nizon (1984), S. 29.

¹²⁰⁹ Kässens (2009), S. 4.

¹²¹⁰ ebd.

¹²¹¹ Nizon (1984), S. 30.

¹²¹² ebd. S. 208.

¹²¹³ ebd. S. 198.

„Etwas schreiben oder an Land ziehen, das heißt, zu Papier bringen, sonst wirst du krank in dieser Freiheit, unumschränkten, hätte nie geglaubt, dass Freiheit eine Form von Gefangenschaft sein könnte, Freiheit kann wie ein Urwald sein oder wie das Meer, ersaufen kannst du darin oder verschwinden und nie nimmer hinausfinden. Wie komme ich in der Freiheit an Land oder wie kann ich sie genießen? Ich muss sie mir parzellieren, bepflanzen, anbauen, muss sie, wenigstens ein bisschen, in Beschäftigung umwandeln, Freiheit ist bodenlos, wenn sie sich in dieser totalitären Form darbietet.“¹²¹⁴

Das Schreiben stellt nun eine Möglichkeit dar, die Freiheit in geordnetere Bahnen zu lenken, was auch impliziert, die divergenten Stadteindrücke zumindest mit einem Rahmen zu versehen:

„[I]ch notierte, betrieb dieses Warm Schreiben, und ich ließ die Fische springen, wenn ich spazieren ging, und zu Hause versuchte ich mich an das Springen des Fisches in meinen Gedanken zu erinnern, manchmal lief ich gleich wieder hinaus [...] aber dann setzte ich mich an die Maschine und ließ den Wagen hinundherfahren, lief den Sätzen nach, bis die Springflut vorüber war. Ich laufe hier wahrlich nicht dem Leben nach, ich laufe, wenn schon, höchstens den Worten nach, zur Zeit bin ich ein Wortsucher [...].“¹²¹⁵

Der Erzähler hängt „wie eine Marionette an den abertausenden Fäden, Augenfäden, Sinnenfäden, Gefühls- und Gedankenfäden“¹²¹⁶, die ihn kontrollieren, bis er „in den Rinnstein [...] [fällt], ein lebloses Ding, das das Abwasser wegschwemm[t]“¹²¹⁷. Der Erzähler stellt sich an dieser Stelle also tatsächlich als von der Stadt geformt dar, während es die Stadt ist, die agiert. Auch in Bezug auf das Schreiben übernimmt sie die Führung; ihre „Mauern und Ritzen [...] [stecken dem Erzähler] ihre Botschaften“¹²¹⁸ zu. Wenn bei Nizon ein Zusammenhang zwischen Text und der Stadt hergestellt wird, so ist also nicht nur von einem Text über die Stadt die Rede – es ist die Stadt, die als Zeichensystem auftritt und zum Text wird. Vor diesem Hintergrund stellt sich dem Erzähler die Frage, ob „ein Lesen (der Wirklichkeit), ein Ablesen, ohne dass die Gegenwärtigkeit, dieses Unergründliche, Rätselhafte, das andererseits das Leben ausmacht, verloren geht“¹²¹⁹ existiert. Diese Frage nach der Lesbarkeit der Stadt scheint also auch mit der Frage der Entauratisierung der Erscheinungen des urbanen Raumes in Zusammenhang zu stehen. ‚Die Stadt lesen‘ bedeutet für den Erzähler ein Sich-Situieren im Spannungsfeld zwischen Entschlüsselung und Entzauberung.

Das Funktionieren eines von der Stadt induzierten Hervorbringungsprozesses des Erzählers setzt jedoch natürlich auch den Willen des Erzählers, sich auf dieses Unternehmen einzulassen und auch selbst – u.a. als Schreibender – zu agieren, voraus, auch, wenn dieses Handeln nicht immer einer bewussten, sondern oft vielmehr unterbewussten Steuerung unterliegt. In diesem Sinne kann dem Schreiben bei Nizon tatsächlich eine verlebendigende

¹²¹⁴ ebd. S. 30.

¹²¹⁵ ebd. S. 208f.

¹²¹⁶ ebd. S. 166.

¹²¹⁷ ebd.

¹²¹⁸ ebd.

¹²¹⁹ ebd. S. 165.

Wirkung zugestanden werde, eine „Verlebendigungslust, als könnte ich alles zum Leben erwecken, es ist ein Gefühl wie beim Schreiben, wenn endlich nicht ich, wenn es schreibt“¹²²⁰.

Mit dem Moment des Unbewussten tritt ein weiteres zentrales Element von Nizons *Das Jahr der Liebe* auf den Plan, das für die vorliegende Dissertation auch insofern relevant ist, als dass der Umgang mit dem Unterbewusstsein in Zusammenhang mit der Stadt Paris gestellt werden kann. „[...] [S]eit ich hier in Paris in meinem Schachtelzimmer allein war [...], war mein Traumleben äußerst reich und bewegt geworden, auch schien mir, als ob die Träume mich ganz direkt ansprächen, gerade als ob sie mir helfen wollten [...]“¹²²¹. Das Lernen, das Unterbewusste für sich nutzbar zu machen, wird bei Nizon nun mit der Stadt Paris in Verbindung gebracht: „Paris [...] [hat] mich dahin befreit, dass ich das Leben schreibenderweise auffinden und wiederherstellen kann“¹²²² – im Zentrum steht das „dem Strömen von ERINNERUNG, einem Durcheinander“¹²²³ sich überlassende Ich. Dieser Zustand spiegelt sich gerade formal auch im *Jahr der Liebe* wider: Im „Blindschreiben“¹²²⁴ wird das Aneinanderfügen scheinbar sinnloser Sätze zum Kompositionsprinzip; Chronologien werden aufgelöst. Die Erinnerung spielt auch in Zusammenhang mit dem Rezeptionsprozess eine große Rolle:

Ein Buch muss duften wie eine Erinnerung, So sehr, dass der Leser, wenn ihm das Buch, oder Stellen daraus [...] einfällt, nicht mehr weiß, was es ist, das ihm jetzt durch den Kopf geht. Es hat sich ihm anverwandt, es rührt ihn von innen an, streckt seine Fühler aus. Was war es nur, denkt er. Woran erinnere ich mich jetzt? Es ist ihm zu eigen geworden.“¹²²⁵

Was nun den zuvor genannten Erinnerungsstrom angeht, so ist der Erzähler – selbst wenn obiges Zitat durch die Verbindung von bewusst nicht zugänglicher Erinnerung deutlich auf Prousts *À la recherche du temps perdu* verweist – „keineswegs von einer Suche nach der verlorenen Zeit getrieben“¹²²⁶. Im Gegensatz dazu werden die Kategorien von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft permeabel, der Erinnerungsstrom sucht seinen Weg in die Gegenwart, „aber diese Zeit wird nur als eine Zeit beschworen, die einst als fliegende Zeit der wirklichen Gegenwart entwischt“¹²²⁷:

„Aber [...] im Zimmer kann ich nur das andere, das vergangene Leben erinnern. Es erreicht mich jetzt, was längst geschah. Jetzt hätte es mich eingeholt. Die Trümmer trudeln wie Flaschenpost an die Schwelle meiner Gegenwart. Und während ich hier allerlei Leben, und das ist: vergangenes

¹²²⁰ ebd. S. 90.

¹²²¹ ebd. S. 211.

¹²²² Nizon (1985), S. 94.

¹²²³ ebd.

¹²²⁴ ebd. S. 105.

¹²²⁵ Nizon (1984), S. 204.

¹²²⁶ Derivière (2003), S. 98.

¹²²⁷ Nizon (1984), S. 99.

Leben! einsammle – während ich in Gedanken dabei bin, ist es eben nur ‚mein Leben‘ –, lebt sich bereits ein neues, zu dem ich noch keinen Zugang habe.“¹²²⁸

Die Stadt Paris ist nun für diesen ‚Erinnerungsprozess‘ insofern relevant, als dass sie die Funktion eines Katalysators übernimmt und als mnemotechnisches Instrument fungiert. Erinnerung wird im Schreiben zur „Anschauung [...] [, die] hochkommt und in Bildern hingesezt oder hinausgewürgt“¹²²⁹ wird. Das Schreiben wird dem Erzähler zur psychisch wie physische als geradezu lebensnotwendig empfundenen Tätigkeit – Schreiben bedeutet Kommunizieren, Atmen. Schreiben und Leben stehen jedoch auch insoweit in einem Zusammenhang, als dass der Erzähler sich mittels Schreibprozess seines Daseins versichert: „Mein Tag heute wird erst morgen mein Tag sein, wenn ich ihn in einer anderen Bleibe erinnere.“¹²³⁰

Was nun das Resultat des ‚Blindschreibens‘ betrifft, so ist anzumerken, dass bei Nizon weniger das vollendete Werk als der Schreibprozess selbst im Vordergrund steht; es der unmittelbare Ausdruck, „die Erstaussage seiner Gefühle“¹²³¹, die dem Erzähler wichtig erscheint. Derivière¹²³² stellt hier eine Verbindung zur Technik des action painting – beispielsweise bei Pollock – her und bezeichnet Nizons Texte als „Aktionsprosa“¹²³³: Was zählt, ist weniger die mimetische Nachahmung der Wirklichkeit, als der schöpferische Akt selbst.

Dass nun ein Erfassen innersubjektiver Vorgänge mit Worten schwer realisierbar ist, ist dem erzählenden Ich bei Nizon dabei durchaus bewusst:

„[E]s ist nie heranzukommen, jedenfalls mit Worten und willentlich nicht, allerhöchstens im Traume; da es im Traum auferstehen kann, haben wir es ja wohl in uns und zwar bis ins Kleinste, übergenu bewahren wir alles, aber wir rühren nie wieder daran, es sei denn im Schlafe [...]“¹²³⁴

Der Traum wird im Roman auch als Gegenbild zur Mathematik, zur Rationalität gesetzt, die der Erzähler als Alternative zu seiner poetischen Herangehensweise an die Stadt in Erwägung zieht: „[...] [H]ätte ich mittels ‚Mathematik‘ anders an die Stadt herankommen, ja sogar ankommen können? [...] könnte ich in solchem Falle die Stadt anlegen wie ein Kleid [...]? so aber muss ich’s immer erstammeln [...]“¹²³⁵ An dieser Stelle eröffnet sich ein Meta-Diskurs über das Schreiben, darüber, was Literatur leisten kann, inwiefern sie sich zur Darstellung von Realität eignet. In einem Selbstgespräch reflektiert der Erzähler aus *Das Jahr der Liebe* über

¹²²⁸ ebd. S. 215.

¹²²⁹ ebd. S. 123.

¹²³⁰ ebd. S. 198.

¹²³¹ Diese Formulierung ist angelehnt an den Titel von Paul Nizon: *Die Erstaussage der Gefühle. Journal 1961-1972*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

¹²³² vgl. Derivière (2003), S. 31f.

¹²³³ ebd. S. 20.

¹²³⁴ Nizon (1984), S. 159.

¹²³⁵ ebd. S. 164.

seine Schreibpraxis, die von einem „atmosphärische[n] Ertasten und Erschnüffeln“¹²³⁶ geprägt ist, das vieles im Dunklen lässt:

„[D]u korrespondierst wie ein ganzes Telegrafnamt mit dem Außen der Erscheinungen, aber schließlich fällst du zurück in das schwärzeste Schwarz im Inneren, weil du die eintreffenden Meldungen nicht dechiffrieren, nicht einmal zählen, geschweige denn verarbeiten kannst, deine Sender und Empfänger sind dauernd in Aufruhr, doch bleibst du sprachlos.“¹²³⁷

Diese Schreibpraxis steht abermals in Zusammenhang mit dem Unterbewusstsein – gerade das in der Schweben Bleibende erscheint als Gegenstand des literarischen Schaffensprozesses besonders interessant: „[I]ch suche das eindunkelnde Vergessen, das das Erinnern gebiert; bis ich mitten am Tage, mitten in Paris sagen kann: ich erinnere mich, guten Tag!“¹²³⁸ Der Erzähler erkennt schließlich den wahren Wert seines von der Stadt Paris offenbar vorangetriebenen, rein intuitiven Schreibens:

„Vielleicht ist das der Sinn deiner Auswanderung [...], vielleicht musstest du dich von dieser Stadt so lange erdrücken lassen, bis es zu glucksen beginnt und du überquillst, sei froh um die Erdrückung. Du fürchtest, das Leben verrinne außerhalb ungelebt, vielleicht gibt es kein anderes.“¹²³⁹

Auch für die Darstellung einer anderen Facette von Intertextualität im Sinne der Herstellung von Bezügen zwischen mehreren Texten bietet sich Nizons *Das Jahr der Liebe* an: Es handelt sich dabei um die Übernahme eines offenbar stehenden Motivs in der Parisliteratur – um das Thematisieren weniger glanzvoller, marginalisierter Orte der Stadt. Aus intertextueller Sicht schreibt Nizon sich in eine literarische Tradition parisbezogener Texte ein. Gerade die proletarischen, zwielichtigen Milieus der französischen Hauptstadt wurden und werden von Autoren aus Vergangenheit und Gegenwart immer wieder als Schauplatz ihrer Werke gewählt. So findet der Topos des marginalisierten Paris in Klassikern wie in Balzacs *Père Goriot* oder ganz massiv in Baudelaire's Gedichtband *Les Fleurs du Mal* Anwendung, in denen sich die Baudelaire'sche Ästhetik des Hässlichen besonders anschaulich entfaltet, aber beispielsweise auch in Verkaufsschlagern wie Patrick Süskinds *Das Parfum*. Auch Karlheinz Stierle¹²⁴⁰ geht auf dieses für literarische Parisdarstellungen offenbar typische Element ein und spricht – ausgehend von Louis Aragon's *Le paysan de Paris* und dem für dieses Werk zentralen Schwellenort der Passage de l'Opéra – von einem „Kult des Ephemerer“¹²⁴¹:

„Nur die große Stadt der Moderne, nur Paris kann zum Ort werden, wo das Ephemere sich gleichsam zum Absoluten erhebt und die Gestalt des Mythischen als des absolut Fremden und Undurchdringlichen gewinnt. Das Konkrete in seiner Banalität und Unauffälligkeit öffnet sich auf das Unvordenkliche.“¹²⁴²

¹²³⁶ ebd. S. 165.

¹²³⁷ ebd.

¹²³⁸ ebd. S. 170.

¹²³⁹ ebd. S. 215.

¹²⁴⁰ zu diesem Aspekt vgl. Stierle (1993), S. 24-26.

¹²⁴¹ ebd. S. 26.

¹²⁴² ebd. S. 25.

Mit seinem surrealistischen Blick öffnet sich Aragon „dem stets Übersehenen [...] [und erkennt] in ihm die dichteste Wirklichkeit und Überwirklichkeit“¹²⁴³. Es ist das Marginale, das einen besonderen Zugang zur Stadt eröffnet – „[b]efreit die Wahrnehmung sich von der Macht des kategorialen Stereotyps, so stößt sie auf die begriffslose Wirklichkeit dessen, was jenseits der konkreten Dinge den Wirklichkeitssog der großen Stadt bewirkt“¹²⁴⁴.

Auch Siegfried Kracauer greift in seinem Straßenbuch, besonders in seinem Text „Erinnerungen an eine Pariser Straße“¹²⁴⁵ dieses Motiv auf. Der Erzähler beteuert, dass er bei seinen Spaziergängen „ohne jede Auswahl“¹²⁴⁶ vorgehe, „unwillkürlich [jedoch] die ärmeren Stadtteile“¹²⁴⁷ bevorzuge:

„Nicht so, als ob es den Gegenden, in denen Glanz, Reichtum und Vergnügen hausen, an den von mir begehrten Reizen gebräche. Auch sie sind verwickelt wie alte, unverständlich gewordene Gebrauchsdinge, ineinandergeschachtelt und, fremden Schriftzeichen gleich, kaum zu entziffern. Nur eben dort, wo die unteren Beamten, die Gewerbetreibenden und die vielen alten Leute wohnen, scharen sich die Häuser planloser, hässlicher, dichter, wagen sich Gerüche und Dünste hervor, deren körperliche Umrisse die sichtbaren Formen überschneiden. All diese Straßen stehen nahe vorm Aufbruch; ungeordnete Rotten, die sich bald zerstreuen oder auch gemeinsam marschieren werden.“¹²⁴⁸

Allerdings wird die Stadt Paris nicht von allen Autoren als Schreibkatalysator empfunden. Um dies zu erklären, wird in der Sekundärliteratur immer wieder ausgehend von einem Verständnis des Raumes als Zeichensystem argumentiert: Dieses Zeichensystem ist jedoch als ein sehr dichtes zu betrachten, das für Individuelles kaum mehr Platz lässt: Die Metropolen sind gegenwärtig geprägt von einer „intertextuellen Referenzlast“¹²⁴⁹, die Wahrnehmung der bzw. die Selbstplatzierung innerhalb der Städte durch den Einzelnen wird dadurch in vorgeordnete Bahnen gelenkt. Die Stadt wird damit zu einem für Freidenker und Flaneure eher ungeeigneten Terrain, Künstler scheinen in ihr nicht mehr die nötigen Entfaltungsmöglichkeiten zu finden. Anders gestaltet sich die Situation in den Vororten, deren „im Gegensatz zur Innenstadt geringen Zeichensättigung [...] zu einer Sensibilisierung der Wahrnehmung führen“¹²⁵⁰ kann. Außerdem „verfügen [Vorort- und Zwischenzone] [...] über die Fähigkeit, überhaupt noch auf ‚Welt‘ verweisen zu können, ein Vermögen, das die innerstädtische Zone aufgrund ihrer selbstreflexiven Zeichenpraxis eingebüßt hat“¹²⁵¹. Antje

¹²⁴³ ebd.

¹²⁴⁴ ebd.

¹²⁴⁵ vgl. Siegfried Kracauer: „Erinnerungen an eine Pariser Straße.“, in: ders.: *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2009 (= Bibliothek Suhrkamp 1449), S. 9-16.

¹²⁴⁶ ebd. S. 10.

¹²⁴⁷ ebd.

¹²⁴⁸ ebd. S. 10f.

¹²⁴⁹ Hummel (2007), S. 148.

¹²⁵⁰ Wischmann (2001), S. 140.

¹²⁵¹ ebd. S. 138.

Wischmann¹²⁵² kommt schließlich zu dem Schluss, die Vorstadt sei entweder bedeutungsentleert oder aber durch unklare bzw. mehrdeutige Semantisierungen geprägt. Auch bei Michel de Certeau findet sich ein Verweis auf den Zusammenhang zwischen einer erzählerischen Aneignung des Raumes und der Bedeutung von noch nicht durch Prätexte determinierten Zwischenzonen innerhalb jenes Raumes: Das Erzählen über Orte ist nach de Certeau von fragmentarischem Charakter; Geschichten über Orte sind „Basteleien, Improvisationen, die aus den Trümmern der Welt gebildet werden“¹²⁵³. Diese Splitter, die vor den technokratischen Strukturen der Stadt gerettet werden können, werden collagenhaft angeordnet; das Ergebnis wird v.a. durch seine Lückenhaftigkeit charakterisiert, wobei gerade diese unbesetzten Zwischenräume eine Aneignung der Stadt jenseits künstlicher Ordnungen ermöglichen und die Rückeroberung bewohnbarer Räume zulassen.

Mithilfe der eben vorgestellten Thesen lässt sich auch die Präferenz Keuschnigs für die Vorstadt gegenüber Paris als Schreibort in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* erklären. Die Peripherie der Metropole entbehrt des ‚Diskursüberschusses‘ der Hauptstadt, während die ‚Diskurslosigkeit‘ der Vorstadt für das eigene Schreiben größere Spielräume ohne diskursive Vorstrukturierungen von außen bietet:

„Kaum etwas von dem, was in der Waldbucht das Jahr über geschah, kam an die Öffentlichkeit [...]. Nicht, dass es in der Bucht keine öffentlichkeitswürdigen Neuigkeiten gab: Es war bloß kein Berichtersteller für diese vorhanden. Zu Beginn meines Aufenthaltes bekam ich wenigstens noch von den Neugeborenen und Verblichenen zu lesen – inzwischen heißt es zu Naissances ebenso wie zu Décès jeweils: ‚Néant‘ (Nichts). Als an einem Teich im heurigen Sommer das traditionelle Buchfest stattfand, wurde dann dazu in den ‚Nouvelles‘ wörtlich der Artikel des Vorjahres wiederholt, und den wiederum, mit kaum einer Variante, kenne ich seit meinen nun bald elf Jahren hier.“¹²⁵⁴

Die Vorstadt scheint für Handkes Protagonisten in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* jener Raum zu sein, der ihm das Schreiben noch ermöglicht. Dies mag nicht zuletzt auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass die Peripherie der Metropole Paris höchstens in sehr geringem Maße durch Prätexte in eine Richtung gedrängt wird und so mehr Raum für eigene Interpretationen offenlässt. Zu diesem Schluss kommt auch Sieglinde Klettenhammer¹²⁵⁵ auf die auch Hummel¹²⁵⁶ verweist: Klettenhammer geht von einer ‚Poetik der Peripherie‘ bei Handke aus; diese These erscheint angesichts von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* nur allzu plausibel: Die Vorstadt fungiert als „leerer, nicht durch Repräsentationen besetzter Raum, der

¹²⁵² vgl. ebd. S. 141.

¹²⁵³ De Certeau (1988), S. 203.

¹²⁵⁴ Handke (2007), S. 554f.

¹²⁵⁵ vgl. Sieglinde Klettenhammer: „Der Mythos vom Autor als Subjekt. Peter Handkes Niemandsbucht.“, in: Martin Sixel (Hg.): *Literatur. 15 Skizzen*. Innsbruck: Studien Verlag 1997, S. 91-134, S. 128.

¹²⁵⁶ vgl. Hummel (2007), S. 129.

für die Öffnung auf das Wesen der Dinge“¹²⁵⁷ sensibilisiert. Gerade aus schriftstellerischer Perspektive fühlt Keuschnig sich von der Großstadt nicht mehr inspiriert: Im urbanen Raum wird ihm „sogar [...] nah am Rand dumpf und übel“¹²⁵⁸.

Das Ansässigwerden in der Vorstadt hat für Handkes Protagonisten nun u.a. in Bezug auf das Schreiben eine heilsame Wirkung. In der von Hummel als „Universallandschaft“¹²⁵⁹ bzw. als „ubiquitäre Allerwelts-Landschaft“¹²⁶⁰ bezeichneten Niemandsbucht findet Handkes Erzähler den „richtigen Satz am richtigen Ort“¹²⁶¹: Dies ist einmal mehr der Tatsache geschuldet, dass das Abwandern an die Pariser Peripherie mit einer Abkehr von den bereits zitierten ‚Metropolensachen‘ einhergeht, die durch ständiges Benanntwerden ihren semantischen Wert einbüßen und zu Leerformeln werden.¹²⁶² Anders gestaltet sich die Situation jenseits der Ränder der Metropole, wo die Dinge des Alltages für Beschreibungen noch offen bleiben: „Nichts mehr etwa im prunkvollen Paris hatte meine Betrachtung notwendig; hier dagegen in der Vorortbucht fast alles.“¹²⁶³ Vor diesem Hintergrund unternimmt Keuschnig seine Streifzüge durch die Niemandsbucht und greift dabei seine Schreibgegenstände auf. Idealerweise werden diese zufällig gefunden und erhalten dadurch eine fast mythische Bedeutung. Dies kündigt sich beispielsweise auch bereits im Text *Die Stunde der wahren Empfindung* an, in dem der Erzähler angesichts einiger „objets trouvés, die nicht durch gedankenloses Benennen leblos geworden sind und die erst wieder vom Dichter aufgetan werden müssen“¹²⁶⁴, wenigstens für kurze Zeit zu einem ‚neuen Sehen‘ findet:

„Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspange. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen.“¹²⁶⁵

Die oben beschriebene Faszination alltäglicher Dinge wird in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* noch radikalisiert: Keuschnig stößt in der Vorstadt auf eine ganze Reihe von für sein Schreiben fruchtbaren Nebensächlichkeiten, die zusammen wie ein systematischer Kosmos anmuten. Bezeichnenderweise begreift der Erzähler diese durch das ‚neue Sehen‘ hervorgebrachte ‚neue Welt‘ als einen Zwischenraum: „Oft zeigt die neue Welt sich in einem Umspringbild, wodurch ich nicht diesen Mast als ein Ding erfasse, vielmehr den Zwischenraum, geformt von ihm und dem Nachbarmast.“¹²⁶⁶

¹²⁵⁷ Hummel (2007), S. 129.

¹²⁵⁸ Handke (2007), S. 177.

¹²⁵⁹ Hummel (2007), S. 138.

¹²⁶⁰ ebd. S. 148.

¹²⁶¹ ebd. S. 84.

¹²⁶² vgl. ebd.

¹²⁶³ Handke (2007), S. 605.

¹²⁶⁴ Hummel (2007), S. 87.

¹²⁶⁵ Handke (1999), S. 81.

¹²⁶⁶ ebd. S. 25f.

Das Alltägliche fungiert also als Katalysator für das Schreiben des Erzählers¹²⁶⁷; als Thema werden kleinere, noch erzählbare Zusammenhänge gesucht. Diese findet Keuschnig nun vor allem in der Vorstadt, wo sie nicht durch Erscheinungen der Großstadt getilgt werden. Wie bereits in einem früheren Kapitel angemerkt, ist die quasi als Erzähl-land beschworene Niemandsbucht jedoch nicht zu verwechseln mit einer vollkommen Einöde fern jeglicher menschlicher Spuren; tatsächlich handelt es sich um ein „Schwellenland“¹²⁶⁸:

„Hier fühlt sich der Autor am Platz. Diese Nahtstellen eröffnen den Blick ins Weite, ins unbekannte, markieren die Grenze zwischen Bleibe und Fremde, sein als Ausgangspunkt einer Utopie ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘.“¹²⁶⁹

Die Bedeutung des Zwischenraums ergibt sich bei Handke nicht zuletzt aus der Tatsache, dass – wie bereits erläutert – zwischen den Polen ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘ ein Spannungsfeld aufgebaut wird. Durch die in beide Richtungen verlaufenden Bewegungen kommt es im Text immer wieder zu Grenzüberschreitungen, wobei diese Grenzlinie vom Autor als eine dynamische charakterisiert wird:

„Ich tue, als habe die Bucht feste Grenzen. In Wahrheit scheinen mir diese mit dem heurigen Jahr, auch in dem ich mich an eine Art Ausmessen gemacht habe, beweglich geworden. An dem einen Tag fällt ein Fleck, bisher selbstverständlich dazugerechnet, weg, an dem anderen wird er neu eingemeindet, und ein noch ganz unerörterter zeigt seinen Bucht-Charakter. Es herrscht ein stetiges Schrumpfen und Dehnen, und an manchen Tagen habe ich draußen, im Offenen sogar kleine Enklaven umzirkelt, ebenso wie in der Bucht hier umgekehrt Enklaven anderer Bereiche.“¹²⁷⁰

An dieser Stelle zeigt sich – wie bereits an früherer Stelle thematisiert –, wie Bewegungen bei Handke das Schreiben und die Textgestalt mitstrukturieren; Handkes Protagonist aus *Mein Jahr in der Niemandsbucht* bringt seine Empfindung der variablen Buchtgrenzen mit seiner Art des Schreibens in Verbindung:

„Zu solcher Wechselhaftigkeit trägt wohl auch bei, wie ich an mein Schreibfeld herangehe. Manchmal, um mich dem ursprünglichen Bild anzunähern, habe ich mich aus ihm hinaus und in einem weiten Bogen wieder zurück bewegt. Doch gerade dabei, mit den verschiedenen Richtungen, in denen ich in die Bucht zurückkehrte, kamen deren Grenzen am stärksten ins Fließen. Und auch mein Inbild von der ganzen Gegend wechselte und sprang, je nach meinem Heimweg, und ich erlebte sie so jedes Mal als ein unwissender Neuankömmling, wie für das Jahr mir das auch recht war, ohne eine Gedächtnisspur von meinem jahrzehntelangen Leben hier.“¹²⁷¹

¹²⁶⁷ vgl. Hummel (2007), S. 115.

¹²⁶⁸ ebd. S. 113.

¹²⁶⁹ Gerhard Fuchs: „Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer ‚Schreib-Bewegung‘ in den späteren Prosatexten von Peter Handke.“, in: ders. / Gerhard Melzer (Hgg.): *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*. Wien / Graz: Droschl 1993 (= Dossier: Extra), S. 115-137, S.127.

¹²⁷⁰ Handke (2007), S. 445.

¹²⁷¹ ebd.

Schwellenräume sind für Handkes Schreiben offenbar programmatisch, wie der Autor auch selbst feststellt:

„Mein Schreiben ist eine Art Räume entwerfen, glaube ich, oder ein Mich-Durchringen, oder Durch-Mäandern sagen wir, zwischen dem[,] was schon besetzt ist von Meinung und Politik [...] von Zerstörung, irgendwo noch Zwischenräume zu finden, wie ich da überhaupt noch durchkommen kann und trotzdem noch ein Buch zu machen, was kompakt ist, leicht ist, was noch voll Licht ist und ruhig ist und Räume öffnet.“¹²⁷²

8. Resümee und Ausblick

In der vorliegenden Dissertation wurde der Versuch unternommen, anhand von fünf Paris-Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auszuloten, mit welchen Aneignungsstrategien sich in der Stadt fremde Figuren dem urbanen Raum annähern und inwiefern diese Auseinandersetzung mit der Stadt als eine performative bzw. diskursive zu verstehen ist. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, wurden eingangs eine übergeordnete Forschungs- und mehrere Leitfragen formuliert, vor deren Hintergrund die Analyseergebnisse noch einmal zusammenfassend evaluiert werden sollen. An dieser Stelle soll bereits vorweggenommen werden, dass sich im Hinblick auf die Textanalysen und die daraus zu ziehenden Schlüsse durchaus ambivalente Ergebnisse abzeichnen; diese sollen nun im Rahmen des vorliegenden Resümeees nicht im Sinne einer vermeintlich nur auf Übereinstimmungen basierenden Kontingenz, die ein zentrales Charakteristikum wissenschaftlicher Arbeiten darstellt, gewaltsam eingeebnet und in eine Argumentationslinie integriert werden, sondern durchaus als Widersprüchlichkeiten aufgezeigt werden, da gerade diese Ambivalenz für die moderne Stadt als kennzeichnend zu verstehen ist.

Die Stadt ist ein Text, eine Sprache – so Roland Barthes an einer Stelle aus *L'aventure sémiotique*, auf die im Rahmen dieser Forschungsarbeit mehrmals zurückgegriffen wurde. Barthes prägnante Formulierung mag zu einer verkürzten Lesart seiner These einladen, die zu einer Reduktion des urbanen Raumes auf dessen Verständnis als rein diskursives Konstrukt führen würde. Barthes macht nun jedoch keineswegs an diesem Punkt halt, sondern geht einen Schritt weiter, indem er den Umgang der Stadtbewohner mit dem urbanen Raum ins Auge fasst: Seiner Auffassung nach ‚sprechen‘ diese die Sprache der Stadt, benützen sie also aktiv, indem sie den urbanen Raum beispielsweise betrachten oder sich in ihm bewegen. Barthes prägt also kein rein diskurslastiges Verständnis der Stadt, sondern betont auch den Anteil des Performativen in der Auseinandersetzung des Subjekts mit ihr; in diesem Sinne nähert sich

¹²⁷² Peter Hamm: *Peter Handke – Der schwermütige Spieler. Peter Handke zum 60sten Geburtstag*. ARTE 2002 [= Filmdokument], zitiert nach Hummel (2007), S. 107.

der Einzelne der Stadt nicht nur an, sondern bringt sie durch den Umgang mit ihr auch mit hervor.

Auch das zentrale Forschungsergebnis der vorliegenden Dissertation geht in die Richtung von Roland Barthes' Stadtverständnis: Wie die Textanalysen anschaulich zeigen, entspricht die Auseinandersetzungsart der in Paris fremden literarischen Figuren mit der Stadt durchaus nicht nur dem rezeptiven Modus des Lesens, sondern involviert auch produktives und mitunter physisches Handeln. Diese Dimension des Umgangs mit der Stadt spiegelt sich auch in der in der Einleitung zitierten Aussage von Raphael Capperon wider, der durch das Ansprechen der Füße auf die Exploration der Stadt durch Bewegung und mit dem Verb ‚caresser‘ – ‚streicheln‘ – auf eine körperliche Annäherung an die hier personifizierte französische Metropole anspielt.

Wie die Auseinandersetzung mit Forschungsliteratur zum Fremdbegriff ergibt, ist dieser häufig an die Erfahrung des Raumes gekoppelt. Für die Protagonisten der analysierten Primärtexte erscheint es also in ihrer Situation als Fremde geradezu unumgänglich, sich mit dem Stadtraum Paris auseinanderzusetzen: Die Figuren müssen durch eine aktive Adaptionsleistung buchstäblich ihren Platz in der Stadt finden, was sowohl mit positiven Erlebnissen wie dem Erleben eines Gemeinschaftsgefühls unter den Fremden als auch mit krisenhaften Erfahrungen verbunden ist. Der durch den Status des Fremden sich ergebende Raumverlust lässt sich jedoch nicht immer durch die Annäherung an die französische Hauptstadt selbst aufheben: Dies zeigt sich beispielsweise in Remarques Roman *Arc de Triomphe*, in dem die bereits sehr eingeschränkten Möglichkeiten der Réfugiés, sich in der Stadt Raum zu schaffen, letztendlich mit ihrer Deportation in vollkommene Ortslosigkeit umschlägt. Auch für den Erzähler aus Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* lässt sich das ‚Finden seines Platzes‘ nicht in Paris selbst realisieren, sondern verlangt nach einem Abwandern in die Vorstadt.

Abgesehen von Remarques *Arc de Triomphe*, in dem sich der Umgang mit dem Raum klar von den anderen vier analysierten Primärtexten abhebt und der deswegen – wie im weiteren Verlauf des Resümees noch herauszuarbeiten sein wird – einen Sonderfall darstellt, wird in allen Texten der Versuch der Figuren deutlich, sich den urbanen Raum ‚anzueignen‘, d.h. einen eigenen Zugang zur Stadt zu finden – jenseits vorgeformter Wege der Raumexploration und mithilfe ihren eigenen (körperlichen) Ressourcen. Dabei scheint ihnen ihr Fremdsein nur dienlich zu sein, da es ihnen die notwendige Distanz verschafft, um die Spielräume einer spezifischen Umgangsweise mit der Stadt Paris zwischen Fremdem, Bekanntem und Eigenem auszuloten. Die Auseinandersetzung mit dem städtischen Raum stellt für die Protagonisten

jedoch zumeist keine rein profitlose Herausforderung dar, sondern wird insbesondere von den schreibenden Figuren für ihr literarisches Schaffen produktiv genützt. Darüber hinaus kann das Fremdsein in der Stadt auch als Katalysator einer persönlichen Erneuerung betrachtet werden.

„Fremdsein“ wird in der vorliegenden Dissertation jedoch nicht nur als „Ortsfremdheit“ verstanden, sondern auch mit der Erfahrung des Fremdbestimmtseins, des Gefühls einer durch den Raum hervorgerufenen Entfremdung in Verbindung gebracht: Dies äußert sich unter den analysierten Primärtexten beispielsweise bei Fred Wander: Wander weist immer wieder auf den denaturierten Charakter der Stadt Paris der Gegenwart im Unterschied zur Vergangenheit hin, wobei er diese Denaturiertheit mitunter an den Einbußen im Hinblick auf die sinnliche Erfahrbarkeit der Stadt festmacht. Dies ist nicht zuletzt den städtebaulichen Neuerungen der Nachkriegszeit geschuldet, an denen sich auch abseits literarischer Texte Kritik entzündet: Auch unter Stadtplanern findet eine Auseinandersetzung mit der möglichen Sterilität moderner architektonischer Stadtkonzeptionen statt, wie dies beispielsweise der mehrere Interviews beinhaltende Katalog¹²⁷³ zu einer Ausstellung über Stadtinszenierungen in und um die Stadt Paris im Museum für Gestaltung in Zürich anschaulich zeigt. So merkt Michael Jaouën zur postmodernen Architektur der Siebzigerjahre im Vergleich zu den Sechzigerjahren Folgendes an:

„Man versuchte, sich formal wieder mehr der traditionelleren Stadtform zuzuwenden. Das heißt einer Stadt, die Sinnlichkeit hat, Dichte hat, auf jeden Fall den Eindruck von Dichte hinterlässt [...]. Wichtig ist das Wohlbefinden der Leute in der Stadt und nicht die formale Ordnung der Räume, wie das oft bei der Planung der 60er der Fall war.“¹²⁷⁴

Auch Rudolf Schilling kritisiert die moderne Stadt und weist auf deren Mangel an identitätsstiftendem Potential hin:

„Die berechtigte Kritik am ‚modernen‘ Städtebau war genau diese: Es ist ihm nicht gelungen, Stadtidentitäten zu stiften: Es sieht überall gleich aus [...]. Identifikationspunkte blieben die Altstadtkerne, die darum [...] auch rekonstruiert wurden, wenn der Krieg sie zerstört hatte.“¹²⁷⁵

Es scheint nun eben diese Stadt, die über eine eigene ‚Identität‘ verfügt, zu sein, deren schmerzlicher Verlust sich bei Wanders Protagonisten formuliert.

Der Prozess der Stadtaneignung im oben beschriebenen Sinne scheint also nicht zuletzt fundamental mit der sinnlichen Erfahrung in Verbindung zu stehen. Dies erscheint naheliegend, da eine noch subjektivere bzw. unmittelbarere Zugangsweise zu einem Raum jenseits einer Erfahrung mit dem eigenen Körper – dem ‚Ureigensten‘ des Einzelnen – nicht

¹²⁷³ Rudolf Schilling (Hg.): *Inszenierte Städte. Urbanistisches Theater rund um Paris – und anderswo*. Ausstellung im Museum für Gestaltung Zürich. 2. Februar – 10. April 1994.

¹²⁷⁴ Interview mit Michael Jaouën in: ebd. S. 11-16; das hier angeführte Zitat findet sich auf S. 13.

¹²⁷⁵ Schilling (1994), S. 7.

denkbar erscheint. In diesem Wahrnehmungsprozess spielt nicht nur der für die Erfahrung des urbanen Raumes ganz offensichtlich wichtige Sehsinn eine Rolle, sondern auch alle anderen Wahrnehmungsmodalitäten – auch die für einen affektiv geprägten Zugang zu einem Gegenstand besonders entscheidenden Nahsinne. Das Ziel dieses sinnlich geprägten Umganges mit der Stadt ist im Titel von Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* geradezu programmatisch und besonders prägnant formuliert: Anstatt sich der Stadt im Gefolge vorgefertigter Zugangswege anzueignen, geht es um eine eigene, unverfälschte Sicht auf die Dinge; es geht um den Handke'schen, in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* formulierten ‚Blick über die (eigene) Schulter‘, dem – wie in den Textanalysen gezeigt wurde – auch etwas Kindliches anhaftet. Zudem scheint die Betonung körperlicher Wahrnehmbarkeit der Stadt zur einer Art ‚Versinnbildlichung‘ des urbanen Raumes als Inbegriff des Lebendigen beizutragen; das buchstäbliche Fühlen der Stadt wirkt gewissermaßen als Versicherung über die eigene Lebendigkeit. Diese Erfahrung des Lebendigen scheint sich – wie dies beispielsweise bei Nizon besonders anhand der Darstellung des Pariser Nachtlebens herausgearbeitet wird – rasch in einen Rauschzustand umzuschlagen. Was die generelle Bewertung des körperlich erfahrbaren Reizspektrums betrifft, so ist festzuhalten, dass die Einstellung der Figuren in den analysierten Texten hierzu durchaus von Ambivalenz geprägt ist: Die städtischen Sinnesreize ergreifen die Figuren einerseits in einem durchaus positiven Sinn – sie fühlen sich von der Stadt belebt, künstlerisch inspiriert oder geben sich dem erotisierenden Charakter des urbanen Raumes hin. Dieser positive Eindruck scheint jedoch auch in einem Grenzbereich zum Negativen zu liegen, was beispielsweise das Kippen der Stimmung in einen depressionsähnlichen Zustand bei Nizon oder das Abwandern aus der Stadt bei Handke, das nicht zuletzt durch ein Unbehagen angesichts der dortigen Reizüberflutung bedingt zu sein scheint, ausgelöst wird. Zu Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* sei an dieser Stelle jedoch angemerkt, dass auch die Vorstadt, die von Keuschnig oftmals gerade im Hinblick auf fruchtbares künstlerisches Schaffen als positives Gegenbild zur Metropole gewertet wird, diesem Bild nicht lückenlos gerecht wird. Auch hier stößt der Protagonist immer wieder auf Reibepunkte wie beispielsweise den Lärm der Nachbarschaft, die sich mit seiner Vorstellung eines idealen ‚Schreibortes‘ nicht vereinbaren lassen.

Allerdings geht es in den analysierten Primärtexten im Zusammenhang mit der Wahrnehmung für die Figuren nicht nur darum, sich einen eigenen Wahrnehmungsgestus zur Erfassung der Stadt zu schaffen, sondern auch darum, wie die Stadt die Wahrnehmung formt: Als eindrucksvolles Beispiel ist in diesem Zusammenhang der beispielsweise bei Nizon oder

Wander vorkommende Blick aus dem Fenster zu nennen oder die der Stadt bei Nizon zugestandene Macht, die natürlichen Gegebenheiten wie den Himmel zu ‚kanalisieren‘ und ihn der Materialität des urbanen Raumes anzupassen.

Der Körper fungiert in den analysierten Werken nun neben seiner Funktion als Wahrnehmungsinstrument auch als Metaphernspender zur symbolischen Beschreibung der Stadt bzw. von deren Zustand, was – wie die Thesen zur vom eigenen Körper inspirierten Begriffsbildung für Unbekanntes von Giambattista Vico und die darauf aufbauenden Überlegungen von Schroer zeigen – durchaus als Ausdruck des Bestrebens gewertet werden kann, einen eigenen, subjektiven Zugang zur Stadt zu finden: Das Fremde, in seiner Heterogenität nur schwer Erfassbare wird auf etwas Vertrautes – den eigenen Körper – heruntergebrochen und auf diese Weise zugänglich.

Die Betonung der Darstellung der Stadt als ein Gebilde mit eigener Physis bzw. der körperlich fundierte Zugang zur Stadt ist auch als Anklang an stadtkritische bzw. zivilisationskritische Ansätze – in dieser Forschungsarbeit wurden beispielsweise die mitunter besonders radikalen Theorien von Baudrillard, Mitscherlich oder Sennett thematisiert – zu verstehen: Der denaturierten, ‚semiokratischen‘ Stadt wird ein Bemühen um eine körperliche, performative Stadterfahrung entgegengesetzt, die multimodales Wahrnehmen voraussetzt und in der textuellen Umsetzung in Phänomenen wie Wahrnehmungssynästhesien gipfelt. Wie in Zusammenhang mit der Präsentation von Paris als ‚Lichterstadt‘ dargelegt, fordert die Stadt den Wahrnehmungsapparat des Menschen immer wieder aufs Neue heraus.

Schließlich ist das Verhältnis zwischen Körper und Stadt auch im Kontext des ‚spatial turn‘ zu betrachten: Mit der ‚räumlichen Wende‘ wird der Raum vom geschlossenen, dreidimensionalen Gebilde zu einer offenen und prozessualen Größe. Eben diese Charakteristika werden auch dem Körper in der neueren Theoriediskussion zugeschrieben, wobei an dieser Stelle des Resümees besonders auf die Bedeutung des Körpers als „Agens sozialer Praxis“¹²⁷⁶ Bezug genommen werden soll: Der selbst mitunter gesellschaftlich ‚produzierte‘ Körper wird zu einem entscheidenden Faktor in sozialen Prozessen, zu denen auch die durch den ‚spatial turn‘ betonte Produktion des urbanen Raumes gehört. Durch die Positionierung ihres Körpers im Raum bringen die Stadtbewohner die Stadt mit hervor, indem sie sich physisch entweder im Sinne vorgegebener Muster platzieren oder alternative Wege gehen. Aus dieser Perspektive erscheint die Stadt als Kristallisationspunkt einer Vielzahl unterschiedlicher, subjektiv geprägter oder körperlich erfahrbarer Universen, die nicht nur parallel existieren, sondern ineinandergreifen. Eben dieses Phänomen lässt sich auch in den

¹²⁷⁶ Schmincke (2009), S. 97.

analysierten Primärtexten erkennen: Durch tatsächliche körperliche ‚Realisierungen‘ der Optionen, die das Leben in der Stadt bietet, durch das – wie u.a. Barthes es ausdrückt – ‚Benutzen‘ der Stadt, entstehen gleichsam subjektive ‚Städte in der Stadt‘. So konfrontieren die analysierten Werke die Rezipienten mit sehr unterschiedlichen Stadtbildern: Das sich offenbar räumlich immer mehr verengende Paris der Emigranten bei Remarque steht beispielsweise im Kontrast zum sich in seiner Vielfalt ständig potenzierende und damit gewissermaßen ständig an Raum gewinnenden Paris des Schriftstellers bei Nizon oder dem sich durch seine teilweise technokratischen Strukturen (physischem und geistigem) Zugang verweigernden Paris bei Handke oder auch bei Wander.

Mit der körperlichen Erfahrbarkeit der Stadt steht auch ein anderer im Hinblick auf die Frage nach den Modi der Stadtaneignung zwischen Diskursivität und Performativität zentraler Aspekt der vorliegenden Dissertation in Verbindung: Es ist dies das Thema der Bewegung in der Stadt in unterschiedlichen Ausformungen. In diesem Zusammenhang ist abermals mit einem performativen, prozessualen und dynamischen Raumverständnis zu operieren, wie es in den theoretischen Abschnitten des dritten Kapitels beispielsweise bei Michel de Certeau oder Kirsten Wagner konzipiert wird. Dieses Verständnis von Raum lässt sich auch auf die analysierten Primärtexte anwenden, was bereits die Beobachtungen von Bachmann-Medick sowie von Hallet und Neumann vermuten lassen, die davon ausgehen, dass es in der Gegenwartsliteratur nicht primär um die Darstellung des Raumes geht, sondern in erster Linie um dessen Hervorbringung durch Bewegung. Tatsächlich ist die Erkundung des städtischen Raumes für die Figuren in den analysierten Werken an ein ständiges Unterwegssein gebunden – sei es nun freiwillig wie für die (schriftstellernden) Flaneure bei Nizon oder Handke oder quasi gezwungenermaßen wie für die ortlosen Emigranten bei Remarque oder Wander. Zu Wanders *Ein Zimmer in Paris* ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass er in Hinblick auf die Verbindung von Stadtexploration und Bewegung gewissermaßen eine Ausnahme bildet, da hier auch das Beobachten in Stasis eine wichtige Rolle spielt; trotzdem ergibt sich auch hier ein dynamisches Bild der Stadt Paris, da die Bezugfelder der Beobachtung – beispielsweise der belebte Boulevard Saint-Michel – von Bewegtheit geprägt sind. Wo sich die Figuren in den Texten bewegen, so ist der Modus des Gehens dominant. Dies mag möglicherweise einer Besinnung auf zugegebenermaßen pessimistisch und zivilisationskritisch wirkende Überlegungen wie jene Virilios zurückzuführen sein, der in der ‚Unterwerfung‘ des Menschen unter die Geschwindigkeitssteigerung des städtischen Lebens die Gefahr der Ichbeschädigung sieht. In jedem Fall erscheint der Stadtaneignungsmodus der Bewegung abermals als Ausdruck des Versuches der Figuren, einen subjektiv geprägten

Zugang zur Stadt zu finden; durch Bewegung wird ein Kontakt zum urbanen Raum im Sinne der kinästhetischen Wahrnehmung etabliert, die wie Sehen oder Hören eine Spielart der Sinneswahrnehmung darstellt. Allerdings scheint die durch Bewegung gegebene Wahrnehmung der Stadt ein stärkeres Eingebundensein in den urbanen Raum zu erlauben, als dies beispielsweise durch bloßes Ansehen möglich ist. Am anderen Spektrum dieser besonders unmittelbaren Stadterfahrung steht beispielsweise das überblicksmäßige Erfassen der Stadt mittels Karte, das sich durch große Distanz auszeichnet. In den analysierten Texten treten an die Stelle des abstrahierenden und standardisierten Stadtplans die den jeweiligen Protagonisten eigenen kognitive Karten, die für die subjektive Orientierung der Figur eine wichtige Rolle spielen. Bei diesen Merkzeichen handelt es sich jedoch nicht nur um glanzvolle und als Referenzpunkte der Orientierung etablierte Elemente, sondern durchaus auch um marginalisierte Orte der Stadt. Die in den ‚mental maps‘ der Protagonisten verzeichneten Orientierungspunkte mögen an anderer Stelle auch mit in ‚offiziellen‘ Stadtplänen aufscheinenden Elementen zusammenfallen, werden in den kognitiven Karten der Einzelnen jedoch mit einem neuen semantischen Inhalt gefüllt, während sie ansonsten – wie im Analyseteil beispielsweise anhand der Straßennamen illustriert wurde – sinnentleert nur noch auf sich selbst verweisen. Daran zeigt sich, dass die Stadt keine eindeutig festlegbare Größe darstellt, wie dies ein Stadtplan oder die bei Handke als trügerisch bezeichnete Panoramasicht über die Stadt suggerieren, sondern vielmehr ein durch die konkrete Lebenspraxis der ‚Stadtbenutzer‘ mitgeformtes Terrain. Gleichzeitig wird in den analysierten Texten jedoch auch das Moment der Zwischenräumlichkeit und damit die Transit- bzw. Nichtorte der Stadt berücksichtigt, die sich einer Erfassung des Raumes im Sinne einer kognitiven Kartografierung zu entziehen scheinen, da es sich um ‚Räume ohne Eigenschaften‘ handelt, die in ihrer Austauschbarkeit kaum über ‚merkzeichenfähige‘ Charakteristika verfügen. Als Orte der Nichtzugehörigkeit werden sie – wie sich bei Nizon zeigt – von Fremden einerseits nicht zwingend als negativ, sondern vielmehr als paradoxe Orte einer ‚Zugehörigkeit ohne Zugehörigkeit‘ wahrgenommen. Andererseits führt Remarques Text vor Augen, dass jene Orte des Transits, wie die austauschbaren Hotelzimmer der Emigranten, zu Schwierigkeiten im Bereich der Subjektverortung und damit zu einem Gefühl der Ortslosigkeit führen können.

Als besondere Art der Bewegung wurde in den analysierten Werken das Flanieren studiert, was bei der Auseinandersetzung mit Paristexten schon allein aufgrund des Verständnisses des Flaneurs als spezifisch pariserische Figur unumgänglich erscheint. Neben der Tatsache, dass der Flaneurbegriff in der Gegenwartsliteratur augenscheinlich als ein sehr offener verstanden

werden muss, sei im Rahmen dieses Resümees im Hinblick auf diesen Gesichtspunkt v.a. auf die Auffassung des Flanierens als Wahrnehmungsprogramm hingewiesen. Dieser Aspekt fügt sich abermals in das Bild der Protagonisten, die einen individuellen Zugang zur Stadt Paris suchen, die Stadt allein um ihrer selbst Willen durchstreifen und die auf diese Weise gewonnen Eindrücke im Sinne eines ‚flaneur intelligent‘ als Rohmaterial künstlerischer Betätigung nützen; das Flanieren stellt hier eine eigene Rezeptionstechnik, eine besondere Spielart dynamischer Stadtaneignung dar. Die Textanalysen zeugen jedoch auch von der Brüchigkeit der Flaneurkonzeption: Angesichts von Entfremdungsgefühlen schlägt das Flanieren – wie dies beispielsweise anhand von Nizons *Das Jahr der Liebe*, aber auch anhand von Remarques *Arc de Triomphe* am Beispile der sich durch die Straßen stehlenden Emigranten illustriert wurde – auch in einen Gestus des Flüchtens um. Schließlich ist in diesem Zusammenhang abermals auch auf einen stadtkritischen Aspekt hinzuweisen, der in Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* auf den Plan tritt: In diesem Text wird nicht die Stadt als klassischen Kulisse zum Ort des Flanierens, sondern deren Peripherie; in der Stadt selbst scheint das Flanieren als an eine entschleunigte Bewegung gekoppelter Erkenntnisweg nicht mehr realisierbar. Randgebiete werden also entgegen der klassischen Opposition zwischen positiv konnotiertem Zentrum und negativ behafteten Randgebieten in den analysierten Texten mitunter zu einem Gegenstand einer besonderen Ästhetisierung; durch ihre semantische Offenheit bieten sie sich gerade den künstlerisch tätigen Figuren an, um von ihnen mit neuen Inhalten versehen zu werden. Gerade bei Handke zeigt sich jedoch auch deutlich, dass die Stadt schwer vollkommen wegzublenden ist und selbst von Keuschnig, der der Vorstadt sozusagen verfallen ist und sie dabei auch idealisiert, immer wieder als Referenzpunkt herangezogen wird.

Zum Aspekt der Bewegung als Aneignungsmodus des urbanen Raumes lässt sich also zusammenfassend festhalten, dass die Stadt Paris in den analysierten Werken zu einem Raum im de Certeau’schen Sinne wird: Sie ist ein Ort, mit dem man – sei es nun durch das physisches Durchschreiten oder durch die Aufarbeitung dieses auf den Streifzügen gewonnenen Wissens durch künstlerische Betätigung wie durch das Schreiben – etwas macht. Die Stadt ist jedoch – wie das zu Beginn des Resümees genannte Zitat von Roland Barthes es treffend fast – nicht nur ein Raum, der benutzt und dadurch hervorgebracht wird, sondern auch ein Raum der Texte. Mit diesem Aspekt setzt sich der dritte Analyseabschnitt der vorliegenden Dissertation auseinander, der die Stadt Paris als Diskursraum fasst. Wie im Theorieteil zu diesem Kapitel ausgeführt, wird in dieser Forschungsarbeit mit einem mitunter

handlungsorientierten Diskursbegriff operiert, d.h. Diskurse werden als Instrumente der Wirklichkeitsformung bzw. der Inszenierung der Wirklichkeit verstanden.

In der vorliegenden Dissertation wurde nun auf drei Arten jener ‚Intertexte‘ Bezug genommen: Auf historische Ereignisse, stereotype Vorstellungen über die Stadt Paris und schließlich auf literarische Texte. Für jene Texte dient die Stadt – wie im Fall von geschichtlichen Intertexten durch Monumente, Denkmäler oder Straßennamen teilweise sogar in materieller Form – einerseits als Speichermedium, andererseits formen die Intertexte die Stadt auch mit und bringen die Stadt als Palimpsest erst hervor. In Bezug auf das Einflechten historischer Ereignisse in die analysierten Werke sind im Rahmen dieses Resümées zwei Aspekte festzuhalten: Einerseits lässt sich durch die Analyse die im Theorieteil vorgestellte Forschungshypothese verifizieren, dass Geschichte durch ihr Eingebundensein in literarische Texte auf einer individualisierten Ebene zugänglich wird; wichtige historische Ereignisse werden mit Einzelschicksalen verknüpft. Andererseits zeigt sich in den Texten anschaulich, wie der urbane Raum selbst als Träger von Geschichte fungiert. Dies manifestiert sich beispielsweise in der Architektur der Stadt, wobei hier in den analysierten Werken wie beispielsweise bei Wander die Tatsache beklagt wird, dass die geschichtsträchtigen Bauwerke von Paris, die einen sinnlich erfahrbaren Zugang zur historischen Dimension der Stadt bieten würden, in der modernen Stadt durch sterile Neubauten ersetzt werden. Neben Bauwerken des Alltags werden historische Ereignisse jedoch auch in den Monumenten der Stadt gespeichert, die als anthropologische Orte bzw. ‚Erinnerungsorte‘ nicht zuletzt als Anker für die nationale Identität dienen. Dies wurde in den Textanalysen anhand des bei Remarque geradezu leitmotivisch vorkommenden Arc de Triomphe sichtbar gemacht; die symbolische Verwendung des Triumphbogens ist als Akt der Komplexitätssteigerung aufzufassen. Fasst man jene Monumente jedoch gleichzeitig in ihrer Rolle als prototypische Konstituenten der Stadt Paris auf, so wird man schnell der Tatsache gewahr, dass diese häufig als Requisiten einer dauernden Reinszenierung eines stereotypen Bildes der französischen Hauptstadt instrumentalisiert werden und dadurch immer mehr ihr Potential als erinnerungsspeicherndes und identitätsstiftender Ort einbüßen. Stattdessen gleichen sie immer mehr einer Attraktion im wie ein Freiluftmuseum bzw. Themenpark wirkenden urbanen Raum – eine Entwicklung, die im Theorieteil als ‚Disneyfizierung‘ der Stadt gefasst wird und Paris als eine „Stadt ohne Eigenschaften“¹²⁷⁷ hervorbringt: Die ‚Wahrzeichen‘ der Stadt büßen auf diese Weise ihren semantischen Eigenwert ein, sie wirken geschichtsentleert und verweisen nur noch auf sich selbst. Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht verwunderlich, wenn Figuren wie Handkes

¹²⁷⁷ Nitsch (1999), S. 310.

Protagonist Keuschnig sich in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* von den ‚Monumentalbauten‘ der Stadt nicht mehr berührt fühlen, ja, sie ablehnen.

Was nun die Klischeevorstellungen über die französische Hauptstadt und die davon teilweise durchsetzten literarischen Intertexte betrifft, sei an dieser Stelle außerdem noch einmal darauf hingewiesen, dass diese nicht zuletzt deshalb in literarische Texte eingeflochten werden, um sie einer kritischen Wertung zu unterziehen; gleichzeitig ist jedoch auch zu erwähnen, dass das durch mediale Inszenierung von Paris-Stereotypen entstehende Bild der Stadt auch ohne explizite Nennung den textuellen Stadtraum mitformt, da es zu einem gesellschaftlichen Wissensrepertoire gehört, den Rezipienten beim Lesen des Textes mit hoher Wahrscheinlichkeit aktivieren.

Der Aspekt des kritischen Hinterfragens von Intertexten äußert sich in den analysierten Primärtexten nun besonders anhand des zumeist sehr reflektierten Umganges mit Klischeevorstellungen über die Stadt Paris, die in den Texten als mit der Stadtwirklichkeit, wie die Figuren sie erleben, kontrastiert und somit dekonstruiert werden. Freilich ist nicht zu leugnen, dass in den analysierten Texten auch prototypische Pariselemente aufgegriffen werden, was jedoch nicht immer rein mit dem Ziel verfolgt wird, durch ihre Nennung ‚Parishaftigkeit‘ zu erzeugen, sondern um sie als entsemantisierte Requisiten der Stadtinszenierung zu entlarven. Am eklatantesten wird dies bei Handke praktiziert: Seine Protagonisten stehen den ‚Monumentalbauten‘ und haut lieux des touristischen Paris mit großer Skepsis gegenüber, wie Keuschnigs Bemerkung zu dem Parissymbol – dem Eiffelturm – in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* anschaulich zeigt: Erst aus der Ferne betrachtet und damit aus dem Kontext der touristischen, ‚disneyfizierten‘ Stadt herausgelöst, kann er diesen wieder als eindrucksvolles Bauwerk wahrnehmen. Was die Rolle prototypischer Pariselemente im Rahmen der Stadtdarstellung betrifft, steht Remarques *Arc de Triomphe* am anderen Ende des Spektrums. Auch wenn beispielsweise dem den etablierten Parissymbolen zuzurechnenden Arc de Triomphe im Roman eine durchaus symbolische Bedeutung beizumessen ist, scheinen prototypische Elemente wie die Champs-Élysées oder die im Vergleich zu den übrigen analysierten Texten sehr häufig vorkommenden Namen von Straßen vorwiegend mit dem Ziel in den Text eingeflochten zu werden, um eine ‚parishafte‘ Stimmung zu schaffen: Es wird offenbar vorausgesetzt, dass der Rezipient die Klischees über die Stadt Paris internalisiert und als ‚natürlich‘ anerkannt hat, und den im Text beschriebenen urbanen Raum als authentisch wahrnimmt. Für diese These spricht, dass diese wohl auch zur erzählten Zeit des Romans – unmittelbar vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs – bereits zu jenen Konstituenten gehörten, mithilfe derer noch heute ein stereotypes Bild der

französischen Hauptstadt konstruiert wird. Gleiches gilt auch für andere klischeehafte Vorstellungen über Paris – wie die Darstellung als ‚Stadt der Liebe‘ oder den besonders freizügigen Umgang mit Sexualität – oder die in den Roman eingeflochtenen Intertexte, die mit diesen Klischees operieren, die ebenfalls nicht reflektiert werden. Damit ist Remarques Text entschieden abseits der anderen vier analysierten Primärtexte zu platzieren, deren Protagonisten mit der prototypischen Darstellung der Stadt Paris – wie die Textanalyse zeigt – sehr kritisch umgehen. Dies ist sogar in den Texten von Nizon und Wander der Fall, obwohl die Protagonisten besonders fasziniert von der Stadt zu sein scheinen und diese zuweilen mythifizieren. In Zusammenhang mit prototypischen Stadtelementen und der konnotativen Semantik der Stadt Paris, wie sie nicht zuletzt in Reiseführern präsentiert wird, kommt also auch die mythische Dimension der französischen Metropole zur Sprache: Stereotype Vorstellungen über die Stadt Paris wurden und werden – nicht zuletzt in der Literatur – immer wieder neu inszeniert, sodass sich die dem Gegenstand zugewiesene Bedeutung verselbstständigt und das Klischee letztendlich als quasi natürlich akzeptiert wird, was nach Barthes das zentrale Charakteristikum des Mythos darstellt. Das Insistieren auf die mythische Dimension von Paris gewinnt – wie einzelne Stellen bei Nizon zeigen – den Charakter einer fast religiösen Verehrung bzw. eines orgienhaften Rauschzustandes, wobei gerade dieses Zusammenfinden von Religiösem und Lasterhaftem in einem ambivalenten Bild für die Stadt der Moderne in der Sekundärliteratur als nicht untypisch beschrieben wird.

Zum Aspekt der prototypischen Parisdarstellung ist also resümierend festzuhalten, dass es in den analysierten Primärtexten weitgehend ein Bewusstsein für den inszenierten Charakter, der der Stadt Paris in deren Darstellung oftmals anhaftet, gibt. Insofern ist der Zugang der Protagonisten v.a. bei Wander, Nizon und Handke u.a. als ein diskursanalytischer zu betrachten: Es geht nicht nur um ein ‚Lesen‘ der der Stadt eingeschriebenen Intertexte, sondern tatsächlich um eine zusätzliche Kontextualisierung und eine kritische Herangehensweise an vorgeformte Parisdarstellungen. Somit trägt auch der Zugang zur Stadt Paris über Diskurse dem bereits mehrmals herausgearbeiteten Versuch der Figuren Rechnung, sich dem urbanen Raum auf individuelle Weise anzunähern. Der reflektierte Umgang der Figuren mit Elementen der inszenierten Stadtdarstellung und ihr Bewusstsein für deren Potential, die eigene Stadtwahrnehmung mitzuformen, soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch hier Momente der Inkonsequenz sichtbar werden. Diese lassen sich beispielsweise offenlegen, wenn die erotische Aufladung der Stadt ins Auge gefasst wird. Das traditionelle und in den Werken immer wieder aufgegriffene Verfahren, die Stadt als weiblichen Körper zu fassen, über den die männlichen Figuren mehr oder weniger verfügen,

wird an keiner Stelle reflektiert; dies gilt auch für das Klischee über das in Paris besonders blühende Prostitutionsgewerbe, das bei Nizon, Wander und Remarque eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielt und in dessen Zusammenhang Stadt und Frauen im Bild der Verführerin eng zusammenrücken. Anders gestaltet sich die Situation bei Handke, in dessen beiden analysierten Romanen diesem Aspekt keine Bedeutung zukommt. Weitere Forschungen zu jenem auch von Weigel konstatierten Phänomen der wechselseitigen, metonymischen Substitution von Frau und Stadt müssen in der vorliegenden Dissertation ausgespart bleiben, würden jedoch für Auseinandersetzungen mit literarischen Stadtdarstellungen aus einer gendertheoretischen Perspektive ein interessantes Forschungsfeld darstellen. Das Aufgreifen der weiblichen Sexualisierung der Stadt zeugt jedoch von der Tatsache, dass nicht nur tatsächliche literarische Intertexte in andere Stadtdarstellungen einfließen, sondern auch Modi der Stadtdarstellung allgemein. Dies zeigt sich auch anhand der in den analysierten Werken festgestellten Tendenz zur Darstellung marginalisierter Stadtviertel und -erscheinungen, wie sie sich beispielsweise in den Parisdarstellungen von Baudelaire oder sogar in Bestsellern wie in Patrick Süskinds *Das Parfum* finden. Das stereotype Bild bzw. der Mythos der Stadt Paris wird also nicht nur über besonders positiv konnotierte Aspekte konstruiert, sondern auch durch das Marginale, durch eine Ästhetisierung des Hässlichen.

An dieser Stelle des Resümees stellt sich nun die Frage, wie die am Anfang der vorliegenden Dissertation gestellte übergeordnete Forschungsfrage nach der Dominanz diskursiver bzw. performativer Stadtaneignungsmodi vor dem Hintergrund der hier noch einmal aufgegriffenen und miteinander in Beziehung gesetzten Analyseergebnissen zu beantworten ist. Tatsächlich scheint sich die Ausgangshypothese zu verifizieren, dass die Figuren als Fremde sowohl über das ‚Lesen‘ der der Stadt eingeschriebenen Texte als auch über aktives Handeln einen Zugang zur Metropole Paris finden, wobei der Aspekt der Performativität fast ausgeprägter erscheint. Allerdings stellt sich an dieser Stelle auch die Frage, ob die beiden Zugangsweisen zur Stadt überhaupt hermetisch voneinander zu trennen sind. Das Konvergieren von Performativem und Diskursivem vollzieht sich im besonders bei Handke und Nizon sehr präsenten Moment des literarischen Schreibens, das in beiden Fällen unbedingt an den Raum gebunden ist: Räume liefern den Schreibenden wie dem ‚flaneur intelligent‘ Rohmaterial für ihre Texte; umgekehrt bedeutet Schreiben jedoch auch – wie in Zusammenhang mit Handkes Texten festgestellt wurde – Räume entwerfen. Durch das Schreiben über die Stadt verwandeln die Figuren ihre Erlebnisse mit der Stadt in einen Diskurs; auch sie schreiben damit buchstäblich am ‚Gesamttext‘ der Stadt mit, führen dem urbanen Raum einen Diskurs zu, der die

Stadtwahrnehmung anderer beeinflusst, ihnen Zugang zur Stadt verschafft oder in den Prozess der Stadtinszenierung involviert werden kann. Das Schreiben über die Stadt kommt einem – wie es bei Altnöder formuliert wird – „semiotische[n] Aneignungsprozess von Materialität“¹²⁷⁸ gleich. Dieses Verständnis des Diskursbegriffes als semiotisches Handeln, wie er im Theorieteil im Rückgriff auf Van Dijk vorgestellt wurde, verweist bereits auf die performative Dimension des Schreibens: Der Schreibprozess wird bei Handke und Nizon deutlich als performativer Akt inszeniert, der nicht nur auf die metaphysische Dimension künstlerischer Imaginationsfähigkeit oder das Unbewusste, das beispielsweise bei Nizon ebenfalls eine Rolle spielt, angewiesen ist. Schreiben wird dabei auch ganz massiv als körperliche Erfahrung verstanden; gerade die in dieser Forschungsarbeit herausgearbeitete Bedeutung von Bewegung für das Schreiben ist in dieser Hinsicht als ein wichtiges Indiz zu werten. Lokomotion und Sinneswahrnehmungen fungieren als Bindeglied zwischen Materiellem und Geistigem, zwischen der Stadt und dem Schreiben. In den Primärtexten scheint das vorrangige Ziel der Figuren also nicht in einer bloßen Aneignung der Stadt im Sinne einer Übernahme von Vorgegebenem zu liegen, sondern im ‚Mitschreiben‘ – im wörtlichen oder übertragenen Sinn – am Gesamttext der Stadt. Das Bemühen der Figuren, einen eigenen Zugang zur Stadt zu finden, kann auch als ein Versuch gewertet werden, den Entdifferenzierungstendenzen der Städte, die untereinander immer mehr austauschbar zu werden scheinen, entgegenzuwirken.

Wie in ihrer Einleitung ausgeführt wurde, soll die vorliegende Forschungsarbeit nicht nur Modi der Stadtaneignung in fünf Paristexten der deutschen Gegenwartsliteratur offenlegen, sondern diese Arbeit am Text dazu nützen, um sich mit den Theorien des ‚spatial turn‘ in einem anwendungsbezogenen Kontext auseinanderzusetzen. Damit soll der Tendenz entgegengesteuert werden, den ‚spatial turn‘ lediglich im Zuge einer wissenschaftstheoretischen ‚Modeerscheinung‘ als Etikettierung zu gebrauchen und stattdessen seine Operationalisierbarkeit im Bereich der Literaturwissenschaft aufzuzeigen. Wie sich anhand der Textanalysen anschaulich zeigt, ist der Raum in der Literatur weit mehr als der Hintergrund, vor dem sich die erzählte Handlung abspielt. Tatsächlich fungiert er einerseits als kultureller Bedeutungsträger, was sich nicht zuletzt durch die in den Texten enthaltenen Interdiskurse wie beispielsweise die klischeehaften bzw. mythisierenden Vorstellungen von der Stadt Paris veranschaulichen lässt: Als Teil eines gesellschaftlichen Wissensbestandes werden sie den Werken eingeschrieben und wirken dadurch nicht nur unmittelbar auf die Gestalt des im Text entstehende urbanen Raumes, sondern geben

¹²⁷⁸ Altnöder (2009), S. 305.

gleichzeitig Aufschluss darüber, mithilfe welcher Charakteristika er in einer Kultur konstruiert wird. Damit wird der Raum sowohl in der Realität als auch in der Literatur zum Träger von Kollektivvorstellungen. So geben literarische Texte beispielsweise auch Aufschluss darüber, wie Raum in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt konzipiert wird und wie sich jene Raumkonzeptionen im Lauf der Zeit verändern. So werden in den Werken beispielsweise das Moment der Vernetzung, der Zwischenräumlichkeit sowie des Transits aufgegriffen, die in der gegenwärtigen dynamischen und gleichzeitig instabilen Verfasstheit des Raumes, wie sie sich aus gesellschaftlichen Phänomenen wie Globalisierung oder Migration ergibt, ebenfalls eine wichtige Rolle spielen. Die Raumkonzeption der Werke lassen jedoch auch die These zu, dass die literarischen Texte auf die Neusetzung von wissenschaftlichen Untersuchungsfoci reagieren: Während eine Auseinandersetzung mit dem Raum im Sinne des ‚spatial turn‘ zur Entstehungszeit von Remarques *Arc de Triomphe* aller Wahrscheinlichkeit nach kaum eine Rolle spielt, gehört diese Diskussion für Handke und Nizon durchaus zu den zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskursen. Die Bedeutung des Raumes für die literarischen Texte selbst scheint sich zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Phänomen nun in gewisser Weise parallel zu entwickeln: So ist der Raum bei Remarque mehr als in den anderen Texten vordergründig ‚setting‘, d.h. er gibt innerhalb des Textes kaum Anlass zu Reflexionen. Anders verhält es sich bei Wander und Nizon, in deren Texten der Raum wie an früherer Stelle herausgearbeitet eine konstitutive Rolle spielt und immer wieder zum Reflexionsgegenstand der Figuren wird. Der Raum wird hier zu einem eigenen Gestaltungsmittel, was bei Remarque nur unwesentlich der Fall ist. Dieser Unterschied ist selbstverständlich kein Hindernis, um auch an Remarques Text mit einem Verständnis des Raumes im Sinne des ‚spatial turn‘ heranzugehen.

Insgesamt lässt sich die Stadt Paris, wie sie sich in den Texten darstellt, mithilfe der in Kapitel 2.2 vorgestellten Kategorisierung nach Hoffmann einerseits als gestimmter Raum einordnen, da die Metropole sogar bei Remarque mit einer gewissen symbolischen Aufladung versehen wird. Durch die Betonung des performativen Moments der Stadtaneignung wird sie für die Protagonisten andererseits v.a. zum Aktionsraum, zu einem Ort des Handelns, während die Konzeption des urbanen Raumes als Anschauungsraum, der sich dem Betrachter in einer panoramaartigen Übersicht darbietet, auf Skepsis stößt, wie etwa Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* zeigt. Durch diese Betonung der Rolle der Stadt als Handlungsträger und den Versuch, einen individuellen Zugang zu ihr zu finden, wird der Tendenz der ‚Disneyfizierung‘ der Stadt, also einer immer stärkeren Entwicklung der Stadt weg vom sich durch eine spezifische Verfasstheit auszeichnenden Ort, gegengesteuert.

Wie ist es nun um die Stadt bestellt? Ist sie – wie Barthes es formuliert – ‚lesbar‘, dürfen wir sie als semiotisch organisiertes Konstrukt verstehen? Im Hinblick auf die analysierten Primärtexte erscheint dies tatsächlich der Fall zu sein, allerdings ist jener Leseprozess als ein stark performativ geprägter zu verstehen, wie dies auch in Barthes Zitat angedeutet wird. Sich die Stadt ‚aneignen‘ bedeutet demnach, sich ihr sowohl mithilfe des Foucault’schen Begriffs des Diskurses, aber auch mit jenem des Dispositivs anzunähern. Zieht man noch einmal den Dispositiv-Begriff, wie er in der Einleitung formuliert wurde, in Betracht, so scheint die Herangehensweise der Protagonisten an die Stadt durchaus mit der bei Jäger entworfenen Dispositiv-Konzeption fassbar gemacht werden zu können. Dafür spricht bereits die Tatsache, dass Jäger das Dispositiv als Instrument begreift, mit dessen Hilfe eine Notlage ausgeglichen werden kann. Auch die Protagonisten befinden sich durch ihr Fremdsein in Paris in einer solchen ‚Notlage‘, die darin besteht, dass sie der fremden Stadt erst für sie selbst eine Bedeutung zuweisen müssen, was in den analysierten Primärtexten mithilfe von dem Dispositiv zugeschriebenen Konstituenten geschieht: Zunächst geht es bei den Modi der Stadtaneignung um die Aktivierung von vorhandenen Wissensbeständen, wie dies beispielsweise der dritte Abschnitt der Analyse über die in Form von historischem Wissen, literarischen Texten oder stereotypen Vorstellungen über die Stadt Paris vorliegenden Intertexte zeigt. Weiters spielen auch die nicht-diskursiven Praxen eine Rolle, die in den untersuchten Primärtexten durch über den Körper vermittelte Zugänge zur Stadt, zu denen auch die unterschiedlichen Modi der Bewegung wie beispielsweise das Flanieren gehören, auftauchen. Schließlich umfasst das von den Protagonisten der Texte gelebte Dispositiv der Stadtaneignung auch die materielle Seite der Stadt: Hierzu gehören die für die kognitiven Karten der Figuren konstitutiven Gebäude, Straßen und Monumente. Jägers These über deren ‚Erzeugung‘ durch die Umsetzung von Wissen im Rahmen von nicht-diskursiven Praktiken scheint sich hier insofern zu verifizieren, als dass die Figuren das beispielsweise durch gesellschaftlich etablierte Stereotype präsente Wissen über die Stadt Paris durch ihre eigenen, mitunter an den Körper gebundenen Praktiken auf ihre Weise umsetzen, es reinszenieren oder durch kritisches Hinterfragen umformen. In dieser Hinsicht ist die Materialität des urbanen Raumes nicht einfach als etwas Gegebenes aufzufassen, sondern als in ein Dispositiv eingebundenes Produkt.

Verbindet man nun das Verständnis der Herangehensweise der Figuren an die Stadt Paris als Dispositiv mit der Auffassung des Raumes im Sinne des ‚spatial turn‘, so kann gerade der Umgang mit dem Raum in den neueren Texten als eine Gegenbewegung gegen die

gegenwärtigen Tendenzen zur Virtualisierung, Abstrahierung und Kommodifizierung¹²⁷⁹ des Raumes verstanden werden, in der nicht-diskursive, körperliche Praxen eine sekundäre Rolle spielen. Besonders radikale Vertreter dieses zivilisationskritischen Ansatzes sprechen von einem Verkommen der Stadt zu einer vollkommenen Bilderwelt:

„Das soziale, kulturelle und politische Gebilde der Stadt implodiert [...]. Die Überlagerung und Vermischung von Lebensformen, Symbolwelten, Befindlichkeit, Denkweisen und Handlungsmustern tritt in bunten und schnellen Bildern an eine performative Oberfläche des Städtischen. Eine ‚Tiefe‘ in einem dauerhaften Sinn-Grund haben diese Bilderwelten im Sinne von Traditionen, Identitäten oder Ideen nicht mehr.“¹²⁸⁰

Gleichzeitig erkennt Jürgen Hasse jedoch auch die Gegenteilstendenz, nämlich die Ausbreitung der „mit Unkraut durchwachsene[n], schmutzige[n] Stadt des erdschweren Raumes“¹²⁸¹. Gerade diese Tendenz wird auch in den analysierten Primärtexten aufgegriffen, indem nicht nur die glanzvollen Aspekte der Stadt thematisiert werden, sondern eben auch jene Elemente des urbanen Raumes, die sich nicht in das reglementierte und mitunter steril wirkende Bild der virtuellen Stadt fügen wollen. Damit dieser Teil der Stadt wahrgenommen werden kann, bedarf es jedoch auch einer Öffnung des Wahrnehmungs- bzw. ‚Aneignungsgestus‘ derer, die sie benutzen. Sich auf Foucault berufend kritisiert Hasse den gegenwärtigen Hang zur „Substraktionsanthropologie“¹²⁸², d.h. auf eine Erfassung der Welt jenseits von Körpererfahrungen. Gerade dieser Aufruf zur Kritik wird auch in den analysierten Werken eingelöst

Wie die Textanalysen veranschaulichen, ist die Stadt als physischer, symbolischer und emotionaler Raum zu begreifen.¹²⁸³ So lässt Hasse dem urbanen Raum den Charakter eines Konstrukts angedeihen,

„in dem [...] Bereiche des materiellen Stadtraums samt der darin körperhaften und symbolisch aufgeladenen Dinge zusammen mit Atmosphären und dem leiblichen Befinden der Stadtbewohner und -benutzer ontologisch nicht nebeneinander, sondern ineinander liegen.“¹²⁸⁴

Damit bedeutet ‚sich die Stadt aneignen‘ physisch in der Stadt sein und Raum ergreifen, indem die in der Stadt eingeschriebenen Wissensbestände durch die Stadtbenutzer expliziert und durch affirmative oder dekonstruktive Praktiken neu aktualisiert werden. Um sich die

¹²⁷⁹ Diese Tendenzen des gegenwärtigen Raumverständnisses werden auch konstatiert bei Peter Goetsch: „Imagine-a-city: die Stadt der Bilder und die Bilder der Stadt. Zur Relevanz der Raumkonzepte von Kevin Lynch, Maurice Merleau-Ponty und Henri Lefèbvre für das Bild der informationellen Stadt.“, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur*. 7(1): 2002, <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/021/Gotsch/gotsch1.htm> [Stand: 5. April 2011].

¹²⁸⁰ Jürgen Hasse: „Changierende StadtLeiber – Für die strukturelle Erweiterung einer Kritik der Stadt.“, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur*. 7(1): 2002, <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/021/Hasse/Hasse.htm> [Stand: 5. April 2011].

¹²⁸¹ ebd.

¹²⁸² ebd.

¹²⁸³ Dies wird auch bei Jürgen Hasse (2002) festgestellt.

¹²⁸⁴ ebd.

moderne Stadt zu Eigen zu machen, ist es demnach nicht ausreichend, nur ihre diskursive Seite zu erschließen, sondern aktiv in ihr und mit ihr zu handeln; im urbanen Raum „kommunizieren menschliche Performanzen, dingliche Muster und atmosphärisches Erscheinen“¹²⁸⁵. Es geht also nicht darum, den städtischen Raum als störungslosen, vollkommen geglätteten und abgeschlossenen Raum wahrzunehmen, wie dies die Virtualisierungen der Stadt suggerieren mögen, sondern darum – wie Hasse es formuliert – das Negativ einer derartigen Stadtdarstellung ins Auge zu fassen: Dieses zeigt

„die sinnliche Stadt der verwehten Wege, die Stadt mitsamt ihrem ganz normalen Schmutz, den das gelebte Leben im öffentlichen Raum zurück lässt – eine Wirklichkeit, die als Erlebnis-Rückseite der aufgehübschten Stadt nicht zufällig die Stadt der Poeten ist.“¹²⁸⁶

¹²⁸⁵ ebd.
¹²⁸⁶ ebd.

8. Bibliografie

8.1 Primärliteratur

- Handke, Peter:** *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007 (= suhrkamp taschenbuch 3887).
- Handke, Peter:** *Die Stunde der wahren Empfindung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999 (= suhrkamp taschenbuch 2989).
- Nizon, Paul:** *Das Jahr der Liebe.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984 (= Bibliothek Suhrkamp 845).
- Remarque, Erich Maria:** *Arc de Triomphe. Roman.* Köln: Kiepenhauer & Witsch ⁸2009 (= KiWi 472).
- Wander, Fred:** *Ein Zimmer in Paris. Erzählung.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995 (= Bd. 12029).

8.2 Sekundärliteratur

- Aczel, Richard:** „Intertextualität und Intertextualitätstheorien.“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler ⁴2008, S. 330ff.
- Albes, Claudia:** *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu J.J. Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard.* Tübingen / Basel: A. Francke Verlag 1999.
- Alker, Stefan:** *Entronnensein – internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur.* Diplomarbeit. Univ. Wien 2004.
- Altnöder, Sonja:** „Die Stadt als Körper. Diskursivität in zwei London-Romanen.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.* Bielefeld: transkript Verlag 2009, S. 299-318.
- Amin, Ash / Nigel Thrift:** *Cities. Reimagining the urban.* Cambridge / Oxford / Malden: Polity Press 2002.
- Assmann, Aleida:** „Geschichte findet Stadt.“, in: Moritz Csáky / Christoph Leitgeb (Hgg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘.* Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 13-27.
- Augé, Marc:** *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.* Paris: Éditions du Seuil 1992 (= La librairie du XX^e siècle).
- Bachmann-Medick, Doris:** „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortungen in literarischen Beispielen.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.* Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 257-27.
- Bachmann-Medick, Doris:** „Spatial turn.“, in: Ansgar Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler ⁴2008, S. 664.
- Bachmann-Medick, Doris:** *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Banyard Philip / Anette Cassells / Patrick Green / Judith Hartland / Nicky Hayes / Peter Reddy:** *Einführung in die Kognitionspsychologie.* München: Reinhardt 1995 (= UTB für Wissenschaft, Große Reihe: Psychologie).
- Barthes, Roland / André Martin:** *Der Eiffelturm.* München: Verlag Rogner & Bernhard 1970.

- Barthes, Roland:** *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= Neue Folge Bd. 441; Edition Suhrkamp Bd. 1441).
- Barthes, Roland:** „Roland Barthes par Roland Barthes“, in: ders.: *Oeuvres complètes. Tome III. 1974-1980*. Paris: Éditions du Seuil 1995, S. 80-250.
- Barthes, Roland:** *L'aventure sémiotique*. Paris: Éditions du Seuil 1985.
- Baßler, Moritz / Wolfgang Thiele:** „Textualität“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler ⁴2008, S. 711f.
- Baudelaire, Charles:** „Fusées“, in: Claude Pichois (éd.): *Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. Vol. 1*. Paris: Gallimard 1975 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 649-667.
- Baudrillard, Jean:** *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard 1984 (= Bibliothèque des sciences humaines).
- Bauriedl, Sybille / Katharina Fleischmann / Anke Strüver / Claudia Wucherpfenning:** „Verkörperte Räume – ‚verräumte‘ Körper. Zu einem feministisch-postrukturalistischen Verständnis der Wechselwirkung von Körper und Raum“, in: *Geographica Helvetica* 55(2): 2000, S. 130-137.
- Bech, Henning:** „Citysex. Die öffentliche Darstellung der Begierden“, in: *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis* 48(1): 1995, S. 5-26.
- Benjamin, Walter:** „Das Passagen-Werk“, in: ders.: *Gesammelte Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982.
- Bernard, André-François:** *Peter Handke. Errance d'un Autrichien*. Lille: Presses Universitaires de Lille 1990 (= Littératures étrangères: Études germaniques).
- Bernhard, Thomas:** *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1971 (= suhrkamp taschenbuch 5).
- Bleher, Manfred / Danielle Bleher / Micheline Funke / Geneviève Lohr (Hgg.):** *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch*. Berlin u.a.: Langenscheidt ⁷2001, S. 565.
- Blommaert, Jan:** *Discourse. A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press 2005 (= Key topics in Sociolinguistics).
- Bohlmann-Modersohn, Marina:** *Paris*. München: Travel House Media 2006.
- Böhme, Hartmut:** „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005 (= Germanistische Symposien der DFG, Bd. XXVII), S. IX-XXII.
- Böhme, Hartmut:** „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis.“ In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) / Uta Brandes (Red.): *Tasten*. Göttingen: Steidl 1996, S. 185-210.
- Böhme, Hartmut:** „Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne“, in: Christina Lechtermann / Kirsten Wagner / Horst Wenzel (Hgg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd.10), S. 53-72.
- Bolle, Willi:** „Metropole und Megastadt. Zur Ordnung des Wissens in Walter Benjamins *Passagen*“, in: Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005 (= Germanistische Symposien der DFG, Bd. XXVII), S. 559-585.
- Bollnow, Otto Friedrich:** *Mensch und Raum*. Stuttgart / Berlin / Köln: Kohlhammer ⁷1994.
- Bolz, Norbert:** „Theologie der Großstadt“, in: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*. München: Wilhelm Fink Verlag 1992 (= Bild und Text), S. 73-89.
- Broich, Ulrich / Manfred Pfister:** „Vorwort der Herausgeber“, in: diess. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. IX-XII.
- Butor, Michel:** *Die Stadt als Text*. Graz / Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (= Essay 7).

- Castells, Manuel:** *Das Informationszeitalter. Teil I. Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft.* Opladen: Leske + Budrich 2004 (= UTB 8252).
- Christl-Böhm, Thomas:** Spazieren. Von einer untergehenden Form der Bewegung. In: *Merkur* 1(42): 1988, S. 262-267.
- Citron, Pierre:** *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire.* Vol. 1. Paris: Éditions de Minuit 1961.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika:** *Brennpunkte der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830.* Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1991 (= Studienreihe Romania; 6).
- De Certeau, Michel:** *Kunst des Handelns.* Berlin: Merve Verlag 1988.
- Degner, Uta:** „Die Figuren des Flanierens: Autor, Leser, Text“, in: Peter Sprengel (Hg.): *Berlin-Flaneure. Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton 1910-1930.* Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 45-64.
- Derivière, Phillipe:** *Paul Nizon – Das Leben am Werk. Ein Essay.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003 (= edition suhrkamp 2258).
- Downs, Roger M. / David Stea:** „Kognitive Karten und Verhalten im Raum. Verfahren und Resultate der kognitiven Kartographie.“, in: Harro Schweizer (Hg.): *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung.* Stuttgart: Metzler 1985, S. 18-43.
- Dünne, Jörg:** „Raumtheorien, kulturwissenschaftliche“, in: Ansgar Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 607f.
- Ebeling, Knut:** „Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2010, S. 121-133.
- Erdle, Birgit:** „Der phantasmatische und der decouverte weibliche Körper. Zwei Paradigmen der Kulturation“, in: *Feministische Studien* 2: 1991, S. 65-78.
- Ette, Ottmar:** *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika.* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.
- Ette, Ottmar:** *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz.* Berlin: Kadmos 2005.
- Fallon, Steve / Nicola Williams:** *Paris City Guide.* Victoria / Linden / London: Lonely Planet Publications 2008.
- Fargue, Léon-Paul:** *Le piéton de Paris.* Paris: Gallimard 1993 (= L'imaginaire 301).
- Fludernik, Monika:** „Grenze und Grenzgänger. Topologische Etuden.“, in: dies. / Hans-Joachim Gehrke (Hgg.): *Grenzgänger zwischen Kulturen.* Würzburg: Ergon 1999, S. 99-108.
- Foucault, Michel:** „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hgg.): *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800), S. 317-329.
- Foucault, Michel:** *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve Verlag 1978.
- Frank, Michael C.:** „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.* Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 53-80.
- Frank, Susanne:** *Stadtplanung im Geschlechterkampf.* Opladen: Leske + Budrich 2003.
- Fuchs, Gerhard:** „Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer ‚Schreib-Bewegung‘ in den späteren Prosatexten von Peter Handke.“, in: ders. / Gerhard Melzer (Hgg.): *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt.* Wien / Graz: Droschl 1993 (= Dossier: Extra), S. 115-137.

- Funk, Julia / Cornelia Brück:** „Fremd-Körper: Körper-Konzepte. Ein Vorwort.“, in: dies. (Hgg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen: Narr 1999 (= Literatur und Anthropologie Bd. 5), S. 7-17.
- Fuß, Dorothee:** *Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001.
- Geppert, Alexander C.T. / Uffa Jensen / Jörn Weinhold:** „Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive, 1840-1930.“, in: dies. (Hgg.): *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S.15-49.
- Gerhard, Ute / Jürgen Link / Rudolf Parr:** „Diskurs und Diskurstheorien“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2008, S. 133ff.
- Gerhard, Ute:** „Literarische Transit-Räume. Ein Faszinosum und seine diskursive Konstellation im 20. Jahrhundert.“, in: Sigrid Lange (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 93-110.
- Gerrard, Mike / Donna Daily:** *Top 10 Paris*. München: Dorling Kindersley Verlag 2009/2010.
- Goetsch, Peter:** „Imagine-a-city: die Stadt der Bilder und die Bilder der Stadt. Zur Relevanz der Raumkonzepte von Kevin Lynch, Maurice Merleau-Ponty und Henri Lefèbvre für das Bild der informationellen Stadt“, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur*. 7(1): 2002, <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/021/Gotsch/gotsch1.htm> [Stand: 5. April 2011].
- Goffman, Erving:** *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*. Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag 1971 (= Bauwelt Fundamente 30).
- Goodman, Nelson:** *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 863).
- Görner, Rüdiger:** „Das Fremde und das Eigene. Zur Geschichte eines Wertkonflikts.“, in: Ingo Breuer / Arpad A. Sölter (Hgg.): *Der fremde Blick. Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik. Ergebnisse der DAAD-Tagung in London, 17.-19. Juni 1996*. Bozen: Ed. Sturzflüge; Innsbruck / Wien: Studienverlag (= Essay & Poesie, Bd. 6). S. 13-23.
- Grosz, Elizabeth A.:** *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP 1994.
- Gugutzer, Robert (Hg.):** *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: transcript Verlag 2006.
- Günzel, Stephan:** „Raum – Topographie – Topologie“, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag 2007 (= Kultur und Medientheorie), S. 13-29.
- Guthke, Karl S.:** „Der Blick in die Fremde oder der Blick in den Spiegel?“, in: ders. (Hg.) *Der Blick in die Fremde. Das Ich und das andere in der Literatur*. Tübingen / Basel: Francke 2000 (= Edition Patmos; Bd. 3), S. 1-8.
- Gutjahr, Ortrud:** „Fremde als literarische Inszenierung“, in: dies. (Hg.): *Fremde*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse; Bd. 21), S. 47-67.
- Hallberg, Ulf Peter:** *Der Blick des Flaneurs. Eine europäische Farbenlehre*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag 1995.
- Hallet, Wolfgang / Birgit Neumann:** „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung.“, in: dies. (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 11-32.

- Hamm, Peter:** *Peter Handke – Der schwermütige Spieler. Peter Handke zum 60sten Geburtstag.* ARTE 2002 [= Filmdokument].
- Handke, Peter:** „Die offenen Geheimnisse der Technokratie.“, in: ders.: *Als das Wünschen noch geholfen hat.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974 (= suhrkamp taschenbuch 208), S. 31-38.
- Handke, Peter:** *Die Abwesenheit. Ein Märchen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Hartmann, Dietrich:** „Stadtbeschreibungen. Zur Konzeptualisierung von Makroräumen und städtischer Identität.“, in: Christopher Habel / Michael Herweg / Klaus Rehkämper (Hgg.): *Raumkonzepte in Verstehensprozessen. Interdisziplinärer Beitrag zu Sprache und Raum.* Tübingen: Niemeyer 1998 (= Linguistische Arbeiten 223), S. 70-98.
- Hasse, Jürgen:** „Changierende StadtLeiber – Für die strukturelle Erweiterung einer Kritik der Stadt.“, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur.* 7(1): 2002,
<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/021/Hasse/Hasse.htm>
 [Stand: 5. April 2011]
- Henningsen, Bernd / Claudia Beindorf / Heike Graf / Frauke Hillebrecht / Antje Wischmann (Hgg.):** *Die inszenierte Stadt. Zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen.* Berlin: Berlin-Verlag Spitz 2001 (= Södertörn Academic Studies 4).
- Herweg, Henriette:** „Vorwort.“, in: dies. (Hg.): *Zeichenkörper und Körperzeichen im Wandel von Literatur- und Sprachgeschichte.* Berlin: Rombach Verlag 2005 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 131), S. 7-9.
- Hessel, Franz:** *Ein Flaneur in Berlin. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamins Skizze ‚Die Wiederkehr des Flaneurs‘ und einem ‚Waschzettel‘ von Heinz Knobloch.* Berlin: Das Arsenal 1984.
- Hirsch, Nikolaus:** „Psychotop.“, in: Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 200-215.
- Hoesterey, Ingeborg:** *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur in der Moderne/Postmoderne.* Frankfurt am Main: Athenäum 1988 (= Athenäum Monografien / Literaturwissenschaft, Bd. 92).
- Hoffmann, Gerhard:** *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman.* Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1978.
- Hummel, Volker Georg:** *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes ‚Mein Jahr in der Niemandsbucht‘ und ‚Der Bildverlust‘ als Spaziergängertexte.* Bielefeld: transcript Verlag 2007.
- Jäger, Siegfried:** „Dispositiv.“, in: Marcus S. Kleiner (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken.* Frankfurt am Main: Campus Verlag 2001, S. 72-89.
- Janz, Rolf Peter / Fabian Stoermer / Andreas Hiepko (Hgg.):** *Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms.* Amsterdam / New York: Rodopi 2003.
- Jauss, Hans Robert:** „Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte.“, in: Reinhardt Koselleck / Heinrich Lutz / Jörn Rüsen: *Formen der Geschichtsschreibung.* München: dtv 1982 (= Beiträge zur Historik 4; dtv-Wissenschaft, Bd. 4389), S. 415-451.
- Jennings Rose, Herbert:** *Griechische Mythologie. Ein Handbuch.* München: C.H. Beck 2003.
- Jöchner, Claudia:** „Bewegung schafft Raum. Die Piazza Vittorio Emanuele, Turin.“, in: Christina Lechtermann / Kirsten Wagner / Horst Wenzel (Hgg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung.* Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10), 73-92.
- Kalmbach, Gabriele:** *CityTrip Paris.* Bielefeld: Reise Know How Verlag Peter Rump 2009.
- Kalmbach, Gabriele:** *Paris.* Köln: DuMont Reiseverlag 2004.

- Karentzos, Alexandra / Alma-Elisa Kittner:** „Touristischer Raum: Mobilität und Imagination.“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2010, S. 280-293.
- Kässens, Wend:** „Paul Nizon.“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik 2009.
- Kaube, Jürgen:** „Das Mengengerüst des Geistes. Zur quantitativen Bestimmtheit der schönen Wissenschaften.“, in: *Neue Rundschau* 117(2): 2006, S. 9-24.
- Kayser, Wolfgang:** *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke ¹⁸1978.
- Keidel, Matthias:** *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd.536).
- Keller, Rainer:** *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ²2004 (= Qualitative Sozialforschung 14).
- Kempski, Diotima von:** „Die Luft, die wir riechen – olfaktorische Behaglichkeiten und Wohlbefinden.“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) / Uta Brandes (Red.): *Das Riechen. Von Nasen, Düften und Gestank*. Göttingen: Steidl 1995, S. 112-149.
- Kim, Eung-Jun:** *Literatur als Historie. Zeitgeschichte in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ und Günther Grass’ ‚Die Blechtrommel‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft Bd. 512).
- Klein, Gabriele:** „Das Theater des Körpers. Zur Peformance des Körperlichen.“, in: Markus Schroer (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1740), S. 73-91.
- Klettenhammer, Sieglinde:** Der Mythos vom Autor als Subjekt. Peter Handkes Niemandsbucht, in: Martin Sexl (Hg.): *Literatur. 15 Skizzen*. Innsbruck: Studien Verlag 1997, S. 91-134.
- Kracauer, Siegfried:** „Erinnerungen an eine Pariser Straße.“, in: ders.: *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2009 (= Bibliothek Suhrkamp 1449), S. 9-16.
- Krause, Burckhard / Ulrike Scheck:** „Vorwort.“, in: dies. (Hgg.): *Verleiblichungen. Literatur- und Kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 7), S. 7ff.
- Krebs, Claudia:** *Siegfried Kracauer et la France*. Saint-Denis: Les Éditions Suger 1998 (= Série d'études germaniques, vol.1).
- Kristeva, Julia:** *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse. Essais*. Paris: Éditions du Seuil 1969 (= Collection ‚Tel Quel‘).
- Lange, Sigrid:** „Einleitung. Die Aisthesis des Raums in der Moderne.“, in: ebd. (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2001, S. 7-22.
- Lefebvre, Henri:** *The production of space*. Oxford / Malden: Blackwell Publishers 1998.
- Leibfried, Erwin:** „Was ist und heißt fremd? Ein Beitrag zu einer Phänomenologie des Fremden.“, in: Jablowska, Joanna / ders. (Hgg.): *Fremde und Fremdes in der Literatur*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996 (= Giessener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft; Bd. 16), S. 9-22.
- Leibnitz, Johann Gottfried:** „Briefwechsel mit Samuel Clarke.“, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*.

- Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800), S. 58-73.
- Lescovec, Andrea:** *Fremdheit in der Literatur. Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft.* Münster u.a.: LIT Verlag 2009 (= Kommunikation und Kulturen / Cultures and Communication, Bd. 8).
- Lévinas, Emmanuel:** *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen.* München / Wien: Hanser 1995.
- Linde, Charlotte / William Labov:** „Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought.“, in: *Language* 51: 1975, S. 924-939.
- Link, Jürgen / Ursula Link-Heer:** „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse.“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20(4): 1990, S. 88-99.
- Lotman, Jurij M.:** *Die Struktur literarischer Texte.* München: Wilhelm Fink Verlag ⁴1993 (= UTB für Wissenschaft, Uni Taschenbücher 103).
- Lotman, Jurij M.:** „Über die Semiosphere“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 12(4): 1990, S.287-305.
- Löw, Martina:** *Raumsoziologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Löw, Martina:** *Soziologie der Städte.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.
- Loyer, François:** „Le Sacré-Coeur de Montmartre. Un haut lieu contesté.“, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 3.* Paris: Gallimard 2007, S. 4253-4270.
- Lücke, Hans L. / Susanne Lücke:** „Sirenen.“, in: diess. (Hgg.): *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Kunst und Literatur.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002 (= rowohlts enzyklopädie 55641), S. 516-527.
- Lynch, Kevin:** *Das Bild der Stadt.* Gütersloh / Berlin / München.: Bertelsmann Fachverlag 1968 (= Bauwelt-Fundamente 16).
- Mahler, Andreas:** „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.“, in: ders. (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination.* Heidelberg: Winter 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170), S. 11-37.
- Métraux, Alexandre:** „Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu.“, in: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘.* München: Wilhelm Fink Verlag 1992 (= Bild und Text), S. 13-35.
- Mills, Sara / Ulrich Kriest:** *Der Diskurs. Begriff, Theorie, Praxis.* Tübingen: Franke (= UTB Kulturwissenschaft 2333).
- Milo, Daniel:** „Les noms des rues.“, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 2.* Paris: Gallimard 2007, S. 1887-1918.
- Mitscherlich, Alexander:** *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.
- Mooshammer, Helge:** *Cruising: Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures.* Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Müller, Thomas:** „Joseph Roths weibliche Geographie.“, in: Burckhardt Krause / Ulrike Scheck (Hgg.): *Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace.* St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 7), S.183-193.
- Murat, Laure (Hg.):** *Paris. Stadt der Dichter.* München: Knesbeck 1997.
- Neuhaus, Stefan:** *Sexualität im Diskurs der Literatur.* Tübingen / Basel: Francke 2002, S. 13.
- Niccolini, Elisabetta:** *Der Spaziergang des Schriftstellers. ‚Lenz‘ von Georg Büchner, ‚Der Spaziergang‘ von Robert Walser, ‚Gehen‘ von Thomas Bernhard.* Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2000.
- Nicholson, Geoff:** *Bleeding London.* London: Phoenix 1997.

- Nitsch, Wolfram:** „Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart.“, in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170), S. 305-321.
- Nizon, Paul:** *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985 (= edition suhrkamp 1328; Neue Folge Bd. 328).
- Nizon, Paul:** *Die Erstausgabe der Gefühle. Journal 1961-1972*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002.
- Nizon, Paul:** *Die Innenseite des Mantels. Journal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995.
- Nizon, Paul:** *Taubenfraß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999 (= suhrkamp taschenbuch 3063).
- Nora, Pierre:** „Entre Mémoire et Histoire.“, in: ders. (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 1*. Paris: Gallimard 2007, S. 23-43.
- Nünning, Ansgar:** „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 33-52.
- Nünning, Ansgar:** „Raum/Raumdarstellung, literarische(r).“, in: ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler ⁴2008, S. 604.
- Obendiek, Edzard:** *Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000 (= Sammlung Vandenhoeck).
- Oehler, Dolf:** „Autobiographische deutsche Paris-Literatur im 20. Jahrhundert von Rilke zu Kafka zu Weiß, Nizon und Handke.“, in: Conrad Wiedemann (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrungen deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*. Stuttgart: Metzler 1988 (= Germanistische-Symposien-Berichtbände 8), S. 512-522.
- Oesterle, Günter:** „Paris. Einführendes Referat.“, in: Conrad Wiedemann (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1988 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände 8), S. 345-360.
- Parr, Rudolf:** „Kollektivsymbole als Medien der Stadtwahrnehmung.“, in: Bernd Henningsen / Claudia Beindorf / Heike Graf / Frauke Hillebrecht / Antje Wischmann (Hgg.): *Die inszenierte Stadt. Zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen*. Berlin: Berlin-Verlag Spitz 2001 (= Södertörn academic studies 4), S. 19-42.
- Pfister, Manfred:** „Konzepte der Intertextualität.“, in: Ulrich Broich / Manfred Pfister: „Vorwort der Herausgeber.“, in: diess. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 1-30.
- Pfister-Bläske, Waltraud / Gerhard Bläske:** *Paris*. Ostfildern: Mairdumont ⁴2008.
- Pichler, Wolfram:** „Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst.“, in: ders. / Ralph Ubl (Hgg.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Wien: Verlag Turia + Kant 2009, S. 13-66.
- Planert, Ute:** „Der dreifache Körper des Volkes: Sexualität, Biopolitik und die Wissenschaften vom Leben.“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 26: 2000, S. 539-576.
- Poincaré, Raymond:** *Au service de la France. Tôme VIII: Verdun 1916*. Paris: Plon 1931.
- Prost, Antoine:** „Verdun.“, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France. Tôme 2*. Paris: Gallimard 2007, S. 1755-1780.
- Proust, Marcel:** *Du côté de chez Swann*. Paris: Le Livre de Poche 1992.
- Retieb, Katja:** *Paris & Umgebung*. Dormagen: Reisebuchverlag Iwanowski 2010.

- Robert, Paul / Josette Rey-Debove / Alain Rey (Hgg.):** *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert 2003, S. 1081.
- Rodenstein, Marianne:** „,Die Unwirtlichkeit unserer Städte': Kontext, Thesen und Konsequenzen.“, in: Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.
- Rohracher, Hubert:** *Einführung in die Psychologie*. München: Urban & Schwarzenberg¹²1984.
- 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 13).
- Rupp, Jan:** „Erinnerungsräume in der Erzählliteratur.“, in: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 181-194.
- Schilling, Rudolf (Hg.):** *Inszenierte Städte. Urbanistisches Theater rund um Paris – und anderswo*. Ausstellung im Museum für Gestaltung Zürich. 2. Februar – 10. April 1994.
- Schlögel, Karl:** „Räume und Geschichte“, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag 2007 (= Kultur und Medientheorie), S. 33-51.
- Schlögel, Karl:** *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*.
- Schmincke, Imke:** *Gefährliche Körper an gefährlichen Orten. Eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung*. Bielefeld: transcript Verlag 2009 (= Materialitäten Bd. 9).
- Schroer, Markus:** *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1761).
- Schüle, Klaus:** *Paris: Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und sozialkulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*. Opladen: Leske + Budrich 2003.
- Schulte-Middelich, Bernhard:** „Funktionen intertextueller Textkonstitutionen.“, in: Ulrich Broich / Manfred Pfister: „Vorwort der Herausgeber.“, in: diess. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 197-242.
- Selbmann, Rolf:** *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2010.
- Sennett, Richard:** *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Berlin: Berlin Verlag 1995.
- Sharpe, William / Leonard Wallock:** „From ‚Great Town' to ‚Nonplace Urban Realm': Reading the Modern City.“, in: dies. (eds.): *Visions of the City. Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press 1987.
- Shields, Rob:** *Places on the margin: alternative geographies of modernity*. London / New York: Routledge 1991 (= International Library of Sociology).
- Sloterdijk, Peter:** *Sphären. Makropsphärologie. Bd. II: Globen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999.
- Soja, Edward W.:** „Geschichte. Geographie. Modernität.“, in: Martin Wentz (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt am Main / New York: Campus 1991, S. 73-90.
- Soja, Edward W.:** *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London / New York: Verso²1990.
- Stalder, Helmut:** *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der ‚Frankfurter Zeitung' 1921-1933*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003 (= Epistemata; Würzburger wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 438).

- Stierle, Karlheinz:** „Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“, in: *Poetica* 6(1): 1974, S. 285-322.
- Stierle, Karlheinz:** „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs.“, in: Friedrich Knilli / Michael Nerlich (Hgg.): *Medium Metropole: Berlin, Paris, New York*. Heidelberg: Winter 1986 (= Reihe Siegen; Bd. 68: Germanistische Abteilung), S. 81-93.
- Stierle, Karlheinz:** „Werk und Intertextualität.“, in: Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. II), S. 7-26.
- Stierle, Karlheinz:** *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München / Wien: Carl Hanser Verlag 1993.
- Strauß, Botho:** *Paare, Passanten. Die Widmung*. Gütersloh: Bertelsmann-Club 1984.
- Tolman, Edward C.:** „Cognitive Maps in Rats and Men.“, in: ders.: *Collected Papers in Psychology*. Los Angeles: University of California Press 1951, S. 241-264.
- Trowbridge, Charles C.:** „On Fundamental Methods of Orientation and Imaginary Maps.“, in: *Science* 38(990): 1913, S. 888-897.
- Van Dijk, Teun A.:** „Discourse as Interaction in Society.“, in: ders. (Hg.): *Discourse as social interaction*. London: Sage 2003 (= Discourse studies: a multidisciplinary introduction), S. 1-37.
- Vico, Giambattista:** *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Bd. 2. Hamburg: Meiner 1990 (= Philosophische Bibliothek 418b).
- Virilio, Paul:** *Fahren, Fahren, Fahren*. Berlin: Merve Verlag 1978.
- Wagener-Wender, Monika:** *Mentale Repräsentationen räumlicher Informationen*. Bonn: Holos 1993.
- Wagner, Kirsten:** „Im Dickicht der Schritte. ‚Wanderung‘ und ‚Karte‘ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen.“, in: Hartmut Böhme (Hg.): *Topografie der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2005 (Germanistische Symposien Berichtsbände, XXVII), S. 175-206.
- Waldenfels, Bernhard:** *Vielstimmigkeit der Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1442).
- Waldenfels, Bernhard:** *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006.
- Waldenfels, Bernhard:** *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997 (= suhrkamp taschenbuch 1340).
- Weich, Horst:** „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum ‚Image‘ von Paris.“, in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 170), S. 37-54.
- Weigel, Sigrid:** „Zum ‚topographical turn‘. Kartografie, Topografie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften.“, in: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft* 2(2): 2002, S.151-165.
- Weigel, Sigrid:** *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.
- Wellmann, Angelika:** *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.
- Wiegand, Georg / Michael Töteberg:** „Fred Wander“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik 2009.
- Wiesing, Lambert:** „Sind Bilder Zeichen?“, in: Klaus Sachs-Hornbach / Klaus Rehkämper (Hgg.): *Bild – Wahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1998, S. 98-101.

- Wilke, Sabine:** *Ambiguous Embodiement. Construction and Deconstruction of Bodies in Modern German Literature and Culture*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2000 (= HERMEIA Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 2).
- Winter, Rainer:** „Zwischen Kreativität und Vergnügen. Der Gebrauch des postmodernen Horrorfilms.“, in: Müller-Doohm, Stefan / Klaus Neumann-Braun (Hgg.): *Öffentlichkeit-Kultur-Kommunikation. Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie*. Oldenburg: Bibliothek- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1991, S. 213-229. Online-Version: <http://oops.uni-oldenburg.de/volltexte/1999/685/pdf/kapiv-1.pdf> [Stand: 11. April 2011].
- Wischmann, Antje:** „Vor-Schriften der Peripherie. Überlegungen zur skandinavischen Vorstadtliteratur nach 1955.“, in: Bernd Hennigsen / Claudia Beindorf / Heike Graf (Hgg.): *Die inszenierte Stadt. Zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen*. Berlin: Berlin-Verlag 2001 (= Södertörn Academic Studies 4), S. 123-142.
- Würmann, Carsten / Martina Schuegraf / Dandra Smykalla / Angela Poppitz:** „Welt. Raum. Körper. Transformationen und Entgrenzungen.“, in: dies. (Hgg.): *Welt.Raum.Körper. Transformationen und Entgrenzungen von Körper und Raum*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 9-14.
- Würzbach, Natascha:** *Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2006 (= ELCH Studies in English Literary and Cultural History, Bd. 20).

Internetquellen ohne Autorenangabe:

- http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/pdf/Gagnants_Ma_ville_comme_je_l_aime-Internet.pdf [Stand: 7. Oktober 2009].
- <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/page/affichelieu.php?idLang=fr&idLieu=1559> [Stand: 7. Februar 2011].
- <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/page/affichelieu.php?idLang=fr&idLieu=1559> [Stand: 8. Februar 2011].

9. Anhang

9.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation beschäftigt sich mit Fragen literarischer Stadtraumkonstitution in Texten der deutschsprachigen Literatur nach 1945, wobei als besonderer Untersuchungsgegenstand die Frage ausgewählt wurde, wie literarische Figuren, die ursprünglich nicht aus der im Text beschriebenen Stadt stammen, sich diesen Raum ‚aneignen‘, d.h. wie sie diesen Raum physisch und emotional erleben, ihn erkunden, sich ihm zurechtfinden. Ziel der Analyse ist es, abzuklären, ob die ‚Modi der Stadteignung‘ eher performativ oder diskursiv geprägt sind. Um die Untersuchungsergebnisse vergleichbar zu machen, wurde der den analysierten Werken gemeinsame Stadtraum ‚Paris‘ ausgewählt.

Um dieser literatur- und kulturwissenschaftlichen Fragestellung gerecht zu werden, soll versucht werden, unterschiedliche Theorien zum Thema ‚Raum‘ im Sinne des spatial turn fruchtbar zu machen. Durch die Textanalyse sollen einerseits literarische Methoden der Stadtkonstruktion aufgezeigt werden, andererseits gewährt die vorliegende Dissertation auch einen Einblick in das reichhaltige Inventar an Bildern, Vorstellungen und Klischees, die mit der Stadt Paris in Verbindung stehen.

Als Arbeitshypothese wird – in Anlehnung an Michel Foucaults Überlegungen zu den Termini ‚Diskurs‘ und ‚Dispositiv‘ – angenommen, dass Raum nicht nur diskursiv hergestellt wird, sondern auch durch spezifische Praktiken. Zur Verifikation dieser These werden zur Untersuchung der ausgewählten Primärtexte innerhalb dieses methodischen Bogens drei Beobachtungsschwerpunkte gesetzt: Es handelt sich dabei um die Frage nach der Rolle von Bewegung zur Raumkonstitution, um die Verbindung von Stadt und Körperlichkeit und schließlich um die diskursive Erschließung des Stadtraumes, für die unterschiedliche Prätexte instrumentalisiert werden.

Bei der Analyse wird berücksichtigt, dass die untersuchten Stadttex te einerseits bestehende Verhältnisse in real existierenden Städten mimetisch abbilden können, durch literarische Konstruktionsprozesse aber gleichzeitig auch die Stadt mithervorbringen, mitgestalten und somit auch zur Stereotypisierung bzw. Mythifizierung eines urbanen Raumes betragen. In diesem Sinne kann die Analyse der ausgewählten Primärtexte auch als Dekonstruktion möglicher schematischer Vorstellungen über die Stadt Paris verstanden werden.

9.2 Abstract

The doctoral thesis at hand deals with the construction of urban spaces in contemporary German literature. It particularly focuses on the question of how literary characters, who have originally not been natives of the city depicted in the text, 'take possession' of this space, i.e. how they physically and emotionally experience the city, how they explore the urban space and how they orient themselves in it. The analysis aims at clarifying whether these 'modes of appropriation' are more of a performative or a discursive nature. In order to be able to compare the research results, literary texts that are all set in the same urban environment – namely in the city of Paris – have been chosen.

To be able to deal with this question appropriately from the perspective of literary criticism and cultural studies, different theories on the term 'space' as it is understood in the sense of the so-called 'spatial turn' shall be employed. The text analysis is, on the one hand, targeted to identify methods of the literary construction of urban environments; on the other hand, this doctoral thesis also provides an insight into the rich inventory of pictures, ideas and clichés related to the city of Paris.

In following Michel Foucault's conception of the terms 'discourse' and 'dispositive', the working hypothesis assumes that space is not only produced discursively, but also by specific practices. In order to verify this assumption, special attention is given to three aspects: The first section of the text analysis discusses the role of movement for the construction of space. The second step consists in examining the relation of the human body and the city and finally, the discursive production of the urban space, which is based on the instrumentalisation of various pretexts, shall be considered.

The study of the text takes into account that the analyzed literary works may, on the one hand, mimetically reproduce aspects of actual urban environments, but on the other hand, the literary construction of cities also contributes to the creation or the re-shaping of existing urban spaces and hence to the development of stereotypes or myths related to a city. In this sense, the text analysis can also be understood as an attempt to deconstruct possible schematic ideas about the city of Paris.

9.3 Lebenslauf

Name	Eva Eichmair
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum und -ort	09. Juli 1985 in Wels

Ausbildung

seit 06/2009	Doktoratsstudium der Philosophie
10/2004 - 05/2009	Lehramtsstudium Unterrichtsfach Deutsch / Unterrichtsfach Französisch
1996-2004	Wirtschaftskundliches Realgymnasium der Franziskanerinnen - Wels
1991-1996	Vorschule und Volksschule GV1 Marchtrenk

Auslandserfahrung

09/2007 - 06/2008	Auslandsstudium im Rahmen des ERASMUS-Programms Université Paris III Sorbonne Nouvelle Paris, Frankreich
-------------------	---

Beruflicher Werdegang

seit 03/2011	Projektmitarbeiterin Projekt zur Erforschung der Verankerung der Mehrsprachigkeit an der historisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien Universität Wien
11/2009 - 12/2010	Wissenschaftliche Mitarbeiterin EU-Exzellenznetzwerk <i>LINEE</i> ‚Languages in a Network of European Excellence‘ Universität Wien, Institut für Romanistik

Publikationen

2010	Eichmair, E.: <i>Zwischen Shtetl, Shoah und Erez Israel: Konstruktionen jüdischer Identität in drei Werken deutsch-jüdischer Autoren der ‚Zweiten Generation‘</i> . Saarbrücken: Verlag Dr. Müller. (zugl. Diplomarbeit, Universität Wien 2009)
------	--

Fremdsprachenkenntnisse

Französisch (C1-C2)
Englisch (B2-C1)
Hebräisch (A1-A2)
Spanisch (A1-A2)

Sonstiges

08/2009 - 10/2009	Theater-Volontariat Mitarbeit in den Bereichen Dramaturgie, Lektorat, Übersetzung (Englisch-Deutsch) sowie administrative Tätigkeiten, Mitarbeit bei Organisation und Abwicklung von Veranstaltungen Jüdisches Theater Austria (Wien)
-------------------	---