



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Konstruktionsprinzipien erdachter Welten

Konzepte zur Beschreibung der räumlichen Bedingungen von Reisetexten und
fantastischen Texten des späten 19. Jahrhunderts

verfasst von / submitted by

Theresa Gruber, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien 2019 / Vienna 2019

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

A 066 817

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

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Datum, Unterschrift

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Inhaltsverzeichnis

I THEORETISCHER TEIL	1
1 Einleitung	1
1.1 Forschungsfragen.....	1
1.2 Forschungsinteresse und Forschungslage	3
1.3 Arbeitsaufbau und Arbeitsmethode	3
2 Reiseliteratur	4
2.1 Kennzeichen und Gattungsmerkmale.....	5
2.2 Entwicklung.....	8
2.3 Typen von Reiseliteratur	9
2.4 Dimensionen des Reiseberichts	9
2.5 Grundmuster und Bewegungsrichtungen in der Reiseliteratur	10
2.6 Fazit	12
3 Fantastische Genres	13
3.1 Gattungskonstituierende Definitionen	15
3.1.1 Vax.....	15
3.1.2 Caillois	17
3.1.3 Todorov	19
3.1.4 Lem	22
3.1.5 Suvin	24
3.1.6 Marzin	25
3.1.7 Wünsch.....	27
3.1.8 Durst	29
3.1.9. Ruthner.....	31
3.1.10 Lachmann	33
3.2 Innere Gattungsdefinitionen	34
3.2.1 Fantastik	34
3.2.2 Science Fiction.....	36
3.3 Abgrenzung zu anderen Gattungen	37
3.3.1 Abgrenzung zwischen Fantastik und Science Fiction	37
3.3.2 Märchen	38
3.3.3 Utopie.....	38

3.3.4 Fantasy	38
3.3.5 Schauerroman / Gothic Novel / Horror / Gespenstergeschichte	39
3.3.6 Kriminalroman.....	40
3.3.7 Parabel	40
3.4 Fazit.....	40
4 Raumtheorie	41
4.1 Literarische Raumkonzepte	41
4.1.1 Cassirers Definition des ästhetischen Raums	42
4.1.2 Petschs Abhandlung über den Raum in der Erzählung	42
4.1.3 Foucaults „Andere Räume“	43
4.1.4 Maatjes Poetik des Raumes	45
4.1.5 Lotmans Begriff des Sujetwechsels.....	46
4.1.6 Lefebvres Produktion des Raumes.....	48
4.1.7 Bachtins Konzept des Chronotopos	48
4.1.8 Certeaus Unterscheidung zwischen Ort und Raum	49
4.1.9 Haupts Konzept der Raumbetrachtung	50
4.1.10 Goodmans Weisen der Welterzeugung	53
4.2 Fantastisch gedachte Raumkonzepte	54
4.2.1 Nikolajevas Zwei-Welten-Modell	54
4.2.2 Suerbaums Konstruktionsprinzipien von Science Fiction-Welten	54
4.3 Raumbeschreibung und Raumvergleich	55
4.3.1 Kategorien zur Raumbeschreibung	55
4.3.2 Kategorien zum Raumvergleich	56
II ANALYSE	58
5 Methodenbeschreibung	58
6 Darstellung des Analysekorpus	59
6.1 Fantastische Texte	60
6.2 Reisetexte	60
7 Betrachtung des Analysekorpus	61
7.1 Jules Verne: Reise um den Mond	61
7.2 H.G. Wells: Die Zeitmaschine.....	63
7.3 Lewis Carroll: Alice im Wunderland.....	64

7.4 Karl May: Kong Kheou, das Ehrenwort	66
7.5 Ferdinand Kürnberger: Der Amerikamüde	68
8 Analyse anhand der Kategorien	70
8.1 Reise um den Mond	70
8.1.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien	70
8.1.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien	71
8.1.3 Fazit	73
8.2 Die Zeitmaschine	73
8.2.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien	73
8.2.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien	75
8.2.3 Fazit	78
8.3 Alice im Wunderland	79
8.3.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien	79
8.3.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien	80
8.3.3 Fazit	82
8.4 Kong-Kheou, das Ehrenwort	83
8.4.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien	83
8.4.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien	84
8.4.3 Fazit	87
8.5 Der Amerikamüde	88
8.5.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien	88
8.5.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien	89
8.5.3 Fazit	91
9 Vergleich	92
9.1 Fantastische Texte	92
9.1.1 Gattungsdefinitiver Vergleich	92
9.1.2 Vergleich anhand der Kategorien	95
9.2 Reisetexte	96
9.2.1 Gattungsdefinitiver Vergleich	96
9.2.2 Vergleich anhand der Kategorien	98
9.3 Vergleich mit Verne	100
9.3.1 Gattungsdefinitiver Vergleich	100
9.3.2 Vergleich anhand der Kategorien	102
9.4 Vergleich der Genres	103

10 Resümee	104
Siglenverzeichnis	108
Literaturverzeichnis	108
Primärliteratur	108
Sekundärliteratur	108
Zusammenfassung	114

I THEORETISCHER TEIL

1 Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit versucht den Begriff der Devianz, der zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur auf fantastische Literatur angewendet wird, auch mit Reiseliteratur in Verbindung zu bringen.

1.1 Forschungsfragen

Um die Forschungsfragen darstellen zu können, müssen zunächst zwei Begrifflichkeiten geklärt werden, auf denen diese Forschungsfragen aufbauen: Der Begriff der Devianz, wie ihn Gassenbauer¹ in ihrer Dissertation verwendet, und Nikolajevas Kategorie der „open world“.

Gassenbauers Devianz-Begriff: Gassenbauer geht in ihrer Analyse von Texten aus, die mit fantastischen Welten operieren, in denen das normierte Realitätssystem von einer Abweichungsrealität unterbrochen wird.² Bei diesem Phänomen spricht sie von devianten Weltkonstruktionen. Dabei definiert sie den Begriff der Devianz durch das Vorhandensein einer gültigen Norm, die nötig ist, um den genormten Raum vom devianten abzugrenzen. Dieser stellt dann die Abweichungsrealität dar.³ Dabei kann der Begriff der Norm, wie er in der Definition benutzt wird, nicht als ein universeller gelten, sondern muss im Hinblick auf die kulturellen Normen der Gesellschaft zur Entstehungszeit der Texte, aber auch auf die Normen, die im Text geschildert werden, betrachtet werden. Das wird in der Analyse zu beachten sein.

Nikolajevas „open world“: Dieser Begriff stammt aus ihrem Text „The Magic Code“ und ist ein Teil ihres Zwei-Welten-Modells für fantastische Texte. Texte, in denen es eine „open world“ oder „offene sekundäre Welt“ gibt, müssen immer auch eine primäre Welt

¹ Der Begriff Devianz wurde zwar nicht ursprünglich von Gassenbauer geprägt, jedoch wurde die Verwendungsweise für diese Arbeit aus ihrer Dissertation entnommen.

² Vgl. Gassenbauer, Iris: Deviante Weltkonstruktionen. Parallelwelten und Räume des Anderen in fantastischer Literatur. Wien (Diss.). 2016. S. 43.

³ Vgl. Ebda. S. 10.

darstellen, die die Welt des Autors bzw. des Lesers spiegelt und von der aus die sekundäre Welt betreten wird.⁴

Damit wird ersichtlich, dass nur Texte, die nach Nikolajeva der offenen sekundären Welt zugeordnet werden, deviante Weltkonstruktionen sein können. Hier sind sowohl Texte angesprochen, die der Fantastik zuzuordnen sind, als auch Texte der Science Fiction, sofern sie eine primäre und eine sekundäre Welt enthalten.

Diese Arbeit möchte herausfinden, ob sich dieses Konzept der devianten Weltkonstruktionen rein auf Texte anwenden lässt, die fantastische Welten enthalten, oder auch auf Literatur, die von Figuren erzählt, die an einen anderen – ihnen unbekannten – Ort reisen, an dem sie ein Realitätssystem vorfinden, das von dem ihnen bekannten abweicht.

Um diese beiden Arten von „sekundären Welten“ miteinander vergleichen zu können, muss zunächst eine Möglichkeit gefunden werden, um sie beschreibbar zu machen. Deshalb sollen in dieser Arbeit Kategorien herausgearbeitet werden, nach denen die Konstruktion von literarischen Welten und raumtheoretischen Gesichtspunkten untersucht werden kann.

Demzufolge ergeben sich folgende Forschungsfragen:

1. Wie kann eine deviante Weltkonstruktion unter raumtheoretischen Aspekten beschrieben werden? Welche Kategorien gibt es dafür?
2. Können Texte, die von nicht-fantastischen Orten erzählen – die jedoch für eine bestimmte Figur bzw. eine Gruppe von Figuren unbekannt sind und ein Normsystem enthalten, das für diese Figur(en) ebenfalls unbekannt ist – auch nach diesen Kategorien beschrieben werden?
3. Sind die untersuchten Orte unter raumtheoretischen Aspekten auf eine ähnliche Art und Weise konstruiert?
4. Kann durch einen Vergleich dieser beiden Weltentwürfe das Konzept der Devianz auch auf Texte, die von nicht-fantastischen Orten erzählen, übertragen werden?

⁴ Vgl. Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Almqvist & Wiksell International. 1988. S. 36.

1.2 Forschungsinteresse und Forschungslage

Das Interesse für dieses Thema ergab sich aus den Überlegungen zu Gassenbauers Devianz-Begriff. Ihre Definition warf die Frage auf, ob ein Normsystem nur verlassen werden kann, wenn eine sekundäre, also eine übernatürliche zweite Welt vorhanden ist, oder ob es auch möglich ist, in Reisetexten Abweichungsrealitäten aufzufinden. Im Zuge der Recherche konnten keine wissenschaftlichen Forschungen gefunden werden, in denen der Versuch unternommen wurde, die Art und Weise, wie fantastisch geprägte Welten konstruiert sind, mit der zu vergleichen, wie es realistisch geprägte Welten sind. Auch zu der Frage wie literarische Welten aufgebaut und konstruiert sind, gibt es nur sehr wenig Literatur. Weiters waren auch keine wissenschaftlichen Texte zu finden, die Kategorien herausarbeiten, um bereits literarisch erschaffene Welten miteinander vergleichen zu können. Aus diesem Grund geht die Arbeit von einigen raumtheoretischen Konzepten aus, aber auch von Theorien zu Weltentwürfen in der Literatur.

1.3 Arbeitsaufbau und Arbeitsmethode

In den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit soll versucht werden, das Genre der Reiseliteratur und der fantastischen Literatur zu definieren. Bei den fantastischen Texten sollen in diesem Zusammenhang auch Definitionen von Texten der Science Fiction eingebunden werden, die der offenen sekundären Welt entsprechen. Danach soll ein Blick auf die wichtigsten Raumtheorien geworfen werden, die im Verlauf und im Anschluss an den „spatial turn“ entstanden sind.

Diese raumtheoretischen Entwürfe sollen daraufhin in Zusammenhang mit den vorher beschriebenen Definitionen der fantastischen Literatur gestellt werden, um Kategorien für die Konstruktion fantastischer Welten zu finden.

In der Analyse werden diese Kategorien auf insgesamt fünf konkrete Texte angewandt, die zunächst anhand der Analysekategorien beschrieben werden. In einem weiteren Schritt werden jeweils die fantastischen Texte sowie die Texte der Reiseliteratur miteinander verglichen, um zu untersuchen, ob die Texte, die ein und demselben Genre angehören, räumliche Ähnlichkeiten aufweisen. Schließlich werden die Genres untereinander verglichen, um so zu verifizieren bzw. zu falsifizieren, dass auch

Reiseliteratur – so wie sie in der Arbeit verstanden wird (siehe Fazit des Kapitels Reiseliteratur) – mit devianten Weltkonstruktionen arbeitet.

2 Reiseliteratur

In der Literaturwissenschaft kann kein einheitlicher Begriff für Reiseliteratur ausgemacht werden⁵, dennoch versucht diese Arbeit, verschiedene Gattungsdefinitionen darzustellen und den Bereich der Reiseliteratur abzugrenzen, der in der Analyse genauer betrachtet werden soll.

Ette versucht in seinem Text „Literatur in Bewegung“ den Reisebericht zu definieren, indem er vom zentralen Moment des Reisens ausgeht:

„Der Reisebericht ist im Grunde jene Art des literarischen und wissenschaftlichen Schreibens, in dem sich das Schreiben seiner Raumbezogenheit, seiner Dynamik und seiner Bewegungsnotwendigkeit vielleicht am deutlichsten bewußt wird.“⁶

Reiseliteratur kann als „jede Art schriftlicher Aufzeichnung, der eine Reise oder das Motiv der Reise zugrundeliegt“⁷ angesehen werden. Der Ursprung liegt zwar in realen Reisen, die Motive wurden jedoch auch für die fiktionale Literatur nutzbar gemacht.⁸

In der Forschung liegt der Fokus vor allem auf dem Problem, wie Wirklichkeit wiedergegeben werden kann oder sollte.⁹ Damit wird der Reisebericht dem nicht-fiktionalen Pol zugeordnet und die Informationen werden als Dokumente und Quellen begriffen. Diese Sichtweise schöpft laut Ette die Gattung aber nicht aus, da nach seiner Ansicht die fiktionalen Lektüremuster untrennbar mit nicht-fiktionalen verbunden sind. Mit dieser Argumentation führt Ette den Begriff der fiktionalen Literatur ein.¹⁰ Auch Korte geht davon aus, dass die Forschung Reisetexte aus kultursemiotischer Sicht betrachtet hat und das „Literaturhafte“ an ihnen wenig beachtet wurde.¹¹ Harbsmeier geht sogar davon aus, dass Reisetexte nicht (nur) als Quelle zum beschriebenen Land oder als Darstellung der

⁵ Vgl. Berg, Anna de: „Nach Galizien“. Entwicklung der Reiseliteratur am Beispiel der deutschsprachigen Reiseberichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2010. S. 31.

⁶ Ette, Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft. 2001. S. 22)

⁷ Seemann, Klaus Dieter: Der Reisebericht in der Slavia Orthodoxa in gattungstheoretischer Sicht. In: Seemann, Klaus Dieter: Gattungen und Genologie der slavisch-orthodoxen Literaturen des Mittelalters. Wiesbaden: Otto Harrassowitz. 1992. S. 227 – 243. S. 227.

⁸ Vgl. Ebda.

⁹ Vgl. Berg (s. Anm. 5) S. 33.

¹⁰ Vgl. Ette (s. Anm. 6) S. 47f.

¹¹ Vgl. Korte, Barbara: Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1996.

literarischen Phantasie des Autors gewertet werden sollten¹², sondern als „*Zeugnisse für die spezifische Denkungsart des Verfassers*“.¹³ Der Verfasser stellt dabei indirekt die Mentalität seines Heimatlandes dar. Somit können Reisetexte als unfreiwillige kulturelle Selbstdarstellungen gesehen werden, wobei diese Unfreiwilligkeit die Glaubwürdigkeit steigert.¹⁴

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird nicht die Frage nach der Realität der Reise, sondern nach der Strategie gestellt, die den Effekt der Authentizität erzeugt.¹⁵

2.1 Kennzeichen und Gattungsmerkmale

Klein geht davon aus, dass eine Gattungsbegrenzung, die vom Reise-Thema abgeleitet wird, nicht möglich ist und dass es auch nicht möglich ist, die Gattung der Reiseliteratur formal abzugrenzen.¹⁶ Eine Unmöglichkeit der formalen Definition wird auch im Metzler Literatur-Lexikon dargestellt, allerdings wird die Gattung an das inhaltliche Phänomen der Reise gebunden und mit dem Anspruch der Authentizität verbunden.¹⁷

Korte dagegen geht davon aus, dass alle Reisetexte einen gemeinsamen Nenner haben: „*Sie schildern eine Reise in ihrem Verlauf und stellen somit Erzähltexte dar.*“¹⁸ Dabei stellen die Texte den Anspruch, dass die Reise stattgefunden hat und der Erzähler gleichzeitig der Reisende ist.¹⁹ Als weiteres Definitionskriterium führt sie an, dass Reiseliteratur „*die Begegnung eines Subjekts mit Welt*“²⁰ darstellt, wobei diese Welt aus dem eigenen oder aus einem fremden Land bestehen kann. Dabei werden hermeneutische Prozesse dargestellt, also das Verstehen oder auch Nicht-Verstehen von anderen Kulturen durch das Subjekt. Der Leser bekommt auf diese Weise einen Eindruck von der beschriebenen

¹² Vgl. Harbsmeier, Michael: Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen: Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen. In: Maczak, Antoni/Teuteberg, Hans Jürgen: Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek. 1982. S. 1 – 32. S. 1.

¹³ Ebda.

¹⁴ Vgl. Ebda. S. 1f.

¹⁵ Vgl. Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (Begründer): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler. 2007³. S. 640.

¹⁶ Vgl. Klein, Ulrich: Reiseliteraturforschung im deutschsprachigen Raum. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Band 87. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. 1993. S. 286 – 318. S. 287.

¹⁷ Vgl. Schweikle (s. Anm. 15) S. 640.

¹⁸ Korte (s. Anm. 11) S. 1.

¹⁹ Vgl. Ebda.

²⁰ Ebda. S. 9.

Welt, aber auch vom reisenden Ich. Dabei kann die Subjektivität des Erzählers bis hin zur inneren Reise (vor allem die Entwicklung des Reisenden ist von Bedeutung) ausgedehnt oder aber komplett zurückgenommen werden.²¹

Reisetexte (auch Reiseberichte) sind grundsätzlich fiktional und die Erzählverfahren unterscheiden sich nicht von rein erfundener Erzählliteratur. Der einzige Unterschied dazu wird durch die angenommene Authentizität des Textes konstituiert. Dennoch müssen Reisetexte als kreative Nachschöpfungen von Reisen angesehen werden, sodass eine Reiseerfahrung zu einem Reiseplot umgestaltet wird.²² Im Metzler Literatur-Lexikon wird allerdings der Reisebericht als Hilfsmittel angeführt und dieser wird von der fiktionalen Gattung abgegrenzt.²³

Reisedarstellungen haben dynamische Handlungen und sind somit räumlich und zeitlich gegliedert. Die Reisehandlung bekommt somit eine größere Bedeutung zugesprochen als die eines rein formalen Elements.²⁴

„Vielmehr wird die Reisehandlung als ein zentrales Gestaltungsmittel gesehen, dessen ästhetische Wirkung sich sowohl auf die Form als auch auf den Inhalt erstreckt, d. h. diese ästhetisch organisiert.“²⁵

Damit wird die Reisedarstellung als Handlungselement – als künstlerische Aussage – verstanden.²⁶

Harbsmeier geht von einem dualen bzw. binären Grundmuster von Reisetexten aus, das bedeutet, dass die Heimat gegen die Fremde gestellt wird.²⁷ Dabei weist der Reisebericht meist eine autobiographische Erzählweise auf, d.h. dass die Personalunion des Ich-Erzählers sich auch auf den Autor erstreckt, was aber nicht bedeutet, dass eine Unterscheidung zwischen Autor, Berichterstatter und Reisendem unmöglich wäre, da die Erzählerstimme immer manipuliert oder inszeniert sein kann und der Figurendarstellung Strategien zugrunde liegen können.²⁸

²¹ Vgl. Ebda. S. 9f.

²² Vgl. Ebda. S. 15f.

²³ Vgl. Schweikle (s. Anm. 15) S. 640.

²⁴ Vgl. Possin, Hans-Joachim: Reisen und Literatur: Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1972. S. 16.

²⁵ Ebda.

²⁶ Vgl. Ebda.

²⁷ Vgl. Harbsmeier (s. Anm. 12) S. 3.

²⁸ Vgl. Korte (s. Anm. 11) S. 17f.

Die Funktionen des Reiseberichts sind vielfältig: Er kann Informationen über ein bestimmtes Land liefern oder sogar eine Anleitung für eine eigene Reise des Lesers sein, er stellt aber auch die Auseinandersetzung des erzählenden Ich mit der bereisten Welt dar. Diese Punkte machen die *prodesse*-Funktion des Reiseberichts aus. Reisetexte stillen aber auch das Bedürfnis nach neuen, ungewöhnlichen Erfahrungen, unbekannten Ländern und Abenteuern und das macht die *delectare*-Funktion der Gattung aus.²⁹

Im Reisebericht gibt es meist nicht eine einzelne Form, wie der Text gestaltet werden kann, sondern erzählende, beschreibende, erörternde und kommentierende Passagen ergänzen einander und so kann ein Reisetext viele verschiedene Textsorten annehmen (Essay, Brief, Reportage, Skizze, Anekdote) und sogar in Versform verfasst sein. Dabei ist aber wichtig, dass es ein narrativer Text bleiben muss.³⁰ Das führt auch dazu, dass das Motiv des Reisens in verschiedenen Ausformungen und Typen dargestellt wird. Link gliedert diese in drei Gruppen: Reisebericht und -beschreibung, Reisehandbuch, -tagebuch und -schilderung sowie Reisemärchen, -roman und -novelle, wobei diese Typen von der Forschung nicht genau abgegrenzt wurden.³¹

Der Reiseroman kann als Gattung nicht klar vom Reisebericht abgegrenzt werden, da das Kriterium der Fiktionalität hier nur bedingt greift. Das liegt daran, dass die Authentizität eines Textes von der Ansicht des Lesers abhängt.³² Es kann auch in fiktionalen Texten authentisch verbürgte Faktizität dargestellt werden.³³ Die Gattung des Reiseromans soll hier trotzdem kurz definiert werden. Laut dem Metzler Literatur-Lexikon ist dieser durch die Bewegung im Raum konstituiert und der Reiz liegt in der Konfrontation zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Diese Texte müssen Textsignale und Zuschreibungen (Roman, Novelle, ...) nutzen, um als ästhetische Texte erkennbar zu sein. Sie haben inhaltlich-strukturelle Gattungsmerkmale, die sie mit einigen anderen Gattungen in Verbindung bringen (Abenteuerroman, utopischer Roman, Robinsonade, fantastischer Roman, Science Fiction, ...).³⁴

²⁹ Vgl. Ebda. S. 10.

³⁰ Vgl. Ebda. S. 13.

³¹ Vgl. Link, Manfred: Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Köln (Diss). 1963. S. 5f.

³² Vgl. Schweikle (s. Anm. 15) S. 641.

³³ Vgl. Seemann (s. Anm. 7) S. 228.

³⁴ Vgl. Schweikle (s. Anm. 15) S. 641.

2.2 Entwicklung

Vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert gehörten Reisetexte zu den meistgelesenen Textarten.³⁵ Im 18. Jahrhundert waren Reisebeschreibungen eine sehr populäre Gattung, was sich durch die sozialen, politischen und ökonomischen Umbrüche erklären lässt, die zu mehr Mobilität führten und es den meisten Menschen ermöglichten zu reisen.³⁶ Viele der aufgeklärten Reisenden sahen es als ihre Aufgabe an, ihre Erfahrungen aufzuschreiben und damit anderen zugänglich zu machen. Dabei spielte die subjektive Wahrnehmung eine immer größere Rolle und die informative Funktion trat zurück.³⁷ Zu dieser Zeit kam auch der philosophische bzw. fiktive Reisebericht in Mode. Dieser diente laut Bode dazu, die eigene Kultur als eine von vielen zu begreifen und aus dem Vergleich mit anderen heraus die Eigenart und Relativität der eigenen Kultur und Gesellschaft zu verstehen. Dabei sollte das Fremde das Eigentümliche des Eigenen sichtbar machen.³⁸ Der Erfolg der Reiseliteratur Ende des 18. Jahrhunderts kann sich auch dadurch erklären lassen, dass er Lesern neue Raumerfahrungen bietet, wobei der soziale Raum grundlegend vom geometrischen unterschieden werden muss. Diese Unterscheidung ist in den Texten am deutlichsten, in denen der Held der *„bannenden oder verschlingenden Macht der Räume“*³⁹ entkommen muss.⁴⁰

Im 19. Jahrhundert wächst die Gattung der Reiseliteratur laut Link noch weiter an, wobei die entstehenden Texte einen hohen kulturhistorischen, aber einen geringen literarischen Wert haben.⁴¹ Diese Texte können eher als Modeerscheinung gesehen werden, die Bildung und Unterhaltung zusammenbringen sollte, wobei Naturbeschreibungen in den Texten überwiegen. Dabei wirkt die Grenze zwischen Unterhaltungsliteratur und wissenschaftlichen Berichten oft verschwommen.⁴²

³⁵ Vgl. Korte (s. Anm. 11) S. 2.

³⁶ Vgl. Berg (s. Anm. 5) S. 39f.

³⁷ Vgl. Ebda. S. 41f.

³⁸ Vgl. Bode, Christoph: Beyond/around/into one's own. Reiseliteratur als Paradigma von Welterfahrung. In: Stierle, Karlheinz (Hg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Band 26. München: Wilhelm Fink Verlag. 1994. S. 70 – 87. S. 76f.

³⁹ Laermann, Klaus: Raumerfahrung und Erfahrungsraum. Einige Überlegungen zu Reiseberichten aus Deutschland vom Ende des 18. Jahrhunderts. In: Piechotta, Hans Joachim: Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1976. S. 57 – 97. S. 83.

⁴⁰ Vgl. Ebda. S. 82f.

⁴¹ Vgl. Link (s. Anm. 31) S. 184.

⁴² Vgl. Rapp, Karolina: Das Orientbild in der deutschsprachigen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts. Zwischen Realität und Imagination. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition. 2016. S. 101.

2.3 Typen von Reiseliteratur

Link arbeitet in seinem Text eine Einteilung der Reiseliteratur heraus:

1. Reiseführer und -handbücher: Diese sollen nicht eine unternommene Reise beschreiben, sondern einen potentiellen Leser auf Reisen vorbereiten.
2. Wissenschaftliche sowie populärwissenschaftliche Reiseschriften: Damit werden Entdeckungs- und Forschungsberichte bezeichnet, die den Leser in einer bestimmten wissenschaftlichen Ausrichtung (botanisch, zoologisch, geologisch, ...) über das bereiste Land informieren sollen. Diese Texte sind zwar vordergründig wissenschaftlicher Natur, sie können aber auch dazu gedacht sein, einen Leser auf eine Reise vorzubereiten und darüber hinaus ästhetische Ansprüche stellen.
3. Reisetagebücher, -berichte, -beschreibungen, -schilderungen, und -erzählungen
4. Reisenovellen und -romane: Das zentrale Motiv ist eine erlebte oder eine fiktive Reise und die Struktur des Textes und die verwendete Sprachform orientieren sich an der Gattung Roman bzw. Novelle.⁴³

Die Entwicklung vom ersten bis zum vierten Typ ist von einem Anstieg der epischen Integration und Fiktionalität und einer Abnahme von Faktizität, Objektivität und Aktualität gekennzeichnet. Typ eins, zwei und drei basieren großteils auf tatsächlich erlebten Reisen, als Erzählform herrscht die Ich-Form vor und diese ist meist mit dem Autor identisch. In der vierten Gruppe sind reale oder vorgetäuschte Reisen möglich, diese werden aber immer dichterisch dargestellt und die autobiographischen Züge treten hinter Komposition und Stil zurück. Das dargestellte Ich ist fingiert und mit dem Autor nicht mehr identisch.⁴⁴

2.4 Dimensionen des Reiseberichts

In seinem Text präsentiert Ette nicht nur die fünf Dimensionen, die Levi-Strauss für den Reisebericht annimmt, sondern er erweitert diese:

Levi-Strauss geht davon aus, dass der Weg an sich zweidimensional ist, der Berg wird zur dritten Dimension und die Zeit zur vierten. Die soziale Dimension sieht er als die fünfte

⁴³ Vgl. Link (s. Anm. 31) S. 9.

⁴⁴ Vgl. Ebda. S. 10f.

an. Ette fügt als sechste Dimension die Imagination und Fiktion hinzu, weil er davon ausgeht, dass Reisebeschreibungen auf fiktionale, literarische Muster zurückgreifen. Die siebte Dimension bezeichnet er als literarischen Raum und geht damit auf die Beziehung ein, die ein bestimmter Text zu anderen Texten desselben Autors oder anderer Autoren eingeht. Diese Beziehungen können explizit oder implizit sichtbar werden. Als achte Dimension sieht Ette die genrespezifischen Bezüge an und geht damit auf die Frage nach literarischen Subgattungen und Traditionen, aber auch nach wissenschaftlichen Bezugssystemen und Genealogien des Reiseberichts ein. Die neunte Dimension ist schließlich der kulturelle Raum. Diese Dimension quert die anderen und fragt danach, wie Kultur vom literarischen und ästhetischen, aber auch vom politischen, gesellschaftlichen oder philosophischen Standpunkt aus in den Text eingearbeitet werden kann.⁴⁵

2.5 Grundmuster und Bewegungsrichtungen in der Reiseliteratur

Harbsmeier stellt in seinem Text das Grundmuster von Reisetexten heraus: Zunächst wird die Ausreise beschrieben, dann folgen Landschafts- und Kulturbeschreibungen und daraufhin wird die Heimreise dargestellt.⁴⁶

Ette arbeitet vier Orte heraus, die die Bewegungsvielfalt, Dynamik und Unbestimmtheit des Reiseberichts einschränken sollen:⁴⁷

1. Abschied: Bei der Darstellung davon steht intensives menschliches Erleben im Vordergrund, da das Ich sich vom Eigenen verabschiedet. Das Eigene kann beim Abschied durch eine weitgehende Reflexion neu perspektiviert werden.⁴⁸ Dieser Abschied ist oft kontrastiv modelliert, da der Kontrast zwischen Landschaften und Kulturen hervorgehoben werden soll.⁴⁹
2. Höhepunkt: Dabei ist die Darstellung im Text wichtig, denn der Höhepunkt wird vom Autor als Herzstück der Erzählung stilisiert.⁵⁰

⁴⁵ Vgl. Ette (s. Anm. 6) S. 34ff.

⁴⁶ Vgl. Harbsmeier (s. Anm. 12) S. 2.

⁴⁷ Vgl. Ette (s. Anm. 6) S. 49.

⁴⁸ Vgl. Ebda. S. 49f.

⁴⁹ Vgl. Ebda. S. 53.

⁵⁰ Vgl. Ebda.

3. Ankunft: Dieser Moment, wenn der Reisende das Ziel seiner Reise erreicht, kann sofort zur Heimreise oder aber zu einem längeren Aufenthalt überleiten. Die Ankunft ist ein Ort der Selbstvergewisserung, an dem das Andere wahrgenommen wird und die vorgeprägten Wahrnehmungsmuster problematisiert werden.⁵¹
4. Rückkehr: Diese kann als Ausklang stilisiert werden, kann aber auch zu einer erneuten Selbstvergewisserung führen oder den erzählerischen Kreis schließen (etwa die emotionale Rückkehr zum Eigenen).⁵²

Auch Possin arbeitet Motive des Handlungsverlaufs von Reiseerzählungen heraus:

- „1. Abkehr und Aufbruch (Darstellung der Ausgangssituation als Motivation der Reise aus einem inneren oder äußeren Antrieb — mitunter Zwang — heraus).*
- 2. Der eigentliche Reiseverlauf als Folge von Abenteuern (= konkrete Entscheidungssituationen, aus denen heraus der Stand des Auseinandersetzungs- und Erkenntnisprozesses sichtbar wird) mit Höhe-, Tief- und Wendepunkten.*
- 3. Rückkehr oder besser: Heimkehr an einen Ort, der nicht unbedingt mit dem Ausgangsort identisch sein muß; Einsicht in die wahre Natur des angestrebten „Reiseziels“.“⁵³*

Das dreiteilige Muster, das sich in Auszug, „Er-Fahrung“ der Welt und Heimkehr gliedert, findet sich auch im Metzler Literatur-Lexikon.⁵⁴

Die Bewegung in der Reiseliteratur kann sich in verschiedenen Grundfiguren darstellen: Kreis: Der Reisende kehrt am Ende zum Ausgangspunkt zurück und dabei werden die Wissensbestände vor der Reise durch die hermeneutische Zirkelbewegung überprüft und aktualisiert.⁵⁵ Das Vor-Gewusste wird auf die Reise „mitgenommen und auf die empirisch erfahrene Realität übertragen.“⁵⁶

Pendeln: Im Text wird eine quasi-simultane Existenz von zwei oder mehr Orten dargestellt, zwischen denen der Reisende pendelt, wobei diese Räume nicht miteinander verschmelzen, sondern die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden bleibt klar.⁵⁷

Linie: Es wird eine Reise vom Ausgangspunkt zum Zielpunkt dargestellt, wobei der Rückweg nicht vorgesehen ist oder im Gegensatz zum Ziel zweitrangig betrachtet

⁵¹ Vgl. Ebda. S. 58.

⁵² Vgl. Ebda. S. 60f.

⁵³ Vgl. Possin (s. Anm. 24) S. 236.

⁵⁴ Vgl. Schweikle (s. Anm. 15) S. 641.

⁵⁵ Vgl. Ette (s. Anm. 6) S. 63f.

⁵⁶ Vgl. Ebda. S. 66.

⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 70f.

werden kann.⁵⁸

Stern: Es gibt ein Zentrum, das den Ausgangspunkt für verschiedene „Ausflüge“ darstellt, wobei der bereiste und erfasste Raum sternförmig ausgeweitet wird und sich dabei immer größere Wissensgebiete erschließen.⁵⁹ Dabei sind sowohl der Reisende als auch der Leser sicher, immer wieder an den Ausgangsort zurückzukehren, was zu einem regelmäßigen Alternieren zwischen der Aufnahme von Neuem und der Eingliederung in die vorhandenen Wissensbestände führt.⁶⁰

Springen: Es ist kein konkreter Ausgangs- oder Zielpunkt auszumachen.⁶¹

2.6 Fazit

Wie diese Darstellung zeigt, gibt es weder einheitliche Begriffe, die Reiseliteratur erfassen, noch allgemein anerkannte Möglichkeiten, einzelne Untergattungen zu trennen. Das Merkmal der Fiktionalität kann nicht genutzt werden, um Texte, die reale Reisen beschreiben, von jenen abzugrenzen, die von erfundenen Reisen erzählen. Darüber hinaus bezeichnen auch die Begriffe Reiseroman und -novelle nicht ausschließlich Texte, die erfundene Reisen schildern. Dennoch konnten einige wichtige Merkmale von Reisetexten im Allgemeinen und Reiseromanen im Besonderen herausgearbeitet werden, die für die weitere Arbeit nutzbar gemacht werden können. Auch die Dimensionen, Orte und Bewegungen von Reisetexten können für die Analyse genutzt werden.

Es soll in weiterer Folge aus den gesammelten Beschreibungen eine Definition zusammengestellt werden, die die Reiseliteratur in der Weise abdeckt, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird. Dabei werden einige Merkmale ausgeklammert, die Reiseliteratur grundsätzlich beschreiben – diese Darstellung soll jedoch nicht aussagen, dass diese keine Merkmale von Reiseliteratur im Allgemeinen sind, die Einschränkung bezieht sich lediglich auf die in dieser Arbeit behandelten Merkmale.

Bei den Reisetexten, die in der Analyse näher betrachtet werden sollen, handelt es sich ausschließlich um Reiseromane nach der Definition von Link. Diese wurden darüber hinaus von Autoren verfasst, die das betreffende Land nicht (oder zum

⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 71.

⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 75f.

⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 77.

⁶¹ Vgl. Ebda.

Erscheinungszeitpunkt noch nicht) selbst bereist hatten und somit keine realen Reiseerfahrungen schildern oder ihre Erzählung an diese anlehnen. Dennoch stimmen die Texte mit den Grundmustern der Bewegung in Reisetexten überein, wie sie oben dargestellt wurden und beinhalten zugleich die Bewegungsformen, die von Ette geschildert werden. Auch das Zusammentreffen von verschiedenen Kulturen und die Konfrontation zwischen dem Eigenen und dem Fremden sind als Hauptthemen erkennbar, darüber hinaus wollen die Texte eine Authentizität der Ereignisse suggerieren.

Damit sind die Texte eindeutig als Reiseliteratur zu erfassen, auch wenn es eine Tatsache ist, dass gerade in der Forschung Texte, die Reisen beschreiben, die nicht real stattgefunden haben, sehr wenig Beachtung fanden.

3 Fantastische Genres

Für die Begriffsfamilie „fantastisch“ ist sowohl eine Schreibung mit ph als auch mit f möglich. In dieser Arbeit wird die f-Schreibweise gewählt, unabhängig von der Schreibweise in den indirekt zitierten Sekundärtexten. Die Begriffe Gattung und Genre werden im Folgenden synonym verwendet.

In diesem Kapitel wird sowohl das Genre der Fantastik als auch das der Science Fiction (im Weiteren SF) vorgestellt, da Texte von beiden Gattungen in der Analyse berücksichtigt werden sollen. Zunächst werden einige umfangreichere Genredefinitionen betrachtet, die für die Entwicklung der jeweiligen Gattungsforschungen konstitutiv waren und immer wieder in neueren Texten zitiert werden, danach werden neuere Definitionsversuche vorgestellt. Da die meisten Definitionen mit Abgrenzungen zu anderen Genres arbeiten, werden die Gattungen durch innere Merkmale sowie durch Abgrenzungsmerkmale definiert. Zunächst soll aber ein Blick auf die Möglichkeiten und Grenzen der Definition des Fantastischen geworfen werden.

Biesterfeld versucht, verschiedene Gattungen nicht-realistischer Texte zu definieren und sieht das Problem in den fließenden Grenzen zwischen den Genres und auch von Differenzen im Sprachgebrauch, die sowohl international als auch innerhalb des

deutschen Sprachraumes vorkommen können.⁶² Haas spricht von fantastischer Kunst, die durch Form und Inhalt dazu nötigt, enge Grenzen von Denken und Wahrnehmung zu übertreten, wobei die rational-logische Welt verlassen und eine andere betreten wird, in der andere Gesetze herrschen. Diese Überlegung umschließt Mythen, Märchen, fantastische Geschichten, SF sowie die meisten utopischen Texte. Dabei kann der Gegensatz zwischen dem Fantastischen und dem Realistischen auf unterschiedliche Arten entstehen:⁶³

1. Stofflich-motivlich: Es wird etwas dargestellt, das logisch nicht zu begreifen ist, also das Fantastische entsteht durch Motive der Andersartigkeit.
2. Struktur der Handlung: Hiermit sind Texte gemeint, die stofflich-motivlich fantastisch sind, die aber besonders auf den Einbruch des Übernatürlichen ausgerichtet sind (Vax, Caillois), dieser muss allerdings kein Schock sein, wie die beiden es beschreiben, sondern das Fantastische kann auch hilfreich oder lustig zu bewerten sein.
3. Psychologisch: Das Fantastische steht zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen, wie Todorov es beschreibt und die Definition hängt vom Leser ab.
4. Argumentationsstrukturell: Laut Levi-Strauss hat sich das Fantastische aus dem intuitiven, komplexen Denken gebildet, das meist im Gegensatz zum rational-logischen Schlussverfahren steht. Die Texte folgen nicht zwangsläufig der Logik, sondern schaffen eigene Ordnungen und Gesetze.⁶⁴

Die allgemeinste Begriffsbestimmung der Fantastik wertet sie als Gegenbegriff zur Realität, diese Ansicht ist jedoch problematisch, weil dann jede Literatur fantastisch wäre, deshalb muss man laut Jehmlich den Begriff davon abhängig machen, was zu einer bestimmten Zeit als realistisch galt.⁶⁵ Jacquemin dagegen macht diesen Realismus davon abhängig, dass zwischen dem Leser und dem Werk ein Einverständnis entsteht und der

⁶² Vgl. Biesterfeld, Wolfgang: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge zur Definition. In: Lange, Günther/Steffens, Wilhelm (Hg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1993. S. 71.

⁶³ Vgl. Haas, Gerhard: Phantasie und Phantastik. Phantastische Literatur als didaktische Herausforderung. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht. Ausgabe 54. Seelze: Friedrich Verlag. 1982. S. 15 – 23, S. 18.

⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 18ff.

⁶⁵ Vgl. Jehmlich, Reimer: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Thomsen, Christian W./Fischer, Jens Malte (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980. S. 11 – 33. S. 23f.

Leser das Gefühl hat, das Beschriebene zu kennen. (Der Begriff Realismus ist in diesem Zusammenhang nicht als literarische Strömung, sondern lediglich in der ursprünglichen Wortbedeutung zu begreifen.)⁶⁶ Aber auch das Fantastische braucht einen realistischen Hintergrund, da sonst keine Kontraste dargestellt werden können und der Leser die dargestellte Welt schwerer akzeptieren kann.⁶⁷

Ein weiteres Problem ergibt sich daraus, dass die Fantastik als Gattung von fantastischen literarischen Darstellungsmitteln abgegrenzt werden muss, da nicht alle Texte, die fantastische Elemente enthalten, der Fantastik zugeordnet werden können. Die Darstellungsmittel sind Figuren/Motive, die „von den Wahrscheinlichkeiten einer bestimmten historisch-sozialen Erfahrungswirklichkeit abweichen“⁶⁸, während das Fantastische im Genre der Fantastik zu einem Merkmal wird, das einen Text dominiert und ihn prägt.⁶⁹

3.1 Gattungskonstituierende Definitionen

3.1.1 Vax

Vax geht nicht davon aus, dass er die Fantastik definieren kann, sondern er möchte sie gegen andere Genres abgrenzen und wichtige Motive aufzeigen.

Zunächst grenzt er das Fantastische vom Märchenhaften ab: Das Volksmärchen ist eindimensional und hat nichts Numinoses, da das Wunderbare selbstverständlich wirkt und die Welt sich außerhalb der Wirklichkeit befindet. Das Fantastische dagegen spielt mit dem Konflikt zwischen dem Realen und dem Möglichen.⁷⁰

Vom Aberglauben kann man das Fantastische dadurch abgrenzen, dass Texte nicht fantastisch sein können, wenn der Erzähler sie als wahr darstellt.

Die Lyrik kann nicht fantastisch sein, da sie Verklärung der Wirklichkeit ist und den Leser in eine andere Welt versetzt, die ihn weder skeptisch noch verängstigt macht.⁷¹

⁶⁶ Vgl. Jacquemin, Georges: Über das Phantastische in der Literatur. In: Zondergeld, Rein A.: Phaïcon 2. Insel Taschenbuch. 1975. S. 33 – 53. S. 47.

⁶⁷ Vgl. Ebda. S. 49.

⁶⁸ Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch, Jörg/Stenzel, Gudrun (Hg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim: Juventa Verlag. 2006. S. 10 – 25. S. 12f.

⁶⁹ Vgl. Ebda.

⁷⁰ Vgl. Vax, Louis: Die Phantastik. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): Phaïcon 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag. 1974. S. 11 – 43. S. 11f.

⁷¹ Vgl. Ebda. S. 16f.

Vom Grausigen und Makabren kann man das Fantastische abgrenzen, da ein übernatürliches Ereignis einbricht, während das Grausige/Makabre im Alltag integriert ist.⁷²

Kriminalliteratur ist nicht fantastisch, da das Wunderbare am Ende logisch zu erklären ist und somit ist die Struktur dem Fantastischen entgegengesetzt: Im Krimi wird das Übernatürliche eingeführt, um zerstört zu werden, in der Fantastik ist das Übernatürliche zunächst abwesend und wird dann zur Lösung.⁷³

Vom Tragischen kann das Fantastische abgegrenzt werden, da der tragische Mensch auf die Höhe des Schicksals geht, durch das er zerstört werden sollte, während der fantastische Mensch seine Menschlichkeit hinter sich lässt und zum Tier zurückkehrt, das von sinnlicher Freude geleitet ist.

Vom Humor kann man das Fantastische zwar abgrenzen, man muss jedoch mitbedenken, dass Lachen und Angst in einer komplexen Beziehung zueinander stehen.⁷⁴

Die Utopie schildert eine Welt, die neben der unseren aufgebaut wird, während in der Fantastik unsere Welt zerfällt und in eine andere verwandelt wird.

Bei der Fabel ist dem Leser klar, dass Tiere nicht wirklich sprechen können, sondern die Sprache der Tiere nur eine literarische Konvention darstellt. Eine Allegorie ist eine Fabel, die auf den einfachsten Ausdruck reduziert wird. Dabei beunruhigen und bedrohen uns die fantastischen Bilder nicht in gleichem Maße wie in der Fantastik.⁷⁵

Okkultismus kann als Wissenschaft betrachtet werden und eine solche will Geheimnisse vernichten, während die Kunst Geheimnisse zum Ausdruck bringen soll. Der Okkultismus hat keine schöpferische Fantasie.⁷⁶

Von den Halluzinationen Geisteskranker kann die Fantastik unterschieden werden, weil der Leser bei medizinischen Berichten nicht an den Halluzinationen oder Angstgefühlen des Patienten teilhat.⁷⁷

⁷² Vgl. Ebda. S. 17.

⁷³ Vgl. Ebda. S. 19f.

⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 21f.

⁷⁵ Vgl. Ebda. S. 24f.

⁷⁶ Vgl. Ebda. S. 25f.

⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 27f.

Die Parapsychologie ist nahe an der fantastischen Literatur, aber auch sie wird als Wissenschaft verstanden, die scheinbar Übernatürliches ins wissenschaftliche System eingliedern will.⁷⁸

Vax geht davon aus, dass es nur ein begrenztes Themenmaterial in der fantastischen Literatur gibt, wobei Motive ihre beängstigende Wirkung verlieren können, es können aber auch neue Motive geschaffen werden.⁷⁹ Er zählt die fantastischen Motive auf:⁸⁰

- Werwolf
- Vampir
- Regressio
- vom menschlichen Körper losgelöste Teile
- Identitätsstörungen
- Spiel mit Sichtbarem und Unsichtbarem
- Veränderung der Kausalität von Raum und Zeit

Der Motivkatalog, den Vax anführt, kann nur als Hilfsmittel dienen. Er verdeutlicht die Nähe der Motive zum fantastischen Genre, ist aber gleichzeitig nur eine Momentaufnahme. Die Literatur entwickelt sich weiter und neue Motive können entstehen.⁸¹

3.1.2 Caillois

Er geht in seiner Gattungsdefinition davon aus, dass sowohl das Märchen als auch die Fantastik und die SF das Übernatürliche bzw. das Wunderbare nutzen, dass die dargestellten Ereignisse jedoch nicht auswechselbar sind. Während im Märchen ein Reich des Wunderbaren als Zugabe zu unserer Alltagswelt geschaffen wird, ohne diese zu berühren, muss in der fantastischen Literatur ein „Riß“, ein Einbruch in die wirkliche Welt sichtbar werden.⁸² Im Märchen ist das Übernatürliche weder verblüffend noch beängstigen⁸³, aber im Fantastischen

„[...] offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es

⁷⁸ Vgl. Ebda. S. 29f.

⁷⁹ Vgl. Ebda. S. 31.

⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 31 – 42.

⁸¹ Vgl. Rainer, Karin Angela: Die Phantastische Literatur. Versuch einer aktuellen Analyse. Wien (Diss.). 2003/4. S. 31.

⁸² Vgl. Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): Phaïcon 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag. 1974. S. 44 – 83. S. 44f.

⁸³ Vgl. Ebda. S. 46.

*ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.*⁸⁴

Darüber hinaus enden Märchen meist glücklich, während fantastische Erzählungen fast immer am Ende ein unheilvolles Ereignis darstellen.⁸⁵

SF definiert Caillois als eine Gattung, in der das Wunderbare nicht im Widerspruch zur Wissenschaft steht, sondern eine Reflexion ihrer Macht oder ihrer Problematik ist.⁸⁶ Er geht aber auch davon aus, dass die Gattung der SF noch zu jung ist, um umfassend definiert zu werden.⁸⁷

Weiters beschreibt Caillois seine Annahme, dass die Fantastik erst entstehen konnte, nachdem sich die wissenschaftliche Vorstellung einer rationalen Ordnung durchgesetzt hatte. Erst wenn die Unmöglichkeit von Wundern allgemein geläufig ist, kann ein Wunder etwas Erschreckendes sein.⁸⁸ Dabei will die fantastische Literatur den Leser nicht von der Wahrheit der Ereignisse überzeugen, sondern die Texte spielen mit der Angst des Lesers.⁸⁹ Allerdings gibt es auch Texte, in denen das Fantastische am Ende zurückgenommen wird. In diesem Zusammenhang unterscheidet Caillois vier Gruppen:

1. Das Ereignis war nur scheinbar unwirklich (z.B. menschliche Listen), was Caillois als „erklärtes Übernatürliches“ bezeichnet.
2. Das Ereignis war das Produkt von Traum, Halluzination oder Fieberwahn.
3. Das Ereignis war ein abnormer oder monströser Wachstums- bzw. Veränderungsprozess und dieser kann auf wissenschaftliche Methoden zurückgeführt werden.
4. Das Ereignis (Telepathie, wahrsagende Träume, Spiritismus, Ectoplasma, schwebende Gegenstände, ...) wird als Parapsychologie erkannt und eindeutig der Wissenschaft zugeordnet.⁹⁰

Caillois stellt auch dar, dass die Themen der fantastischen Literatur begrenzt sind, die einzelnen Kategorien hingegen unendlich variabel. Er zählt diese Themen auf⁹¹:

- Teufelspakt
- Vampire

⁸⁴ Ebda.

⁸⁵ Vgl. Ebda.

⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 60.

⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 80.

⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 48.

⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 56.

⁹⁰ Vgl. Ebda. S. 53ff.

⁹¹ Vgl. Ebda. S. 63 – 66.

- Fluch eines Zauberers
- Gespenst auf ewiger Fahrt
- Seele, die zur Ruhe kommen will
- unsichtbares, bedrückendes „Ding“
- Verkörperung des Todes unter den Lebenden
- Stillstand oder Wiederholung der Zeit
- Umkehrung von Traum und Wirklichkeit
- belebte/r Puppe/Statue/Automat/Rüstung
- Phantomfrau aus dem Jenseits, die tödliche Verführung ausstrahlt
- Zimmer/Apartment/Stockwerk/Wohnung, das/die aus dem Raum verschwindet

Im Anschluss daran schreibt er, dass diese Aufzählung nach Belieben weitergeführt werden kann⁹², was im Widerspruch zu seiner Aussage steht, dass die Themen der fantastischen Literatur begrenzt sind.

Haas kritisiert an Caillois, dass dieser die fantastische Literatur vom Märchen abgrenzt und fragt, warum das Wunderbare, das auf das Gerettet-Werden ausgerichtet ist, weniger fantastisch ist, als das Grauenhaft-Unglaubliche. Auch die These Caillois, dass das Märchen durch die fantastische Literatur abgelöst wurde, kritisiert er, da das Wünschen und Hoffen des Märchens allgemeingültig auf das Menschsein bezogen ist.⁹³ Auch Marzin kritisiert Caillois, da dieser Möglichkeiten angibt, das Fantastische aufzuheben, jedoch nicht klar macht, dass der Text als Ganzer trotzdem noch als fantastischer zu fassen ist.⁹⁴ Ein weiterer Kritikpunkt Marzins ist, dass die Definition, die Caillois anbietet, die fantastische Literatur nicht von der SF trennen kann.⁹⁵

3.1.3 Todorov

Die grundsätzliche Definition des Fantastischen bei Todorov muss das Merkmal der Unschlüssigkeit beinhalten: *„Der uneingeschränkte Glaube ebenso wie die absolute Ungläubigkeit würden uns aus dem Fantastischen herausführen; es ist die*

⁹² Vgl. Ebda. S. 66.

⁹³ Vgl. Haas, Gerhard: Struktur und funktion der phantastischen literatur. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 28. Jahrgang. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann. 1978. S. 340 – 356. S. 346.

⁹⁴ Vgl. Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt am Main/Bern: Peter Lang. 1982. S. 82.

⁹⁵ Vgl. Ebda. S. 87.

*Unschlüssigkeit, die es ins Leben ruft.*⁹⁶ Der Leser selbst muss die berichteten Ereignisse als ambivalent wahrnehmen. Dabei spricht Todorov vom impliziten Leser, dessen Wahrnehmungen bereits in den Text eingeschrieben sind. Dabei kann der Leser sich mit einer Figur im Text identifizieren, die selbst unschlüssig ist, das ist jedoch nicht zwingend nötig. Darüber hinaus kann ein Text nur fantastisch sein, wenn er weder allegorisch noch poetisch im Sinne von Poesie ist.⁹⁷ Daraus ergeben sich die drei Hauptbedingungen Todorovs für fantastische Texte:

1. die Unschlüssigkeit darüber, ob dargestellte Ereignisse natürlich oder übernatürlich sind
2. eine Figur, die diese Unschlüssigkeit teilt
3. die Zurückweisung der poetischen und allegorischen Interpretation.

Dabei muss die zweite Bedingung nicht erfüllt sein.⁹⁸ Die Angst dagegen ist oft Teil des Fantastischen, kann aber nicht als Kriterium für die Gattung herangezogen werden.⁹⁹

Todorov stellt zwei Spielarten des Fantastischen heraus: Entweder der Leser/die Figur bezweifelt nicht, dass die Ereignisse stattgefunden haben, sondern nur, dass er/sie sich den richtigen Begriff von ihnen gemacht hat, oder er/sie fragt sich, ob die Ereignisse nur eingebildet sind.¹⁰⁰

Wenn der Leser einen Text zu Ende gelesen hat, muss er sich entscheiden (wenn es nicht sogar der Text vorgibt), ob die Ereignisse im Text realistischen oder unrealistischen Hintergrund haben, sodass er den Text für sich dem Unheimlichen oder dem Wunderbaren zuordnet. Das Fantastische steht an der Grenze dieser beiden Gattungen und kann jederzeit aufgelöst werden.¹⁰¹

Sowohl das Unheimliche als auch das Wunderbare haben Untergattungen, die den Übergang zum Fantastischen bilden. Diese beschreiben Texte, in denen das Fantastische fast bis zum Ende aufrechterhalten wird. Das unvermischte Fantastische ist an der mittleren Linie angesiedelt.¹⁰²

⁹⁶ Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1992. S. 31.

⁹⁷ Vgl. Ebda. S. 31f.

⁹⁸ Vgl. Ebda. S. 33.

⁹⁹ Vgl. Ebda. S. 35.

¹⁰⁰ Vgl. Ebda. S. 36.

¹⁰¹ Vgl. Ebda. S. 40.

¹⁰² Vgl. Ebda. S. 42f.

unvermisches Unheimliches	Fantastisch- Unheimliches	Fantastisch- Wunderbares	unvermisches Wunderbares
------------------------------	------------------------------	-----------------------------	-----------------------------

Abbildung 1: Todorov S. 43

Das Fantastisch-Unheimliche berichtet von Ereignissen, die unrealistisch erscheinen, am Ende aber eine Erklärung finden und es gliedert sich in das Real-Imaginäre (Ereignisse durch Einbildungskraft geschaffen) und das Real-Illusorische (für Ereignisse, die unrealistisch erscheinen, kann eine rationale Erklärung gefunden werden, die meist sehr unwahrscheinlich ist).¹⁰³

Das unvermischte Unheimliche ist nur durch das Fantastische begrenzt und beschreibt Ereignisse, die rational erklärbar, aber unglaublich sind und so beim impliziten Leser eine Reaktion hervorrufen, die jener beim Lesen fantastischer Texte ähnelt.¹⁰⁴

Fantastisch-wunderbare Texte beginnen mit der Unschlüssigkeit, die Ereignisse sind aber rational erklärbar.¹⁰⁵

Das unvermischte Wunderbare ist wiederum nicht klar begrenzt, die übernatürlichen Elemente rufen jedoch weder bei den Figuren noch beim Leser besondere Reaktionen hervor. Es muss vom hyperbolischen Wunderbaren (Phänomene sind nur wegen der Ausmaße, die alles Bekannte übertreffen, wunderbar), vom exotischen Wunderbaren (übernatürliche Ereignisse werden nicht als solche gedacht, sondern in unbekannte Gegenden verlegt), vom instrumentalen Wunderbaren (Wunder der Technik, die für die Epoche, in der sie dargestellt sind, unmöglich sind, allerdings nicht für immer als unmöglich erachtet wurden) und vom naturwissenschaftlichen Wunderbaren (heutige SF) unterschieden werden.¹⁰⁶

Todorov grenzt die Fantastik auch von der Poesie und der Allegorie ab: Die Poesie verwehrt die Möglichkeit, zu evozieren und darzustellen und verweigert die Repräsentation, sodass kein Platz für das Fantastische bleibt.¹⁰⁷ Die Allegorie impliziert die Existenz von mindestens zwei Wortbedeutungen und wenn das dargestellte Übernatürliche nicht im wörtlichen Sinn verstanden werden kann, gibt es keinen Raum mehr für das Fantastische. Allerdings gibt es eine Skala zwischen dem Fantastischen und

¹⁰³ Vgl. Ebda. S. 43f.

¹⁰⁴ Vgl. Ebda. S. 45.

¹⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 49.

¹⁰⁶ Vgl. Ebda. S. 52.

¹⁰⁷ Vgl. Ebda. S. 56f.

dem Allegorischen und Texte können zwischen den beiden Gattungen angesiedelt sein.¹⁰⁸

Todorov führt nicht wie Vax und Caillois Gruppen von Themen und Motiven an, sondern bedient er sich zweier Themen-Netze – die Ich-Themen und die Du-Themen. Bei den Ich-Themen wird die Grenze zwischen Materie und Geist in Frage gestellt (Metamorphose, Persönlichkeits-Vervielfältigung, Brechen der Grenze zwischen Objekt und Subjekt, Transformation von Zeit und Raum, ...) und die Themen betreffen die Strukturierung einer Beziehung zwischen Mensch und Welt.¹⁰⁹ Die Du-Themen nehmen die sexuelle Begierde als Ausgangspunkt und betreffen die Beziehung des Menschen zu seinen sexuellen Wünschen, also zu seinem Unbewussten.¹¹⁰

Man kann an Todorov kritisieren, dass das Fantastische bei ihm keine Gattung ist, sondern eine Spielart zweier anderer Gattungen. Darüber hinaus bezieht er die Rezeptionsebene für seine Gattungsdefinition mit ein, und bleibt so nicht auf das Werk beschränkt.¹¹¹ Auch die Tatsache, dass seine Definition viele Texte, die von fantastischen Elementen geprägt sind, „heimatlos“ (Begriff nach Haas) macht, ist zu kritisieren.¹¹²

3.1.4 Lem

Auch Lem beginnt seine Fantastik-Definition mit der Abgrenzung zu anderen Genres. Beim Märchen geht er von Caillois Abgrenzung aus und fügt hinzu, dass die Welt des Märchens eine doppelt-übernatürliche ist, denn sie beinhaltet lokale Wunder (wunderbare Gegenstände und Figuren) und nichtlokale Wunder. Das bezeichnet die apriorische Harmonie, die in allen Realisationen des Märchens vorherrschen: Gewinn und Verlust sind in der Märchenwelt ideal nach Verdienst verteilt und jeder bekommt das verdiente Schicksal (dies gilt wenigstens für das Volksmärchen).¹¹³

Die nächste Gattung, die er bespricht, ist die Fantasy, die sich laut ihm aus dem Märchen entwickelt hat, mit dem Unterschied jedoch, dass es in ihr den Zufall gibt, der ohne

¹⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 60.

¹⁰⁹ Vgl. Ebda. S. 108.

¹¹⁰ Vgl. Ebda. S. 124f.

¹¹¹ Vgl. Marzin (s. Anm. 94) S. 58f.

¹¹² Vgl. Rank (s. Anm. 68) S. 14.

¹¹³ Vgl. Lem, Stanislaw: Phantastik und Futurologie. Teil 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 1984. S. 91.

übergeordnete Bedeutung existiert.¹¹⁴

Die Ontologie der wissenschaftlichen Fantastik (früherer Begriff für SF) imitiert bereitwillig die Ontologie der natürlichen Welt und somit wird das ontologische Prinzip, das in der literarisch beschriebenen Welt geschaffen wird, nicht verletzt.¹¹⁵

Darüber hinaus zeigt Lem elementare Operationen auf, die am Anfang fantastischer Kreationen stehen:

- „1. Die Übernahme fertiger Erscheinungsstrukturen mit lokalen und auch nicht-lokalen Substitutionen;*
- 2. die einfache und die komplexe Inversion; ihre Abart ist die Konvergenz (Angleichung);*
- 3. der Zusammenstoß zweier oppositioneller Teleologien (Spielstruktur);*
- 4. kombinierte Operationen (z.B. Umformung in Gruppen, in die jede der genannten einfachen Operationen eingehen kann).“¹¹⁶*

Ein Beispiel für den ersten Punkt ist die Übernahme fertiger Märchenstrukturen: Entweder kann die Struktur eines Märchens genau übernommen werden und ihre Prinzipien behalten, oder verschiedene Strukturen können miteinander kombiniert werden.¹¹⁷ Die einfache Inversion im zweiten Punkt meint die Darstellung von Dingen, die für uns gewöhnlich sind, für die Figuren im Text aber nicht (z.B. könnte es einen Planeten geben, auf dem ständig Tag ist und die Nacht wäre dann etwas Ungewöhnliches). Wenn solch eine Inversion semantische Folgen nach sich zieht, spricht man von einer komplexen Inversion.¹¹⁸ Das formale Spiel, das in Punkt drei angesprochen wird, bezeichnet Lem als lokale Besonderheit der SF. Die gemeinten Spielstrukturen sind aus dem Inventar des Kriminalromans entnommen und meinen die Rekonstruktionsstruktur des Verbrechens.¹¹⁹ Ein Beispiel für diese Strukturen wäre die Detektion eines fremden Planeten, die das Geheimnis/die Geheimnisse des Planeten aufdecken muss. Anders als in der Kriminalliteratur muss der Text aber nach der Aufdeckung nicht zu Ende sein.¹²⁰

Schon in dieser kurzen Zusammenfassung zeigt sich ein wesentlicher Kritikpunkt an Lems Text: die begriffliche Ungenauigkeit. Lem will Operationen darstellen, die am Anfang von fantastischen Kreationen stehen und gibt dabei die Spielstruktur an, die er

¹¹⁴ Vgl. Ebda. S. 95.

¹¹⁵ Vgl. Ebda. S. 98.

¹¹⁶ Ebda. S. 245.

¹¹⁷ Vgl. Ebda. S. 246ff.

¹¹⁸ Vgl. Ebda. S. 257f.

¹¹⁹ Vgl. Ebda. S. 264.

¹²⁰ Vgl. Ebda. S. 267f.

aber im Weiteren der SF zuordnet, obwohl er zuvor die SF von der Fantastik abgegrenzt hat. Dieses Problem zieht sich durch den ganzen Text.

Marzin kritisiert an Lem auch, dass er eine Vielzahl von Definitionen einführt, sodass die Grenzen des Genres nicht ersichtlich bleiben.¹²¹ Auch den Begriff der Struktur definiert er nicht eindeutig und darüber hinaus entwickelt er immer neue Beschreibungsverfahren, um der Materialvielfalt gerecht zu werden, sodass keine einheitliche theoretische Auseinandersetzung entstehen kann.¹²²

3.1.5 Suvin

Laut Suvin kann man in jeder literarischen Gattung das Verhältnis zwischen der Welt bzw. den Welten und der Nullwelt (Null als zentraler Bezugspunkt eines Koordinatensystems) ausmachen. Eine Welt mit empirisch verifizierbaren Eigenschaften, die aus der Umgebung des Autors gewonnen werden, kann als naturalistisch bezeichnet werden. SF dagegen kann durch alle nicht-empirischen Zeiten und Räume schweifen.¹²³

In der SF muss ein erzählerisches Novum vorhanden sein, das sich prinzipiell von der Norm naturalistischer bzw. empiristischer Texte unterscheidet. Damit steht die SF nahe zu verschiedenen fantastischen Untergattungen (Mythos, Fantastik, Märchen, Schäferdichtung, Utopie und Gegenutopie). Von diesen unterscheidet sie sich durch ihre Verfahrensweise und ihre soziale Funktion.¹²⁴ *„So geht die SF von einer fiktionalen („literarischen“) Hypothese aus und entwickelt sie mit totalisierender („wissenschaftlicher“) Folgerichtigkeit.“*¹²⁵ Faktische Darstellungen in den Texten wirken als Konfrontation des gegebenen Normsystems. Dieser Effekt kann als Verfremdung bezeichnet werden und ist der formale Rahmen der SF. Dabei werden die Normen eines Zeitalters (auch des eigenen) als veränderlich verstanden und sind der Erkenntnis unterworfen.¹²⁶ Der Begriff der Erkenntnis beinhaltet in diesem Verständnis ein

¹²¹ Vgl. Marzin (s. Anm. 94) S. 68.

¹²² Vgl. Ebda. S. 73f.

¹²³ Vgl. Suvin, Darko: Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. In: Eike Barmeyer (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. München: Wilhelm Fink Verlag. 1972. S. 86 – 105. S. 93.

¹²⁴ Vgl. Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1979. S. 23.

¹²⁵ Ebda. S. 25.

¹²⁶ Vgl. Ebda. S. 25f.

Reflektieren über die Realität und somit wird die Umwelt des Autors nicht statisch gespiegelt, sondern durch ein schöpferisches Verfahren dynamisch transformiert.¹²⁷ Während das Märchen eine Welt darstellt, die neben der realen steht und in der wunderbare Dinge möglich sind, schmuggelt die Fantastik Gesetze in die Umwelt, die der Erkenntnis zuwiderlaufen.¹²⁸

Auch das oben angesprochene Novum ist noch genauer zu definieren:

„Ein Novum oder eine erkenntnisträchtige Neuerung ist eine ganzheitliche (totalisierende) Erscheinung oder ein Verhältnis, die von der Wirklichkeitsnorm des Autors und des impliziten Lesers abweichen.“¹²⁹

Dieses Novum muss hier von ganzheitlicher Wirkung sein, es bringt eine Veränderung im gesamten Universum der Erzählung bzw. in den Aspekten hervor, die für die erzählte Welt von entscheidender Bedeutung sind. Es kann nicht statisch definiert werden, da es durch das Einzigartige, Nicht-Vorhersehbare bestimmt ist. Es kann aber in verschiedenen Dimensionen auftreten – vom Minimum (einzelne neue Erfindung) zum Maximum (raumzeitliche Ortsangabe, Hauptfigur/en oder Verhältnisse, die nicht der Umwelt des Autors entsprechen).¹³⁰

3.1.6 Marzin

Marzin geht von zwei möglichen Definitionsarten der Fantastik aus: Der Beschreibung von grundsätzlichen Dispositionen des Textes und der Aufzählung von Motiven.¹³¹ Daneben gibt es auch Untersuchungen, die das Fantastische als reines Stilmittel betrachten, das auf alle Gattungen angewendet werden kann.¹³²

Marzin arbeitet vier Punkte heraus, die in nahezu allen Gattungsdefinitionen der fantastischen Literatur enthalten sind:

- „1. Als notwendige Bedingung kann der „Riß“ gelten, den die meisten Definitionen als konstitutiv für die Gattung voraussetzen.*
- 2. Die Existenz einer Dichotomie innerhalb des Textes im Sinne eines Vorher – Nachher, dessen Zäsur der Einbruch des Irrationalen darstellt.*
- 3. Eine weitgehende Übereinstimmung der Motivkataloge, in denen sich das gängige Inventar der Gespenstergeschichte genauso wiederfindet wie psychologische Elemente.*

¹²⁷ Vgl. Ebda. S. 30.

¹²⁸ Vgl. Ebda. S. 28.

¹²⁹ Ebda. S. 94.

¹³⁰ Vgl. Ebda. S. 94f.

¹³¹ Vgl. Marzin (s. Anm. 94) S. 44.

¹³² Vgl. Ebda. S. 96f.

4. Auf der methodischen Ebene das relativ kleine und der Fülle der Texte eigentlich entgegenstehende Sample der Primärliteratur.“¹³³

Marzin hebt das Phänomen des Unheimlichen hervor, das eine zentrale Stellung in der fantastischen Literatur einnimmt und deshalb in der Definition mitbedacht werden muss.¹³⁴

Um die fantastische Literatur zu definieren, geht Marzin vom Begriff des Handlungskreises aus. Die eindimensionale, nicht-fantastische Literatur hat einen einzelnen Handlungskreis, dessen Weltbild empirisch und naturwissenschaftlich erfahrbar ist (der Leser erfährt die Welt selbst auf diese Weise). Die fantastische Literatur definiert sich durch die Konstruktion eines zweiten Handlungskreises und die Interdependenz, die sich zwischen den beiden manifestiert. Dabei ist der erste Handlungskreis wichtig, da er mit dem zweiten in Verbindung treten muss und die beiden aufeinander einwirken müssen.¹³⁵

Der erste Handlungskreis soll das Bekannte darstellen, sodass die Lesererwartung durch den zweiten enttäuscht wird. Meist beginnt ein Werk mit der Darstellung des ersten Handlungskreises, der dann vom zweiten aufgebrochen wird.¹³⁶ Dabei muss berücksichtigt werden, dass der erste Handlungskreis für die empirische Lebenserfahrung der Zeit steht, in der der Text entstanden ist bzw. in der die Handlung stattfindet. Dabei übernimmt der erste Handlungskreis die Rolle als Legitimationsinstanz für die fantastischen Ereignisse, deshalb darf er im Text nicht in Frage gestellt werden, damit er nicht überflüssig gemacht werden kann.¹³⁷

Der zweite Handlungskreis definiert sich durch irrationale Ereignisse, die sich durch die Abgrenzung vom ersten Handlungskreis aber auch durch die Enttäuschung der Erwartungshaltung des Lesers manifestieren.¹³⁸ Er bricht mit den für uns gültigen Gesetzen unserer Welt und tut das ohne Legitimation, d.h. dass seine Existenz nicht begründet werden muss. Allerdings müssen die Phänomene, die dem zweiten Handlungskreis zugeordnet werden können, einem textimmanenten System folgen.¹³⁹

¹³³ Ebda. S. 96.

¹³⁴ Vgl. Ebda. S. 108.

¹³⁵ Vgl. Ebda. S. 116f.

¹³⁶ Vgl. Ebda. S. 118.

¹³⁷ Vgl. Ebda. S. 121f.

¹³⁸ Vgl. Ebda. S. 127.

¹³⁹ Vgl. Ebda. S. 135.

Die fantastische Literatur an sich ist dabei durch die Störung eines Handlungskreises durch den anderen definiert¹⁴⁰, während pseudo-fantastische Texte, die im zweiten Handlungskreis angesiedelt sind, hingegen an irgendeiner Stelle im Text als rational erklärbar herausgestellt werden (bis zu dieser Stelle ist der Text nicht von einem fantastischen zu unterscheiden).¹⁴¹ Ein Beispiel dafür: Etwas Übernatürliches wird von Figuren vorgespielt, das Übernatürliche ist Teil eines Traums oder einer Vision oder durch Schizophrenie zu erklären.¹⁴²

3.1.7 Wunsch

Wünsch beginnt ihre Gattungsdefinition damit, herauszustellen, welche Merkmale sie nicht dafür heranziehen wird: Die Definition darf weder von der Autorintention noch von der Rezeptionshaltung einzelner Leser bestimmt sein oder von einer bestimmten Klasse an Stoffen oder Motiven, da nicht zu allen Zeiten dieselben Dinge als fantastisch galten.¹⁴³

„Fantastik ist dementsprechend, nach dem (bewußten oder nicht-bewußten) Konsens ihrer Theoretiker, etwas, das auf bestimmten Textstrukturen und auf einer bestimmten Relation zum (überindividuellen) Denksystem der Epoche basiert.“¹⁴⁴

Für das Erkennen eines fantastischen Textes ist es notwendig, das kulturelle Wissen mitzudenken. Als solches bezeichnet man alle Aussagen, die während einer bestimmten Epoche von einer Gesellschaft für wahr gehalten werden. Der Realitätsbegriff ist eine Teilmenge davon.¹⁴⁵

Die fantastische Literatur als Klasse beinhaltet Texte, in denen die fantastischen Elemente dominant sind¹⁴⁶ und diese werden durch das Auftreten von etwas definiert, das in der geglaubten Weltordnung der dargestellten Welt keinen Platz hat. Diese Elemente können sich auf zwei Arten manifestieren – als Geschehen oder als Wesenheit.¹⁴⁷

¹⁴⁰ Vgl. Ebda. S. 146.

¹⁴¹ Vgl. Ebda. S. 167.

¹⁴² Vgl. Ebda. S. 168f.

¹⁴³ Vgl. Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). München: Wilhelm Fink Verlag. 1991. S. 8f.

¹⁴⁴ Ebda. S. 9.

¹⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 18f.

¹⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 13.

¹⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 15f.

Um fantastische Texte von nicht-fantastischen abzugrenzen, prägt Wünsch den Begriff der Realitätskompatibilität. Texte, die dem Realitätsbegriff ihrer Epoche nicht widersprechen, können als realitätskompatibel bezeichnet werden, und alle anderen als nicht-realitätskompatibel.¹⁴⁸ Nicht-realitätskompatible Texte können schwach (quantitativ) inkompatibel sein, wobei ein Merkmal, das dem Realitätsbegriff entspricht, quantitativ gesteigert, also vergrößert oder verkleinert, wird (z.B. Gullivers Reisen) oder mehrere realitätskompatible Merkmale so kombiniert werden, dass sie gemeinsam nicht mehr kompatibel sind (durch ein Überstrapazieren des Zufalls kann ein Erklärungsangebot dargestellt werden, dass nicht-realitätskompatibel ist). Sie können aber auch stark (qualitativ) inkompatibel sein, also Wesenheiten oder Ereignisse darstellen, die anhand des Realitätsbegriffs nicht nur unwahrscheinlich, sondern unmöglich sind.¹⁴⁹ Diese machen den Kern der fantastischen Literatur aus.¹⁵⁰

Eine Bedingung dafür, dass ein Text als fantastisch betrachtet werden kann, ist die Existenz eines Klassifikators der Realitätskompatibilität. Es muss also im Text ein Phänomen geben, das erklärungsbedürftig ist.¹⁵¹ Dieses fantastische Phänomen oder die fantastischen Strukturen im Text muss/müssen dominant sein und sie können im Laufe des Textes entweder bestätigt werden oder sie dürfen nicht ausgeschlossen werden.¹⁵² Auch Wünsch grenzt in ihrer Definition die fantastische Literatur von anderen Genres ab: Bei der Utopie sind Abweichungen vom Realitätsbegriff rein auf der sozialphilosophischen und -wissenschaftlichen Ebene angesiedelt, während in der Fantastik die fundamental-ontologische Ebene verletzt wird.¹⁵³

Um die Fantastik von der SF abzugrenzen, müssen die fantastischen Ereignisse als Merkmale noch um die Kategorie der angebotenen Erklärung erweitert werden.¹⁵⁴

Von Märchen (hier wird nur das Zaubermärchen angesprochen) kann die Fantastik abgegrenzt werden, da in ihr die Verletzung des Realitätsbegriffs von den Figuren mit Verwunderung aufgenommen wird.¹⁵⁵

¹⁴⁸ Vgl. Ebda. S. 23f.

¹⁴⁹ Vgl. Ebda. S. 25f.

¹⁵⁰ Vgl. Ebda. S. 27.

¹⁵¹ Vgl. Ebda. S. 43.

¹⁵² Vgl. Ebda. S. 68.

¹⁵³ Vgl. Ebda. S. 28.

¹⁵⁴ Vgl. Ebda. S. 32.

¹⁵⁵ Vgl. Ebda. S. 35.

3.1.8 Durst

Durst zeigt auf, dass die Genredefinitionen für fantastische Literatur sich in maximalistische und minimalistische teilen lassen.

Die maximalistische Genredefinition zieht alle erzählenden Texte als fantastische Literatur heran, in denen Naturgesetze innerhalb der fiktiven Welt verletzt werden, was für Texte aller Zeiten gelten kann, die fantastische Elemente enthalten. Diese Definition wird etwa von Nodier oder Lovecraft vertreten.¹⁵⁶ Aus dieser ersten Definition hat sich ein anderes Verständnis entwickelt, das Texte nur als fantastisch ansieht, wenn die zeitgenössische Wirklichkeit durch sie gebrochen wird. Dabei wird das Genre nicht nur durch das Übernatürliche definiert, sondern auch durch fiktionsexterne Kriterien wie die Angst, die der Text beim Leser auslösen soll.¹⁵⁷ Auch die Person des Autors wird zur Abgrenzung herangezogen, denn bei religiöser Literatur oder ähnlichem glaubt der Verfasser an seine Erzählungen und somit können sie keine fantastische Literatur sein. Allerdings sind die beiden letzten Kriterien nicht nutzbar, da die angesprochenen Merkmale keine Strukturelemente des Textes sind.¹⁵⁸ Ebenso kann das Argument des Erstaunens, das der Text beim Leser auslösen soll, wie es von Zgorzelski dargestellt wird, nicht genutzt werden, da ein Genre immer auch durch Konventionen definiert ist und diese erstaunen den Leser im Laufe der Zeit nicht mehr.¹⁵⁹

Die minimalistische Genredefinition geht davon aus, dass das übernatürliche Geschehen, das in den Texten geschildert wird, zwei Erklärungsmöglichkeiten bieten muss. Eine von ihnen muss dieses auf eine Art und Weise erklären, die naturwissenschaftliche Gesetze nicht durchbricht und die andere muss sie eben durch diese Durchbrechung erklären. Erst diese Unschlüssigkeit macht einen Text fantastisch.

Die erste Abhandlung zu dieser Sichtweise stammt von Todorov.¹⁶⁰

In der Forschung dominiert weiterhin die maximalistische Definition, Durst geht aber davon aus, dass es nur mit der minimalistischen möglich ist, die fantastische Literatur von anderen Genres abzugrenzen.¹⁶¹

¹⁵⁶ Vgl. Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: Lit Verlag. 2010² S. 29.

¹⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 31f.

¹⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 34f.

¹⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 36.

¹⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 40.

¹⁶¹ Vgl. Ebda. S. 68.

Um fantastische Literatur beschreiben zu können, muss zwischen fiktionsexterner Wirklichkeit und fiktionsterner Realität unterschieden werden, was in der Forschung oft nicht passiert.¹⁶² In der Forschung wird auch oft unreflektiert hingenommen, dass Literatur, die nicht als fantastisch ausgewiesen ist, sich den Naturwissenschaften beugt, was auch nicht immer so ist.¹⁶³ Deshalb sollte man in der Literatur nicht von Wirklichkeit, sondern von einem Realitätssystem sprechen, das die Organisation der Gesetze innerhalb einer fiktiven Welt meint.¹⁶⁴ Literatur ist im Vergleich mit der Wirklichkeit immer als wunderbar zu betrachten und Genredifferenzen definieren sich über innerliterarische Konventionen und Abweichungen davon.¹⁶⁵ Allerdings muss die innerliterarische Welt mit der außerliterarischen korrelieren und die Realitätssysteme müssen in sich kohärent sein. Das Wunderbare setzt eine innerliterarische Normrealität in Zweifel.¹⁶⁶

Durst definiert das Genre des Fantastischen über das Nichtsystem: Dieses steht in der Mitte eines Spektrums zwischen dem regulären System R (Normrealität) und dem wunderbaren System W (Abweichungsrealität).¹⁶⁷ Realistische Texte sind nach Durst solche, die ihre immanente Wunderbarkeit verbergen¹⁶⁸, während wunderbare Texte sie sichtbar machen. Das Nichtsystem steht für die Unschlüssigkeit und hier ist die fantastische Literatur angesiedelt:¹⁶⁹ *„Das Phantastische basiert auf einem Verfremdungsverfahren, das ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem in Frage stellt.“*¹⁷⁰ Damit ist die Fantastik in der Literatur ein Einzelfall, denn sie besitzt kein Realitätssystem und muss somit vom Wunderbaren abgegrenzt werden.¹⁷¹ Dabei geht Durst auch auf Wünschs „Klassifikator der Realitätskompatibilität“ ein und sagt dazu, dass ein R-inkompatibles Phänomen in der Literatur erklärt werden muss¹⁷², aber in *„der phantastischen Literatur werden zwei*

¹⁶² Vgl. Ebda. S. 69.

¹⁶³ Vgl. Ebda. S. 75.

¹⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 92.

¹⁶⁵ Vgl. Ebda. S. 95.

¹⁶⁶ Vgl. Ebda. S. 99f.

¹⁶⁷ Vgl. Ebda. S. 103.

¹⁶⁸ Vgl. Ebda. S. 112.

¹⁶⁹ Vgl. Ebda. S. 115f.

¹⁷⁰ Ebda. S. 116.

¹⁷¹ Vgl. Ebda. S. 117.

¹⁷² Vgl. Ebda. S. 120f.

erklärende Realitätssysteme gegeneinander ausgespielt und so jede gültige Erklärung verweigert.“¹⁷³

Auch Durst grenzt das Genre der fantastischen Literatur von anderen ab. Die SF bringt für ihn thematisch keine Neuerungen, sondern nur die thematische Motivierung kann als neu betrachtet werden. Die Wissenschaftlichkeit des Wunderbaren wird formuliert, um die R-Wissenschaftlichkeit zu brechen. Texte, die Genres wie Utopie, Fantasy, Kriminalerzählung u.a. zugeordnet werden, können auch der fantastischen Literatur zugeordnet werden, wenn eine realitätssystemische Unsicherheit vorherrscht. Als Beispiel dafür nennt er Wells.¹⁷⁴

3.1.9. Ruthner

Im Sammelband „Nach Todorov“, den Ruthner mitherausgegeben hat, wird versucht, Ansätze zur Definition von fantastischer Literatur zu finden, die an Todorov anknüpfen und über seine Theorien hinausgehen. Dabei steckt er den Rahmen für den Fantastik-Begriff im Sammelband folgendermaßen ab:

„[...] Phantastik als Oberbegriff einer spekulativen Literatur, die sich nicht widerspruchlos dem commonsensuellen Wirklichkeits- und Sprachverständnis ihrer Zeitgenossenschaft unterordnet [...]“¹⁷⁵

Im Vorwort geht er auf das „Andere“ ein, das jeder fantastischen Literatur zu Grunde liegt und das er nicht als unvernünftig oder strategielos ansieht, sondern als Negativfolie, die in aufgeklärten Kulturen ausgegrenzt wird. Diese Ausgrenzung kann etwa mittels eines Kanons geschehen, der das „Andere“ ausschließt. Wie jedoch die Fantastik, die immer wieder in Mode kommt, aufzeigt, findet dieses „Andere“ als Übernatürliches, Unheimliches, Widervernünftiges und Wunderbares wiederholt Eingang in die Literatur.¹⁷⁶

Ruthner gliedert die Fantastik in verschiedene Genres wie beispielsweise Schauerfantastik, SF, Utopie und Dystopie, Zukunftsroman und Fantasy Märchen. Er

¹⁷³ Ebda. S. 121.

¹⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 339f.

¹⁷⁵ Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der 'Vernunft'. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens/Rever, Ursula/May, Markus (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 2006. S. 7 – 14. S. 9

¹⁷⁶ Vgl. Ebda. S. 7.

zeigt auch auf, dass es eine Schwierigkeit darstellt, sowohl surrealistische als auch didaktisch, parabolisch, symbolisch oder allegorisch geprägte Texte zu definieren.¹⁷⁷

Deshalb will der Sammelband nicht eine Definition darstellen, sondern verschiedenste Theorieansätze anbieten.¹⁷⁸

In seinem Beitrag „Imaginierte Referenzen“ stellt Ruthner dann selbst einen solchen Ansatz vor, der rhetorisch-semiotisch ausgerichtet ist. Dabei nimmt er einen Ansatz von Todorov zum Vorbild: Das Fantastische entsteht daraus, dass Hyperbeln und Superlative der Alltagssprache, die rhetorisch bzw. hypothetisch zu verstehen wären, wortwörtlich verstanden werden (so entsteht z.B. das fantastische Motiv des Riesen oder Zwerg).¹⁷⁹ Auch Meisters Ansatz, der das Bildlich-Metaphorische als das Eigentliche der fantastischen Literatur ansieht, nimmt Ruthner auf. Dabei nutzt die Sprache eine Art der Repräsentation, die relativ simpel ist.

Auch Wittgensteins Theorie von zwei Wortklassen fließt in den Ansatz ein: Die eine Wortklasse hat Referenzobjekte in der Realität und die andere nicht, wobei letztere eine Provokation für die Kultur darstellt, die auch diese Begriffe immer visuell vorstellbar machen will.¹⁸⁰

Nach seiner Beschäftigung mit verschiedenen Theorien geht Ruthner davon aus, dass Personifizierung, Hypostasierung und wilde Referenzialisierung jene Prinzipien sind, die in fantastischen Texten aufgedeckt werden können. Dabei inszeniert die Fantastik ein semiotisches Spiel und greift auf kulturelle Register zurück, wie etwa belastete oder verbotene Wörter aus Religion, Mythologie oder ähnlichem. Wenn man dies berücksichtigt, ergibt sich die Fantastik aus Vorstellungen und Ängsten der Kindheit sowie der Mechanik menschlichen Denkens, womit vor allem Verbildlichung und Konkretisierung gemeint ist.¹⁸¹

¹⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 11.

¹⁷⁸ Vgl. Ebda. S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. Ruthner, Clemens: Imaginierte Referenzen. Kultursemiotische Prolegomena zur 'Selbstzeugung' des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens/Rever, Ursula/May, Markus (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 2006. S. 135 – 144. S. 136.

¹⁸⁰ Vgl. Ebda S. 137f.

¹⁸¹ Vgl. Ebda. S. 143f.

3.1.10 Lachmann

In ihrem Text stellt Lachmann die Geschichte der Fantastik und ihren Zusammenhang zur Rhetorik dar. Ihre Ausführungen können im Rahmen dieser Arbeit nicht dargestellt werden, es sollen aber zwei Details herausgegriffen werden – einerseits ein Teil ihrer Auseinandersetzung mit der Fantastik des 18. und 19. Jahrhunderts und andererseits ihre Überlegungen zum Thema Zufall. Beides soll dargestellt und für die Definition des fantastischen Genres genutzt werden.

In der Phantastik des 18. und 19. Jahrhunderts ist die Art des Wunderbaren von Bedeutung, die mit der Täuschbarkeit der Sinne spielt. Die Sinne werden in diesem Zusammenhang gemeinsam mit der Aufklärungsphilosophie zwar als zuverlässige Zeugen für die Wirklichkeit betrachtet, laut des ersten Teils der Argumentation von Lachmann kalkuliert die Fantastik jedoch die Täuschbarkeit der Sinnes-Erkenntnisfähigkeit mit ein. Die Alltagswirklichkeit wird dabei als Ausgangsbasis genutzt, die mit dem Zweifel an der Erkenntniskraft der Sinne aber verlassen wird und somit wird im zweiten Teil der Argumentation klar, dass die Sinne sich nicht getäuscht haben, sondern das Wunderbare wahrgenommen wurde.¹⁸²

Der Zufall ist für Lachmann ein wichtiger Faktor in fantastischen Texten, da er einerseits den Punkt des Einbruchs des Wunderbaren in ein normales Gefüge markiert, andererseits eine Opposition Zufall versus Nicht-Zufall herstellt, die die Argumentation des Textes hin- und herwendet.¹⁸³

Die Zweipoligkeit des Zufalls zieht eine Grenze zwischen Kontingenz und Sinn bzw. zwischen Erklärbarkeit und Unerklärlichkeit, die stabil, durchlässig oder verschiebbar sein kann. (Anm.: Der Terminus „verschiebbar“ ist hier im Hinblick darauf gemeint, dass die Grenze sich verändert, wenn im Text neue Erkenntnisse gewonnen werden.) Während die Grenze in der SF stabil sein soll, ist in der Fantastik Durchlässigkeit nötig, damit der Zufall als Fügung (sinnvoll) oder als kontingentes Ereignis (sinnlos) interpretiert werden kann. Diese Entscheidung kann oft nicht getroffen werden, die Deutungsarbeit selbst ist aber dennoch meist für den Text wesentlich. Syntaktisch wird

¹⁸² Vgl. Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2002. S. 108.

¹⁸³ Vgl. Ebda. S. 117.

der Zufall in der Fantastik durch das Herstellen von Diskontinuitäten konstruiert und semantisch entsteht er durch Isotopiebrüche.¹⁸⁴

Der Einbruch des Fantastischen stellt eine Diskontinuität dar, die mit dem Erfahrungshorizont kollidiert und somit die bisherigen Verhältnisse in Frage stellt. Damit werden die Interpretationsmechanismen der erzählten Welt desautomatisiert. Bevor die Deutungsarbeit beginnt, die den Zufall sowie den Einbruch erklärlich machen soll, führt das Unwahrscheinliche zu einer Reaktion der Figuren und auch beim Leser soll eine solche hervorgerufen werden.¹⁸⁵

Zusammenfassend geht Lachmann davon aus, dass die Sinnorientiertheit das bestimmende Element fantastischer Texte ist:

„Entweder erscheint der Zufall als Träger >negativen< Sinns: als Repräsentanz der Sinnentleertheit der Welt, oder als Träger >positiven< Sinns: als imaginäre Präsenz aller Alternativen und ihrer (Un-)Möglichkeiten, oder der Schwebezustand, in dem der Zufall gehalten wird, verweist auf das Prekäre jeder Sinnordnung.“¹⁸⁶

3.2 Innere Gattungsdefinitionen

3.2.1 Fantastik

Biesterfeld definiert Fantastik als *„eine Gruppe von Texten, die sich durch die Thematik des oft erschreckenden und verderblichen Einbruchs des Irrealen in die reale Welt kennzeichnen“*.¹⁸⁷

Zgorzelski geht davon aus, dass ein Text dann der Fantastik zuzuordnen ist, wenn die inneren Gesetze, denen die fiktive Welt unterworfen ist, zerbrochen werden. Dies wird durch Erstaunen oder Entsetzen des Erzählers, Protagonisten oder Adressaten ausgedrückt – ein Bruch der objektiven Realität reicht nicht, um als Fantastik zu gelten.¹⁸⁸

Laut Penning stellt das Fantastische den Konflikt zwischen einer empirischen und einer spirituellen Logik dar, wobei die Spannung zwischen den beiden den Text dominiert. Das Geschehen darf dabei nicht als allegorisch oder poetisch angesehen werden, sondern

¹⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 125ff.

¹⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 132f.

¹⁸⁶ Ebda. S. 150.

¹⁸⁷ Biesterfeld (s. Anm. 62) S. 73.

¹⁸⁸ Vgl. Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur. In: Zondergeld, Rein A: Phaïcon 2. Insel Taschenbuch. 1975. S. 54 – 63. S. 61.

der Leser muss die fiktive Welt als solche hinnehmen.¹⁸⁹ Die uns bekannte Welt kann als Ausgangspunkt angesehen werden, der im Text verfremdet wird. Das fantastische Ereignis taucht mit der Aufhebung der realistisch beschriebenen Welt auf, wobei diese Aufhebung auch fast unbemerkt vollzogen werden kann. Dabei darf die Realität nicht an Außerliterarischem gemessen werden, sondern die fiktive Logik muss verlassen werden, um das Fantastische zu erreichen.¹⁹⁰

Haas definiert die fantastische Literatur als Gruppe von Texten, in denen eine realistisch gezeichnete und empirisch alltäglich bestimmbare Welt einer irrational-unerklärbaren gegenübersteht. Diese beiden Welten stoßen punktuell zusammen und dadurch entsteht Furcht.¹⁹¹ Er zieht auch die Funktionen der Fantastik zur Definition heran: Er spricht von einer Theorie in der Quantenphysik, die besagt, dass alles passiert, was passieren kann, entweder hier oder in einem Paralleluniversum. Eine Funktion der Fantastik ist es, auf solche gedanklichen Möglichkeiten der Grenzüberschreitung hinzuweisen.¹⁹² Weitere Funktionen sind die Spiegelung politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse oder entwicklungs- und tiefenpsychologischer Prozesse¹⁹³, der Verweis auf eine Welt des Numinosen sowie des Religiösen¹⁹⁴ sowie die Schaffung eines Spiel-Raumes, der Kreativität freisetzen kann. Fantastische Texte machen eine „Was-Wäre-Wenn“-Spiel-Struktur auf und sind damit Herausforderungen an die Leser.¹⁹⁵

Jacquemin zieht für seine Genre-Definition den Begriff der Ordnung heran. Er begreift das Fantastische als Ort, an dem Ereignisse stattfinden, die nicht rational gefasst werden können, was er als Unordnung bezeichnet. Die Ordnung, die vor dem Einbruch des Fantastischen vorherrscht, ist allerdings nur als scheinbare zu betrachten und die wahre Ordnung kann erst durch das Fantastische hergestellt werden.¹⁹⁶ Die Konfrontation zwischen Ordnung und Unordnung spiegelt den Kampf zwischen Gut und Böse wieder.

¹⁸⁹ Vgl. Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: Thomsen, Christian W./Fischer, Jens Malte (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980. S. 34 – 51. S. 35f.

¹⁹⁰ Vgl. Ebda. S. 37.

¹⁹¹ Vgl. Haas (s. Anm. 93)

¹⁹² Vgl. Haas, Gerhard: Funktionen von Fantastik. In: Knobloch, Jörg/Stenzel, Gudrun (Hg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim: Juventa Verlag. 2006. S. 26 – 38. S. 28.

¹⁹³ Vgl. Ebda. S. 33f.

¹⁹⁴ Vgl. Ebda. S. 35.

¹⁹⁵ Vgl. Ebda. S. 37f.

¹⁹⁶ Vgl. Jacquemin (s. Anm. 66) S. 43f.

Die Wiederherstellung der Ordnung, die im Wunderbaren ohne Tragödie funktioniert, kann beim Fantastischen nur durch eine neuerliche Unordnung (z.B. Tod) funktionieren und somit ist das fantastische Element als berichtigende Unordnung zu betrachten.¹⁹⁷

3.2.2 Science Fiction

Der Begriff SF wurde 1923 erstmal von Hugo Gernback genannt und erst mit einem Namen und eigenständigen Medien (z.B. Zeitschriften) konnte eine Gattung entstehen.¹⁹⁸ Das passierte zu einer Zeit, in der forcierte Industrialisierung und eine gesteigerte soziale und physische Mobilität vorherrschten, das macht sie im strikten Sinn heute noch zu einer zeitgemäßen Gattung, da die heutige Zeit denselben Kriterien folgt.¹⁹⁹

Biesterfeld definiert die SF als Unterhaltungsliteratur, in der wissenschaftliche oder technische Fortschritte, die außerhalb der Erfahrung liegen, die Voraussetzung für das Erzählen oder das Thema des Erzählens darstellen.²⁰⁰

Suerbaum/Broich/Borgmeier unterscheiden zwei Strategien zur Definition von SF:

1. Die puristischen Definitionen betonen die Wissenschaftlichkeit. Sie gehen davon aus, dass in den Texten nicht gegen Naturgesetze verstoßen wird.
2. Die universalistische Definition weist der SF eine Aufgabe zu und bestimmt sie durch Merkmale, die hohe und anerkannte Literatur beschreiben. Hier wird die Wissenschaftlichkeit nur als sekundäres Kriterium genutzt.²⁰¹

Nach dem gegenwärtigen Forschungsstand kann die SF wie folgt definiert werden:

„Die Gattung Science Fiction ist die Gesamtheit jener fiktiven Geschichten, in denen Zustände und Handlungen geschildert werden, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären, weil sie Veränderungen und Entwicklungen der Wissenschaft, der Technik, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder gar des Menschen selbst voraussetzen. Die Geschichten spielen in der Regel, aber nicht mit Notwendigkeit, in der Zukunft.“²⁰²

¹⁹⁷ Vgl. Ebda. S. 45f.

¹⁹⁸ Vgl. Alpers, Hans Joachim: Verne und Wells – zwei Pioniere der Science Fiction? In: Eike Barmeyer (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. München: Wilhelm Fink Verlag. 1972. S. 244 – 258. S. 244.

¹⁹⁹ Vgl. Innerhofer, Roland: Science Fiction – Glanz und Elend eines Genres. In: Der Deutschunterricht. Heft 2/2008. S. 2 – 12. S. 2.

²⁰⁰ Vgl. Biesterfeld (s. Anm. 62) S. 77.

²⁰¹ Vgl. Suerbaum, Ulrich/Broich, Ulrich/Borgmeier, Raimund: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart: Reclam: 1981. S. 8f.

²⁰² Ebda. S. 10.

Die SF ist raum-zeitlich nicht auf die realistische Erzählwelt (damit ist Vergangenheit und Gegenwart in einem topographisch überschaubaren Erzählraum gemeint) begrenzt, sondern bezieht die Zukunft mit ein und auch die gesamte Erde und das Weltall.²⁰³

Als Wurzeln der SF können verschiedenste Gattungen betrachtet werden, wie die Utopie, der Zukunftsroman, der fantastische Reise- und Planetenroman (teilweise verbunden mit Satire z.B. Swifts Gulliver), die Robinsonade oder die Schauerliteratur.²⁰⁴

Abgrenzen kann sich die SF von diesen dadurch, dass sie sich auf die Vernunft beruft. Sie schildert das Zukünftige und Neue technisch plausibel, wobei allerdings die literarische Plausibilität über der technischen steht.²⁰⁵

3.3 Abgrenzung zu anderen Gattungen

3.3.1 Abgrenzung zwischen Fantastik und Science Fiction

Die Abgrenzung zwischen SF und Fantastik ist deshalb problematisch, weil sehr viele SF-Texte motivisch der Fantastik sehr nah sind, diese Motive und Gestaltungselemente folgen aber den SF-Regeln.

Laut Marzin will SF den ersten Handlungskreis nicht verletzen und jedes Objekt, das im Widerspruch zu diesem steht, muss legitimiert werden, was auf naturwissenschaftlicher Basis passieren kann (dabei müssen die Phänomene an sich nicht legitimiert werden, sondern nur ihre technische Möglichkeit muss aufgezeigt werden)²⁰⁶ oder durch evolutionäre oder anthropologische Veränderungen bedingt sein kann.²⁰⁷ Die Legitimation muss (pseudo-)wissenschaftlich sein, d.h. die Form der Erklärung muss wissenschaftlicher Beweisführung entsprechen.²⁰⁸

Auch Zondergeld geht davon aus, dass die SF zwar ein Realitätsprinzip hat, das von dem abweicht, was dem Leser bekannt ist (temporale oder lokale Verschiebung), aber diese Realität wird im Text nicht gebrochen. Dabei gibt es allerdings Grenzfälle, wenn die Alltagswelt mit der fremden Welt konfrontiert wird z.B. in Zeitreise-Texten.²⁰⁹

²⁰³ Vgl. Jehmlich (s. Anm. 65) S. 29.

²⁰⁴ Vgl. Innerhofer (s. Anm. 199) S. 2f.

²⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 3f.

²⁰⁶ Vgl. Marzin (s. Anm. 94) S. 198.

²⁰⁷ Vgl. Ebda. S. 204.

²⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 207.

²⁰⁹ Vgl. Zondergeld, Rein A.: Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983. S. 293f.

3.3.2 Märchen

Diese erscheinen der Fantastik nahe, allerdings beruht die fantastische Literatur auf der Konfrontation von verschiedenen Realitäten, während im Märchen nur eine, wunderbare Realität existiert.²¹⁰ Laut Marzin hat nur ein Teil der Märchen fantastische Elemente, die für das Fortkommen der Handlung unbedingt notwendig sind und darüber hinaus definiert sich das Märchen grundsätzlich nicht über diese Elemente, sondern über andere textimmanente Funktionen.²¹¹ Im Märchen finden im ersten Handlungskreis übernatürliche Ereignisse statt, die jedoch nicht durch einen zweiten legitimiert werden.²¹²

3.3.3 Utopie

In diesen Texten wird ein Gesellschaftssystem, das als ideal angesehen werden kann, als Alternative zur Realität dargestellt. Es gibt jedoch auch die Möglichkeit, eine Gesellschaftsform in einer negativen Utopie darzustellen.²¹³

3.3.4 Fantasy

Die Gattung Fantasy wurde zunächst als „sword and sorcery“ (Schwert und Magie) bezeichnet, also nach ihren inhaltlichen Elementen, oder als „heroic fantasy“.²¹⁴ Als Genremerkmal wird die imaginäre Welt hervorgehoben, wobei sich diese teilweise mit der SF deckt, in der aber immer ein Bezug zur Jetztwelt offengehalten wird. In Fantasy-Welten ist die historische Kontinuität auf irgendeine Art gebrochen²¹⁵, allerdings erst seitdem die Gattung sich formierte. Davor versuchten die Autoren, ihre Welten zu legitimieren, sodass diese nicht autonom waren. Darüber hinaus ist das Merkmal der imaginären Welt mit eigener Geographie und Geschichte auch zu anderen Genres zuzuordnen. Deshalb muss noch ein weiteres Kriterium, das der Magie, hinzugefügt werden.²¹⁶ Diese kann sich in der Fantasy auf verschiedene Arten manifestieren: als Naturkraft, als erlernbare Kunst, aber auch als psychische Fähigkeit, die noch innerhalb

²¹⁰ Vgl. Ebda. S. 284.

²¹¹ Vgl. Marzin (s. Anm. 94) S. 225.

²¹² Vgl. Ebda. S. 228.

²¹³ Vgl. Biesterfeld (s. Anm. 62) S. 73.

²¹⁴ Vgl. Pesch, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Passau: Erster deutscher Fantasy Club. 1990³. S. 33.

²¹⁵ Vgl. Ebda. S. 35.

²¹⁶ Vgl. Ebda. S. 38f.

der Naturgesetze liegt (die fortgeschrittene Wissenschaft, die in der SF dargestellt wird, kann oft nicht mehr von Magie unterschieden werden).²¹⁷

Diese Gattung schöpft aus drei literarischen Bereichen oder Traditionen, erstens aus der Erzähltradition des Mythos, die sich in Märchen und Sagen niedergeschlagen hat. Aus dieser wird das Heldenmotiv übernommen und die Figuren vertrauen wie Märchenhelden furchtlos auf ihr Glück oder sind verängstigt und erschüttert wie Sagenfiguren. Auch Handlungsstrukturen und Requisiten werden übernommen.²¹⁸

Zweitens dienen die Heldenlieder des Mittelalters als Vorlage: Die Artusepik wird sehr oft als Quelle herangezogen und die Struktur der Queste wird übernommen²¹⁹, aber auch Handlungsmotive wie die Befreiung von Jungfrauen oder Kämpfe gegen übernatürliche Wesen. Drittens nutzt die Fantasy Geister- und Horrorgeschichten, SF und erotische Fantastik als Quellen und somit kann die fantastische Literatur als dritte Tradition der Fantasy gesehen werden.²²⁰

Auch wenn es keine zwei Welten oder Handlungskreise gibt, die gegeneinanderstehen, muss der Autor auch in der Fantasy Regeln aufstellen, nach denen seine Welt funktioniert und muss diese Regeln auch einhalten.²²¹

3.3.5 Schauerroman / Gothic Novel / Horror / Gespenstergeschichte

Es können nicht alle Texte dieser Gattung der Fantastik zugeordnet werden, aber einige, die der Definition entsprechen²²², nämlich dann, wenn der dargestellte Schrecken unerklärlich oder übernatürlich ist.²²³ Bei all diesen Gattungen liegt das Gewicht aber im Gegensatz zur fantastischen Literatur auf der emotionalen Basis. Die Texte werden für den Leser interessant, weil der Schrecken in den Text gebannt und somit domestiziert und nicht echt ist.²²⁴

²¹⁷ Vgl. Ebda. S. 49.

²¹⁸ Vgl. Wunderlich, Werner: Mythen, Märchen und Magie. Ein Streifzug durch die Welt der Fantasyliteratur. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 36. Jahrgang. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann. 1986. S. 26 – 34. S. 27.

²¹⁹ Vgl. Ebda. S. 28.

²²⁰ Vgl. Ebda. S. 30.

²²¹ Vgl. Rainer (s. Anm. 81) S. 70.

²²² Vgl. Marzin (s. Anm. 94) S. 220.

²²³ Vgl. Zondergeld (s. Anm. 209) S. 282.

²²⁴ Vgl. Rainer (s. Anm. 81) S. 77.

3.3.6 Kriminalroman

Wenn er fantastische Elemente enthält, zählt er meist zur „erklärten Fantastik“, d.h. dass die fantastischen Vorgänge am Ende eine rationale Erklärung finden.²²⁵

3.3.7 Parabel

Die übernatürlichen oder unerklärlichen Ereignisse in einer Parabel vermitteln eine zweite Aussage und sind signalhafte Bedeutungsträger dafür. Viele fantastische Erzählungen haben parabelhafte Züge, allerdings kann ein Text nur als Parabel gelten, wenn die Absicht eindeutig ist (z.B. Jedermann).²²⁶

3.4 Fazit

Wie dieses Kapitel zeigt, kann sowohl die Fantastik als auch die SF auf vielfältige Art und Weise definiert werden, die sich teilweise gegenseitig ergänzen, sich aber teilweise auch widersprechen. Aus diesen verschiedenen Definitionen soll nun eine zusammengestellt werden, die für die Textanalyse in dieser Arbeit nutzbar ist. Dabei wird auf eine Abgrenzung zu anderen Genres verzichtet, da diese hinreichend dargestellt ist. Es wird versucht, eine Definition zu finden, die sowohl die fantastische Literatur als auch einen Teil der SF fasst, da Texte aus beiden Genres gemeinsam analysiert werden sollen.

Die Definition geht vom Realitätsbegriff als Teil des kulturellen Wissens aus, so wie er von Wünsch geschildert wird, und mit Durst wird auch nicht von einer innerfiktiven Wirklichkeit, sondern von einem Realitätssystem gesprochen.

Von den älteren Definitionen von Vax und Caillois wird die Idee des „Risses“ übernommen, der einen Einbruch des Fantastischen in die wirkliche Welt darstellt, und damit werden, wie Zgorzelski beschreibt, die inneren Gesetze, denen die fiktive Welt unterworfen ist, zerbrochen. Von Todorov kann der Begriff der Unschlüssigkeit nutzbar gemacht werden, wobei allerdings Texte, bei denen die Unschlüssigkeit erst am Ende des Textes aufgelöst wird, weiterhin als fantastisch betrachtet werden, da das Genre sonst zu weit eingeschränkt wäre. Damit kann die fantastische Literatur, wie Durst es beschreibt, als Nichtsystem betrachtet werden.

²²⁵ Vgl. Zondergeld (s. Anm. 209) S. 283.

²²⁶ Vgl. Ebda. S. 288f.

Von Marzin kann die Idee der zwei Handlungskreise, die mit Nikolajevas „open world“ korrespondiert, übernommen werden, wobei diese die SF nicht als Gesamtgenre ausschließen, sondern jene SF-Texte, die, wie Zondergeld beschreibt, die Alltagswelt mit einer fremden Welt konfrontieren, bleiben von der Definition erfasst. Damit ein Text fantastisch sein kann, müssen die fantastischen Elemente, wie Wunsch es beschreibt, dominant sein und der Text darf somit nicht-realitätskompatibel sein.

Mit Ruthner wird die Fantastik als semiotisches Spiel betrachtet, das mit dem wortwörtlichen Verstehen von Metaphern arbeitet. In den fantastischen Texten können kulturelle Register aufgesucht werden, die durch Personifizierung, Hypostasierung und wilde Referenzialisierung zu fantastischen Motiven werden.

Mit Lachmanns Betrachtungsweise wird die Zweipoligkeit des Zufalls und ihre Auswirkung auf die Deutungsarbeit beim Lesen von fantastischer Literatur zum Definitionskriterium.

4 Raumtheorie

In diesem Kapitel sollen zunächst verschiedene Ansätze präsentiert werden, die versuchen, den literarischen Raum zu fassen, wobei auch Ansätze aus der Philosophie aufgezeigt werden, die sich nicht rein mit dem literarischen Raum beschäftigen. Diese sind nach ihrer Entstehungszeit geordnet. Danach wird Goodmanns Konzept der Welterzeugung dargestellt, sowie Raumtheorien, die sich rein auf fantastische Genres beziehen. Im Anschluss daran soll versucht werden, aus diesen verschiedenen Theorien in Verbindung mit der im vorherigen Kapitel zusammengestellten Definition von fantastischen Texten, Kategorien zu entwickeln, die den Raum in fantastischen Texten beschreibbar machen, um ihn mit dem Raum in Reisetexten vergleichen zu können.

4.1 Literarische Raumkonzepte

Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, alle Raumkonzepte darzustellen, die in der Literaturwissenschaft Verwendung finden. Es werden nur jene herausgegriffen, die für die Analyse der Forschungsfragen sinnvoll genutzt werden können.

4.1.1 Cassirers Definition des ästhetischen Raums

Cassirer geht in seinem Text von der aristotelischen Logik aus und stellt das Sein, die Substanz, an die Spitze aller Kategorien. Dabei fragt er sich, wie dem Raum ein Sein zugesprochen werden kann und geht davon aus, dass das Sein des Raumes grundsätzlich vom Sein der Dinge zu unterscheiden ist.²²⁷ Nach Leibnitz können Raum und Zeit als Relationen angesehen werden und damit hat der Raum keine physikalische Gegenständlichkeit mehr. Das steht mit dem Begriff der Ordnung, der in der Philosophie sowie in den Naturwissenschaften geprägt wurde, in Zusammenhang.²²⁸ Dieser ist von einer inneren Vielheit bestimmt und seine Funktion ist es, Unbegrenztes zu begrenzen und relativ Bestimmungsloses zu bestimmen.²²⁹ Auch die künstlerische Anschauung und Darstellung ist von der Grundkraft der Ordnung bestimmt.²³⁰

„Und hier zeigt sich zunächst das eine und das für unsere Betrachtung Entscheidende: daß es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raum-Anschauung gibt, sondern daß der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der Sinnordnung erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet.“²³¹

Cassirer spricht vom mythischen, vom ästhetischen und vom theoretischen Raum, dabei beschreibt er den ästhetischen als den, der sich in den Künsten konstituiert und somit Sphäre der reinen Darstellung ist. Damit ist er nicht als Nachbildung der Welt zu verstehen, sondern der Mensch setzt sich damit in ein neues Verhältnis zur Welt. Der ästhetische Raum ist aus *„den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut“²³²* und somit mit intensiven Ausdruckswerten durchsetzt. Durch seine ästhetische Darstellung wird er zum eigentlichen Inhalt der Vorstellung und ist der Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen.²³³

4.1.2 Petschs Abhandlung über den Raum in der Erzählung

„Für sich selbst hat der Raum kein Daseinsrecht, sondern besteht nur in bezug auf den Vorgang und auf die Handlung. Er muß also in jedem Falle erst neu geschaffen werden, auch wenn der

²²⁷ Vgl. Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975. S. 17 – 35. S. 20.

²²⁸ Vgl. Ebda. S. 21f.

²²⁹ Vgl. Ebda. S. 23f.

²³⁰ Vgl. Ebda. S. 25.

²³¹ Ebda. S. 26.

²³² Ebda. S. 30.

²³³ Vgl. Ebda. S. 29f.

*Dichter an die geschichtliche oder topographische Raum-Wirklichkeit anknüpft und sie zugrunde legt.*²³⁴

Alles, was im Raum passiert, strahlt seine epischen Kräfte aus und jedes Handlungselement verändert und vertieft das Raumbild des Lesers. Petsch unterscheidet dabei den bestimmten, den absoluten und den erfüllten Raum.²³⁵

Mit dem bestimmten Raum meint er den Lokal, den Ort, an dem sich die Handlung abspielt. Angaben darüber sind für die poetische Wirkung nicht nötig, jedoch auch nicht hinderlich, er kann miterlebt werden und für das Schicksal bestimmend sein.²³⁶

Der absolute Raum stellt die Ausstrahlung der Umrisse der poetischen Welt und ihre besonderen Wertbeziehungen dar. Er trägt die eigentliche poetische Atmosphäre und ist von der Welt bzw. den Weltteilen, die er umschließt, demnach vom Lebensraum, erfüllt.²³⁷ Es werden ihm atmosphärische Werte zugesprochen, die sich auf die Vorgänge im Text auswirken. Diese können auch die Stimmung des Textes tragen und für die Figuren als Motivierung oder Charakterisierung dienen.

Der erfüllte Raum ist der Sinn- und Wertträger der erzählten Welt. Der Dichter knüpft an feststehende Wertungen an, muss aber auch Neues einbringen. Der erfüllte Raum verweist während des ganzen Textes über sich hinaus.²³⁸

4.1.3 Foucaults „Andere Räume“

Die von Foucault beschriebenen „Anderen Räume“ bezeichnet er als Heterotopien. Diesen Begriff wählt er in Abgrenzung zu Utopien und beschreibt sie als *„tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“*²³⁹. Dabei betrachtet er den Spiegel als Mischerfahrung zwischen Utopie und Heterotopie, da man zwar sich selbst in einem virtuellen Raum hinter der Oberfläche sehen kann, aber durch den Spiegel wird der Platz, den man während des Hineinblickens einnimmt, gleichzeitig wirklich und steht in

²³⁴ Petsch, Robert: Raum in der Erzählung. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975. S. 36 – 44. S. 36.

²³⁵ Vgl. Ebda. S. 36f.

²³⁶ Vgl. Ebda. S. 37f.

²³⁷ Vgl. Ebda. S. 37f.

²³⁸ Vgl. Ebda. S. 41f.

²³⁹ Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a.: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam. 1990. S. 34 – 46. S. 39.

Verbindung zum Umraum.²⁴⁰

Um diese anderen Räume systematisch beschreiben zu können, entwickelt Foucault eine Heterotopologie, die sich auf mehrere Grundsätze stützt:

1. In jeder Gesellschaft existieren Heterotopien, die nie komplett gleich sind, aber in zwei Typen gegliedert werden können. In den Urgesellschaften gibt es Krisenheterotopien, also geheiligte, privilegierte, verbotene Orte, die für Individuen in Krisen bestimmt sind. Diese Individuen können z.B. Heranwachsende sein, aber auch alte Menschen. Diese verschwinden und werden durch Abweichungsheterotopien abgelöst, also Heterotopien für Individuen, die in ihrem Verhalten von der Norm abweichen. Damit sind etwa Erholungsheime gemeint oder Kliniken für psychisch Kranke, aber auch Gefängnisse, wobei alle diese Heterotopien als eine Art Gefängnis betrachtet werden können.²⁴¹
2. Eine Gesellschaft kann die Funktionsweise von bereits vorhandenen Heterotopien ändern. Ein Beispiel dafür ist der Friedhof, der bis Ende des 18. Jahrhunderts in der Ortsmitte bei der Kirche angesiedelt war und auf dem nicht jeder sein eigenes Grab hatte. Als dann aber die Idee von der Seele, die in den Himmel aufsteigt, hinterfragt wurde, bekamen die sterblichen Überreste mehr Aufmerksamkeit, jeder bekam seinen persönlichen Sarg und die Friedhöfe wurden am Rand der Stadt angesiedelt. Der Tod wurde als „Krankheit“ betrachtet, vor der man Angst haben muss und Tote wurden als Todbringer angesehen. Damit wurde der Friedhof zum Zentrum der „anderen Stadt“, in der auch jede Familie eine Bleibe hat.²⁴²
3. Eine Heterotopie kann an einem Ort mehrere Plätze zusammenlegen, die im Grunde genommen unvereinbar sind. Etwa kann eine Theaterbühne eine Vielzahl von Orten sein und der persische Garten ist das älteste Beispiel dafür: Er hat vier Teile, die die Welt repräsentieren und einen heiligen Raum in der Mitte. Auch Teppiche, die früher Gärten darstellen sollten, können als Heterotopien und so als Räume angesehen werden.²⁴³

²⁴⁰ Vgl. Ebda. S. 39.

²⁴¹ Vgl. Ebda. S. 40f.

²⁴² Vgl. Ebda. S. 41f.

²⁴³ Vgl. Ebda. S. 42f.

4. Heterotopien sind an Zeitschnitte gebunden, das Brechen von Menschen mit ihrer Zeit kann ihr volles Funktionieren entfalten (Heterochronien). Als Beispiel dafür nennt Foucault Museen und Bibliotheken, die früher eine persönliche Wahl ausgedrückt haben, heute jedoch versuchen, alle Zeiten (Epochen, Formen, Geschmäcker) einzuschließen. Damit kommt es zu einer Anhäufung von Zeit an einem unerschütterlichen Ort. Im Gegensatz dazu gibt es aber auch Orte, die an das Vorübergehende geknüpft sind, wie etwa eine Festwiese.²⁴⁴
5. Heterotopien liegt ein System von Öffnen und Schließen zugrunde, das sie isoliert, aber auch durchdringlich macht. Es gibt Heterotopien, in die man eintreten muss (z.B. Gefängnisse) oder solche, deren Betreten eine Erlaubnis vorangehen muss bzw. Riten unterworfen sein kann.²⁴⁵
6. Heterotopien haben auf den verbleibenden Raum bezogen eine Funktion. Sie dienen als Illusionsräume, die die Realräume auch als illusorisch hinstellen (z.B. Bordelle) oder als Schaffung eines anderen Raumes, der im Gegensatz zum Realraum geordnet und vollkommen ist. Beispielsweise können Kolonien als Heterotopien in Bezug auf die Gesamtorganisation des Erdenraums betrachtet werden.²⁴⁶

Schiffe sind für Foucault die Heterotopien schlechthin, sie sind *„ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist“*²⁴⁷. Damit kann das Schiff als größtes Imagenationsarsenal betrachtet werden.²⁴⁸

4.1.4 Maatjes Poetik des Raumes

Während der literarische Raum nur in einem bestimmten Werk existiert und es ihn ohne Leser/Hörer/Zuschauer nicht geben kann, existiert der „wirkliche“ Raum unabhängig von Worten und muss vom literarischen abgegrenzt werden.²⁴⁹ Geschildert wird die

²⁴⁴ Vgl. Ebda. S. 43f.

²⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 44.

²⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 45.

²⁴⁷ Ebda. S. 46.

²⁴⁸ Vgl. Ebda. S. 46.

²⁴⁹ Vgl. Maatje, Frank C.: Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975. S. 392 – 416. S. 392.

Welt im literarischen Werk immer aus einem (oder mehreren) Orientierungszentrum/en heraus und ist durch die Erzählweise bestimmt. Bei der Ich-Erzählung ist der Erzähler selbst das Orientierungszentrum, ohne persönlichen Erzähler liegt das Orientierungszentrum am Rand der Erzählung und strahlt sie wie ein Scheinwerfer an und bei der Er-Erzählung gibt es eine Er-Gestalt, die aus sich selbst heraus die Welt beleuchtet. Die Erzählweise des Textes und der Aufbau des Text-Raumes bedingen sich gegenseitig.²⁵⁰

4.1.5 Lotmans Begriff des Sujetwechsels

„Die Vorstellung vom Kunstwerk als einem in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt – die im Verhältnis zum Kunstwerk äußere Welt – abbildet, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Problem des künstlerischen Raums.“²⁵¹

Räumliche Relationen sprachlich darzustellen ist ein grundlegendes Mittel, um die Wirklichkeit zu deuten (z.B. Oben und Unten in der Gesellschaft) und der Aufbau von Weltbildern kann von historischen und nationalsprachlichen Raummodellen organisiert sein.²⁵² Auch in literarischen Texten kann das räumliche Modell zum organisierenden Element werden und auch nicht-räumliche Charakteristiken ordnen sich darum an.²⁵³ Als Hauptachse kann das Begriffspaar oben/unten angesehen werden, das durch verschiedene Oppositionsvarianten realisiert sein kann (fern/nah, Bewegung/Unbeweglichkeit, Schöpfertum/Fehlen des Schöpferischen, ...).²⁵⁴

Neben der Hauptachse ist aber auch das Begriffspaar offen/geschlossen ein wichtiges Merkmal der Organisation einer räumlichen Struktur im Text. Dabei ist dann die Grenze als wesentliches topologisches Merkmal zu betrachten. Der textliche Raum wird in zwei disjunkte Teilräume getrennt und die Grenze ist unüberschreitbar, während die innere Struktur der beiden Teile verschieden ist. Als Beispiel führt Lotman die Räume „Haus“ und „Wald“ im Zaubermärchen an. Die Helden, die im Wald angesiedelt sind, können das Haus nicht betreten und alles Schreckliche und Wunderbare passiert im Wald.²⁵⁵

²⁵⁰ Vgl. Ebda. S: 406f.

²⁵¹ Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag. 1972. S. 311.

²⁵² Vgl. Ebda. S. 313.

²⁵³ Vgl. Ebda. S. 315.

²⁵⁴ Vgl. Ebda. S. 323.

²⁵⁵ Vgl. Ebda. S. 327.

Um den Raum in einem Text fassen zu können, geht Lotman von einem räumlichen Kontinuum aus:

„Das ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objekts abgebildet ist, fügt sich zu einem gewissen Gesamt-Topos zusammen. Dieser Topos ist immer mit einer bestimmten Gegenständlichkeit ausgestattet, da Raum dem Menschen immer in Form irgendeiner Füllung gegeben ist.“²⁵⁶

Diese Füllung kann sich der alltäglichen Umwelt von Autor und Leser annähern oder sich von ihr distanzieren.²⁵⁷

Lotman unterscheidet sujethaltige Texte von sujetlosen²⁵⁸, wobei für diese Arbeit nur die sujethaltigen von Bedeutung sind. Dem Begriff des Sujets legt er den des Ereignisses zugrunde, der „*kleinste[n], unzerlegbare[n] Einheit des Sujetaufbaus*“²⁵⁹. Der Begriff des Ereignisses nach Lotman meint „*die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*“²⁶⁰. In sujethaltigen Texten gibt es Grenzen, die aber von einer Figur oder einer Gruppe von Figuren überschritten werden können, d.h. es gibt bewegliche und unbewegliche Figuren. Das Sujet selbst ist die Hauptepisode der Ereignisse²⁶¹, also „*die Überschreitung der grundlegenden topologischen Grenze in der Raumstruktur*“²⁶². Es gibt zwei Möglichkeiten, ein Sujet zu lösen: Die Figur überwindet die Grenze und kehrt mit Beute zurück, oder sie überwindet die Grenze und wird dem anderen Teilraum zugehörig.²⁶³

Jedes Sujet muss folgende Elemente beinhalten:

„1. Ein semantisches Feld, das in zwei komplementäre Untermanegen aufgeteilt ist; 2. Eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die unter normalen Bedingungen impermeabel ist, im vorliegenden Fall jedoch (der sujethaltige Text spricht immer von einem „vorliegenden Fall“) sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist; 3. Der die Handlung tragende Held.“²⁶⁴

²⁵⁶ Ebda. S. 329.

²⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 329.

²⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 336.

²⁵⁹ Ebda. S. 330.

²⁶⁰ Ebda. S. 332.

²⁶¹ Vgl. Ebda. S. 338.

²⁶² Ebda.

²⁶³ Vgl. Ebda. S. 339.

²⁶⁴ Vgl. Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 2006. S. 529 – 545. S. 542.

4.1.6 Lefebvres Produktion des Raumes

Laut Schmid betrachtet Lefebvre den Raum als historisches Produkt, er wird also produziert und diese Produktion ist interessant.²⁶⁵ Um die Produktion beobachten zu können, teilt er ihn in den physischen Raum, der alles Praktisch-Sinnliche beschreibt und die Wahrnehmung der Natur beinhaltet, den mentalen, der die Logik und formale Abstraktionen meint und den sozialen, der von Projekten, Projektionen, Symbolen und Utopien geprägt ist.²⁶⁶ Damit kann der Raum dann materiell produziert werden, es kann Wissen produziert werden (Arbeitsprozess von wissenschaftlichen Kenntnissen, die schöpferisch werden) und auch Bedeutung (durch einen poetischen Prozess werden künstlerische Werke hervorgebracht).²⁶⁷

Um die Raumproduktion zu beschreiben, unterscheidet Lefebvre drei Begriffe:

1. Räumliche Praxis: Diese findet in der Gesellschaft statt und sondert den gesellschaftlichen Raum ab. Er kann durch dialektische Interaktion gesetzt werden, wird aber gleichzeitig auch vorausgesetzt. Die Gesellschaft produziert Raum, indem sie ihn sich aneignet und beherrscht.²⁶⁸
2. Raumrepräsentation: Damit wird der konzipierte Raum bezeichnet. Dieser ist wissenschaftlich gedacht und wird „zerschnitten“ und wieder „zusammengesetzt“. Die Raumkonzeptionen entstehen hier durch verbale, also verstandesmäßig geformte Zeichen.
3. Repräsentationsräume: Dieser Begriff bezeichnet den gelebten Raum. Dieser wird von Bewohnern oder Benutzern mit Symbolen versehen und so beherrschbar gemacht. Unter diesen Vorzeichen liegt er über dem physischen Raum.²⁶⁹

4.1.7 Bachtins Konzept des Chronotopos

Als Chronotopos bezeichnet Bachtin den „*grundlegenden wechselseitigen*

²⁶⁵ Vgl. Schmid, Christian: Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 2010. S. 203.

²⁶⁶ Vgl. Ebda. S. 205.

²⁶⁷ Vgl. Ebda. S. 207.

²⁶⁸ Vgl. Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raumes. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 2006. S. 330 – 342. S. 335.

²⁶⁹ Vgl. Ebda. S. 336.

*Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-Raum-Beziehungen*²⁷⁰.

Der Begriff soll den untrennbaren Zusammenhang von Raum und Zeit ausdrücken und ist damit eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur. Mit ihm können räumliche und zeitliche Merkmale zu einem Ganzen zusammengeführt werden.²⁷¹

Das Genre der Literatur hängt mit dem Chronotopos zusammen, wobei die Zeit das ausschlaggebende Moment ist.²⁷²

Chronotopoi sind sujetbildend, da sie die grundlegenden Sujetereignisse im Roman organisieren. Als Beispiel für den Chronotopos kann die Schwelle herangezogen werden, diese steht in Verbindung mit einer Krise oder einem Wendepunkt im Leben. In der Literatur ist sie ein metaphorischer/symbolischer Chronotopos.²⁷³

4.1.8 Certeaus Unterscheidung zwischen Ort und Raum

Certeau geht davon aus, dass die Begriffe „Ort“ und „Raum“ unterschiedliche Dinge aussagen. Der Ort stellt eine Ordnung von Elementen dar, die in einer Koexistenzbeziehung zueinander stehen (es können sich nicht zwei Dinge an derselben Stelle befinden) und in der jedes Element seinen eigenen Bereich zugewiesen bekommt.²⁷⁴ Damit kann der Ort als *„eine momentane Konstellation von festen Punkten“*²⁷⁵ verstanden werden.

Der Raum dagegen konstituiert sich durch eine Verbindung von Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und der Variabilität der Zeit. Da im Konzept des Raumes die Zeit mit eingebunden ist, ist er ein Geflecht von Elementen, die beweglich sind und damit das Resultat von Aktivitäten darstellen. Der Raum ist ein Ort, mit dem etwas gemacht wurde/wird.²⁷⁶

In Erzählungen werden ständig Orte in Räume verwandelt und umgekehrt und die Texte spielen mit der Beziehung zwischen den beiden Kategorien.²⁷⁷

²⁷⁰ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Berlin: Suhrkamp. 2008. S. 7.

²⁷¹ Vgl. Ebda.

²⁷² Vgl. Ebda. S. 8.

²⁷³ Vgl. Ebda. S. 186f.

²⁷⁴ Vgl. Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 2006. S. 343 – 353. S. 345.

²⁷⁵ Ebda.

²⁷⁶ Vgl. Ebda.

²⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 346.

4.1.9 Haupts Konzept der Raumbetrachtung

Die Begriffe Anschauungsraum, Aktionsraum und gestimmter Raum, die Haupt in ihrer literarischen Raumtheorie nutzt, gehen auf Ströker und damit auf die Philosophie zurück, sie wurden aber von ihr für die Literaturwissenschaft nutzbar gemacht.²⁷⁸

Im Anschauungsraum ist das Sehen von Bedeutung und damit ist er der Objektivste von Haupts beschriebenen Räumen, da die sichtbaren Dinge für die meisten Menschen identisch sind, es sei denn, verschiedene Perspektiven ermöglichen oder verhindern verschiedene Sichtfelder.²⁷⁹

Der Anschauungsraum kann durch seine Objektivität eine Verstehensgrundlage für den Leser schaffen. Das gelingt dem Autor, wenn er den Raum nicht zu detailreich, aber auch nicht zu knapp schildert. Dies machte eine zeitliche Entwicklung durch: Während es im 18. Jahrhundert für die Leser noch sehr interessant war, detaillierte Schilderungen des Anschauungsraums zu lesen, die zur Demonstration von vorhandenem Wissen dienten, ist so etwas heute nicht mehr von Interesse. Den Prozess der Detektion kann der Autor ermöglichen, wenn er bestimmte Gegebenheiten des Raumes nicht erwähnt, um das Interesse des Lesers zu wecken.²⁸⁰

Der Aktionsraum wird bedeutend, wenn der Raum zum Ausführen von Handlungen nutzbar gemacht wird. Das Subjekt hat einen Aktionsradius im Raum und bewegt sich darin, wodurch der Raum verändert wird.²⁸¹ Der Aktionsraum muss sich auf die Figur(en) beziehen und wird durch ihre Handlungen charakterisiert. Damit spricht Haupt eher triviale Handlungen an z.B. wird durch zielloses Umherirren angezeigt, dass eine Figur hektisch ist. Auch die Dinge im Raum sind hier von Bedeutung, sie können das Handeln ermöglichen, aber auch verhindern. Das Bild des Aktionsraumes ist selten vollständig, da nicht alle Dinge, die sich im Raum befinden, detailliert beschrieben werden. Wenn es allerdings solch eine Beschreibung gibt, kann dadurch Bedeutung entstehen. Der Handlungsraum kann als Nahraum beschrieben werden und somit sind nur Dinge von Bedeutung, die in Reichweite sind und alles, was nicht in Reichweite ist, muss durch das

²⁷⁸ Vgl. Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modell, Probleme. Trier: WVT. 2004. S. 69 – 87. S. 70.

²⁷⁹ Vgl. Ebda. S. 71.

²⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 76f.

²⁸¹ Vgl. Ebda. S. 71.

Zurücklegen von Wegen erreicht werden. Damit werden die Wegstrukturen bedeutend für dieses Konzept.²⁸²

Beim gestimmten Raum geht es um den Raum „*wie er in seiner Atmosphäre wahrgenommen wird*“²⁸³. Das kann durch Assoziationen beeinflusst werden, die der Wahrnehmende durch den Raum oder durch die Situation hat, in der sich der Wahrnehmende befindet und somit kann dieser Raum nur subjektiv existieren.²⁸⁴ Der gestimmte Raum wird dargestellt, wenn die Raumwahrnehmung einer oder mehrerer Figuren geschildert wird, die sich auch im Laufe des Textes ändern kann. Darstellung und Deutung spielen hier zusammen, da verschiedene Figuren den Raum auf unterschiedliche Weise wahrnehmen und auch der Erzähler sowie der Leser haben eigene Vorstellungen davon. Die Entwicklung der Raumwahrnehmung (einer Figur) kann eine Entwicklung der Figur anzeigen und diese zusätzlich charakterisieren, sie kann aber auch eine Änderung des Raumes an sich andeuten. Der gestimmte Raum kann im Text auf unterschiedliche Weise gestaltet werden, etwa durch die Verwendung von Adjektiven, durch Schilderung von Wetterphänomenen, durch Geräusche, durch symbolische Bedeutungen, die dem Raum eingeschrieben werden oder auch durch Personifizierungen des Raums. Bei der Schilderung der Raumwahrnehmung prüft der Leser die Darstellung immer wieder auf ihre Glaubwürdigkeit und fragt sich, ob die Wahrnehmung für die geschilderte Figur realistisch ist und ob er selbst ähnlich empfinden würde.²⁸⁵

Diese drei Konzepte der Raumbeschreibung können nicht getrennt voneinander betrachtet werden und führen gemeinsam zu einem Gesamtausdruck. Deshalb kann es in der Anwendung teilweise schwierig sein, sie klar abzugrenzen und damit ist auch die Subjektbezogenheit der Raumwahrnehmung angedeutet. Auch der Aspekt der Zeit darf nicht außer Acht gelassen werden, da Räume sich verändern können oder Objekte, die zunächst im Sinne des Anschauungsraums wahrgenommen werden, später im Sinne des Aktionsraumes in die Handlungen von Figuren eingebunden sein können.²⁸⁶

²⁸² Vgl. Ebda. S. 75f.

²⁸³ Ebda. S. 70.

²⁸⁴ Vgl. Ebda.

²⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 73ff.

²⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 71f.

Wenn man von einem literarischen Raumkonzept ausgeht, muss man sich stets bewusst sein, dass der Raum ein erzählter ist. Der Autor vermittelt ihn bewusst und kann verschiedene Aspekte mehr oder weniger hervorheben oder den Raum aus der Sicht verschiedener Figuren betrachten. Es soll zwar eine Gesamtwahrnehmung des Raumes beim Leser erzeugt werden, jedoch tragen auch seine subjektiven Vorstellungen zur Raumwahrnehmung bei.²⁸⁷

Haupt beschreibt darüber hinaus verschiedene Relationen, die die in einem Text geschilderten Räume, zueinander haben können:

1. Die Addition beschreibt eine Aufzählung von Orten und Handlungsplätzen, zwischen denen keine Verbindung besteht. Hierbei ist die Erzählstruktur episodenhaft und eine gemeinsame Betrachtung der Orte bringt keinen Bedeutungsgewinn.

Im Gegensatz zur Addition können die anderen beiden Raumrelationen durch einzelne Bereiche sowie durch Beziehungen zwischen diesen Bedeutung erzeugen. Der räumlichen Gesamtordnung des Textes kommt somit eine kommentierende Funktion zu.

2. Bei der kausalen (bzw. konsekutiv-finalen) Verknüpfung stellt die Fortbewegung im Raum eine Entwicklung der Figur dar, die Wegstationen bauen aufeinander auf und der nächste Ort ist das (vorübergehende) Ziel.
3. Bei der korrelativen Verknüpfung werden verschiedene Orte parallelisiert oder kontrastiert (z.B. Natur/Zivilisation). Diese werden oft durch Richtungsgegensätze wie oben/unten angedeutet und sind meist durch eine Art von Grenze getrennt. Bei dieser Verknüpfungsart bekommen Handlungen oft exemplarischen Wert zugesprochen, sie führen zur Weltdeutung.²⁸⁸

Die Konnotationen, die Raumdarstellungen im Text auslösen, müssen nicht durch diese geschaffen werden, sie können auch durch historische, soziale oder kulturelle Kontexte grundgelegt sein. Bestimmten Orten kann z.B. ein Symbolcharakter zugesprochen werden, der sich aber im Laufe der Zeit verändern kann. Wird dieser Charakter verstärkt, können Topoi entstehen wie etwa der *locus amoenus*. Die Konventionen, die sich durch die Bildung von Topoi festigen, können aber im Text auch parodiert oder gebrochen

²⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 72f.

²⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 79.

werden. Eine weitere Konnotation stellt der mythische Raum dar, in dem die Raumverhältnisse archetypischen Charakter haben. Diese Räume sind dann mit archetypischen Figuren oder Dingen verknüpft und so bilden sie im Gesamtzusammenhang komplexe Symbolketten.²⁸⁹

4.1.10 Goodmans Weisen der Welterzeugung

Goodman möchte in seinem Text verschiedene Prozesse aufzeigen, die beim Erzeugen von Welten eine Rolle spielen. Dabei sagt er selbst, dass er eher die Beziehungen zwischen Welten beschreibbar machen möchte, als die Erzeugung einzelner Welten aus anderen darzustellen.²⁹⁰

1. Komposition und Dekomposition: Die Erzeugung einer Welt beinhaltet meist Zerlegung und Zusammenfügung zugleich, allerdings kann eine Welt nicht nur dadurch entstehen.²⁹¹
2. Gewichtung: Verschiedene Welten enthalten die gleichen Klassen, diese sind aber für die Welten an sich unterschiedlich relevant. Was in einer Welt eine hohe Gewichtung hat, kann in einer anderen nicht fehlen, sondern ist nur irrelevant.²⁹²
3. Ordnen: Welten, die in ihrer Entität oder Betonung gleich sind, können unterschiedlich geordnet sein.²⁹³
4. Tilgung und Ergänzung: Weglassung und Auffüllung ist für das Erzeugen einer Welt von Bedeutung, weil Menschen nur bedeutungsvolle Hinweise und Fragmente wahrnehmen.²⁹⁴
5. Deformationen: Diese können entweder als Korrektur oder als Verzerrung wahrgenommen werden.²⁹⁵

Diese Auflistung ist nicht umfassend, sondern kann und muss ergänzt werden.²⁹⁶

²⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 82f.

²⁹⁰ Vgl. Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1990. S. 20.

²⁹¹ Vgl. Ebda.

²⁹² Vgl. Ebda. S. 23.

²⁹³ Vgl. Ebda. S. 25.

²⁹⁴ Vgl. Ebda. S. 27.

²⁹⁵ Vgl. Ebda. S. 30.

²⁹⁶ Vgl. Ebda.

4.2 Fantastisch gedachte Raumkonzepte

4.2.1 Nikolajevas Zwei-Welten-Modell

Nikolajeva geht vom Begriff der „secondary world“ aus, der zuerst von Tolkien genutzt wurde. Diese sekundäre Welt ist eine Projektion der Weltanschauung und des Weltmodells des Autors und damit Produkt kreativer Imagination. Dabei wird der Kontakt zwischen der primären und der sekundären Welt durch Magie hergestellt.²⁹⁷

Um den Kontakt zwischen den beiden Welten analysieren zu können, entwickelt Nikolajeva drei Typen von sekundären Welten (da Nikolajevas Text in Englisch verfasst ist, werden die englischen Oberbegriffe beibehalten):

1. closed world: Eine in sich geschlossene sekundäre Welt, die keinen Kontakt zur primären hat.
2. open world: Die primäre und die sekundäre Welt haben Kontakt zueinander und sind beide im Text präsent.
3. implied world: Die sekundäre Welt kommt im Text nicht vor, aber sie beeinflusst die primäre Welt auf irgendeine Art.²⁹⁸

Die magische Reise, die in der open world nötig ist, kann linear sein (Figur kehrt nicht in die primäre Welt zurück) oder zirkulär.²⁹⁹

4.2.2 Suerbaums Konstruktionsprinzipien von Science Fiction-Welten

Suerbaum geht davon aus, dass die Welten in der SF sehr vielfältig sind, dass ihnen aber nur sehr wenige Konstruktionsprinzipien zu Grunde liegen:³⁰⁰

1. Reduktion: Es müssen Komponenten aus der Erfahrungswelt von Autor und Leser übernommen werden, diese sind allerdings überschaubar, sonst wirken Veränderungsfaktoren nicht. Wirklichkeitsbereiche werden vereinfacht oder ausgespart.
2. Konstanten: Dadurch bekommen die Elemente, die aus der Gegenwartswelt erhalten bleiben, größeres Gewicht.

²⁹⁷ Vgl. Nikolajeva (s. Anm. 4) S. 35.

²⁹⁸ Vgl. Ebda. S. 36.

²⁹⁹ Vgl. Ebda. S. 42.

³⁰⁰ Vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier (s. Anm. 201) S. 22.

3. Variablen: Die Welten entstehen eigentlich dadurch, dass Elemente der Gegenwartswelt verfremdet oder extrem gesteigert werden. Eine neue Welt kann auch nur durch eine einzige Variable bestimmt sein.
4. Polarisierung: Zusammenhänge, die in der Gegenwartswelt komplex sind, werden in entgegengesetzte Pole umgewandelt.
5. Umkehrung: Das kann als Form der Polarisierung gesehen werden, bei der die vertrauten Verhältnisse umgekehrt werden.³⁰¹

4.3 Raumbeschreibung und Raumvergleich

Da sich die oben angeführten Raumtheorien größtenteils auf einen allgemeinen, literarisch oder philosophisch gedachten Raum beziehen, können sie nicht alle dazu herangezogen werden, die verschiedenen „sekundären“ Welten miteinander zu vergleichen. Allerdings können die Theorien, die nicht in die Analysekategorien einfließen, dennoch in der Analyse verwendet werden, um die Räume zunächst zu beschreiben. Diejenigen, die dafür geeignet sind, werden in Zusammenhang mit den Definitionskategorien der fantastischen Literatur gebracht, um sie als Grundlage für den Vergleich heranziehen zu können. Dabei wird der Begriff der Devianz verstärkt aufgegriffen, um ein Ausweiten des Begriffs auf die Reiseliteratur möglich zu machen.

Cassirers Begriff des ästhetischen Raums muss diesen Überlegungen vorangestellt werden, da sowohl in der Ausarbeitung der Kategorien als auch in der Analyse immer mitbedacht werden muss, dass der künstlerische Raum keine Nachbildung der Welt ist, sondern der Fantasie entspringt und auch so behandelt werden muss.

4.3.1 Kategorien zur Raumbeschreibung

Wie Maatje erkannt hat, wird die Welt in einem literarischen Werk nicht unmarkiert wahrgenommen, sondern aus einem Orientierungszentrum bzw. mehreren Orientierungszentren heraus. Deshalb muss bei der Raumbeschreibung mitbedacht werden, welche Instanz den Raum betrachtet und welche Einwirkungen dies auf die Wahrnehmung des Raumes im Text haben könnte.

Der Zusammenhang von Raum und Zeit, wie Bachtin ihn mit seinem Konzept des Chronotopos beschreibt, muss bei der Betrachtung der Räume immer mitbedacht

³⁰¹ Vgl. Ebda. S. 22f.

werden. Damit korrespondiert auch Certeaus Auffassung, dass ein Raum ein Geflecht von beweglichen Elementen ist. Damit ist die Zeit impliziert, da der Raum sonst nur ein Ort wäre.

Auch die Raumrelationen, die Haupt beschreibt, können zur Raumbetrachtung herangezogen werden, wobei diese mit Ettes Bewegungsformen und mit der Struktur von Reisen, wie sie im Kapitel zur Reiseliteratur geschildert werden, abgeglichen werden.

Goodmanns Konstruktionsprinzipien können nicht zum Vergleich von fantastischen Welten und Reisetext-Welten herangezogen werden, da sie sich mit der allgemeinen literarischen Konstruktion von Welten auseinandersetzen. Allerdings kann diese literarische Konstruktion in den Primärtexten betrachtet werden.

Nikolajeva beschreibt in ihrem Text, dass die Reise zwischen primärer und sekundärer Welt magisch sein muss. Um fantastische Texte und Reisetexte vergleichbar zu machen, kann dieses eine Merkmal nicht aufrechterhalten werden, aber dennoch soll die Art und Weise betrachtet werden, wie die semantische Grenze in den einzelnen Texten überwunden wird.

Daraus ergeben sich folgende Beschreibungskategorien:

1. Orientierungszentrum der Wahrnehmung
2. Zusammenhang mit der Zeitlichkeit im Text
3. Raumrelationen und Strukturen der Bewegung
4. Konstruktionsprinzipien der Welt nach Goodman
5. Art und Funktion der semantischen Grenze

4.3.2 Kategorien zum Raumvergleich

Um fantastische Literatur zu sein, muss ein Text (nach Lotman) sujethaltig sein, da der Einbruch des fantastischen in eine „wirkliche“ Welt eine Figur grundsätzlich über eine semantische Grenze befördert. Damit ein Text eine (im Sinne dieser Arbeit) deviante Weltkonstruktion enthalten kann, darf das Überwinden der Grenze zwischen der primären und der sekundären Welt nicht nur ein Ereignis sein, sondern es muss das Sujet, also *„die Überschreitung der grundlegenden topologischen Grenze in der*

*Raumstruktur*³⁰² sein. Damit wird die Überschreitung der Grenze zum eigentlichen konstituierenden Merkmal des Textes. Diese sujetbildende Grenze kann mit Bachtin als Schwelle bezeichnet werden.

Der Begriff des absoluten Raumes, wie Petsch ihn schildert, kann herangezogen werden, um die Atmosphäre, die ein Raum heraufbeschwört, beschreiben zu können. Petschs Begriff lässt sich auch mit Haupts gestimmtem Raum zusammendenken. Diese Begriffe können im Zusammenhang mit dem Einbruch gesehen werden, den Vax und Caillois schildern. Durch die fantastischen Ereignisse oder Erscheinungen ändert sich die Raumatmosphäre und es muss gefragt werden, ob sich die Wahrnehmung des gestimmten Raumes in den Reisetexten auf die gleiche Art ändert.

Die Konstruktionsprinzipien, die Suerbaum für SF-Welten anführt, können zwar nicht alle zum Vergleich der verschiedenen sekundären Welten herangezogen werden, allerdings können die ersten drei Punkte, die hier als zusammenhängend betrachtet werden, nutzbar gemacht werden. Die Abweichungsrealität in einem Text besteht aus Konstanten zur Normrealität, die sie für den Leser begreifbar machen. Diese sind allerdings so weit reduziert, dass die Variablen die neue Normstruktur der Abweichungsrealität als solche erkennbar machen.

Damit eine Weltkonstruktion mit dem Begriff der Devianz bezeichnet werden kann, muss sie laut Gassenbauer eine gänzlich andere Normenstruktur haben als die primäre Welt. Damit sind hauptsächlich gesellschaftliche, also kulturell gewachsene Normen angesprochen. Deshalb muss es in jeder sekundären Welt eine eigene Kultur geben und, wie Foucault darstellt, gibt es innerhalb jeder Kultur Heterotopien. Daraus ergibt sich, dass die dargestellten Welten, sowohl die primären also auch die sekundären, als kulturell geprägte Räume herausgestellt werden müssen, was mit Foucaults Heterotopologie geschehen kann.

Eine weitere Möglichkeit, einen Raum als kulturellen zu interpretieren, ist es, von Lefebvres Begriff der Repräsentationsräume auszugehen. Der gelebte Raum wird von einer Gesellschaft mit Symbolen versehen und beherrschbar gemacht. Um aufzuzeigen, dass verschiedene Räume verschiedene Normstrukturen haben, kann betrachtet

³⁰² Vgl. Lotman (s. Anm. 251) S. 338.

werden, wie die Räume von der Gesellschaft geprägt wurden und welche Symbole dafür im Text zu finden sind.

Der Begriff der Detektion, den Haupt im Zusammenhang mit ihrem Anschauungsraum beschreibt, kann für das Erforschen der sekundären Welt herangezogen werden. Wenn die Welt, die eine Figur erstmals betritt, wirklich eine Abweichungsrealität darstellt, ist es nötig, diese Welt zu erforschen, um sie zu verstehen.

Wenn eine Figur in einem Text eine Schwelle überschreitet, findet sie sich in einer anderen Normstruktur wieder und das führt auch zu einer Veränderung ihres Aktionsradius. Der Aktionsraum nach Haupt wird durch die Handlungen der Figuren charakterisiert und wenn die bekannte Normrealität verlassen wird, verändern sich auch die Handlungsräume und -möglichkeiten, die eine Figur zur Verfügung hat.

Daraus ergeben sich folgende Vergleichskategorien:

1. Existenz einer Schwelle zwischen Normrealität und Abweichungsrealität
2. Änderung der Raumatmosphäre durch Übertreten der Schwelle
3. Existenz von reduzierten Konstanten und Variablen zwischen Normrealität und Abweichungsrealität
4. Existenz von Heterotopien in der Kultur der Abweichungsrealität
5. Existenz von Repräsentationsräumen in der Kultur der Abweichungsrealität
6. Detektion der Abweichungsrealität durch die Figuren
7. Veränderung der Handlungsräume und -möglichkeiten von Figuren durch die Abweichungsrealität

II ANALYSE

5 Methodenbeschreibung

Um herauszufinden, ob Texte der fantastischen Literatur und der Reiseliteratur aus raumtheoretischer Sicht deviante Weltkonstruktionen enthalten, wird in einem ersten Schritt das Analysekörpus dargestellt. Dabei wird nicht nur darauf eingegangen, warum die Texte für ihr jeweiliges Genre von Bedeutung sind, sondern auch argumentiert, warum gerade diese Texte für die Untersuchung ausgewählt wurden. Danach werden die einzelnen Texte kurz dargestellt, wobei auf Sekundärliteratur zurückgegriffen wird,

um einzelne Themenfelder der Texte herauszugreifen, die bei der Analyse von Bedeutung sein könnten.

Für die eigentliche Analyse werden die oben herausgearbeiteten Beschreibungs- und Vergleichskategorien auf die Texte angewendet. Dabei wird nicht nur dargestellt, welche in den Texten vorhandenen Informationen Aufschluss über die räumliche Schaffung der primären und sekundären Welt geben, sondern diese Erkenntnisse werden auch mit Zitaten aus den Primärtexten gestützt. Danach werden die Ergebnisse in einem kurzen Fazit zusammengefasst und es wird auch festgehalten, ob die Texte deviante Weltkonstruktionen enthalten.

Um festzustellen, ob die Zuordnung zum Begriff der Devianz von der Gattung abhängt, werden im Anschluss die Ergebnisse der einzelnen Texte miteinander verglichen. Dabei wird zunächst innerhalb der Genres nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden gesucht, um darstellen zu können, ob innerhalb eines Genres Berührungspunkte vorhanden sind. Das geschieht einerseits anhand der oben dargestellten gattungsdefinitorischen Merkmale, andererseits anhand der ausgearbeiteten Vergleichskategorien. Danach wird Vernes Text herangezogen, der sich wie oben dargestellt, beiden Gruppen zuordnen lässt und die Ergebnisse der Analyse werden mit denen der anderen Texte abgeglichen. In einem letzten Schritt werden die beiden Genres untereinander verglichen. So kann nicht nur festgestellt werden, ob ein bestimmter Text deviante Weltkonstruktionen enthält, sondern auch, ob die grundsätzliche Existenz dieser und die Art wie diese textlich gestaltet sind, von der literarischen Gattung abhängt.

6 Darstellung des Analysekorpus

Zur Analyse wurden zwei Texte der fantastischen Literatur und zwei Texte der Reiseliteratur betrachtet, zunächst soll aber ein Text herangezogen werden, der nach den Definitionen, die in dieser Arbeit dargestellt wurden, beiden Gattungen zugerechnet werden kann:

1. Jules Verne: Die Reise um den Mond (1870)

Dieser Text ist Teil von Jules Vernes Tradition der Reiseliteratur, außerdem entspricht er der Definition für die nicht-fantastischen Texte, wie sie für diese Arbeit nutzbar gemacht wird: Eine Gruppe von Figuren reist an einen Ort, der real existiert, den aber weder der Autor noch die Figuren selbst je bereist haben. Darüber hinaus lässt sich der Text auch

der Tradition der SF zuordnen, wird in der Forschung sogar immer wieder als der erste Text dieses Genres genannt. Somit kann er auch der Definition der fantastischen Texte, wie sie in der Arbeit verstanden werden, zugeordnet werden. Ein weiteres interessantes Merkmal dieses Textes ist, dass die Figuren ihr Ziel, den Mond, nie erreichen. Das zeigt, dass Verne seine Fantasien so realistisch wie möglich machen will, und so nutzt er die Tatsache, dass seine Figuren nie am Mond ankommen, als Vorsichtsmaßnahme.

6.1 Fantastische Texte

Bei den fantastischen Analysetexten wurde vor allem darauf geachtet, dass ihr Erscheinungszeitpunkt einerseits zeitnah an dem der Reisetexte ist, um einen Vergleich zu erleichtern, andererseits wurden Texte gewählt, die für ihr jeweiliges Genre von Bedeutung sind.

2. Lewis Carroll: Alice im Wunderland (1865)

Dieser Text ist nicht nur ein Klassiker der Kinderliteratur, er ist auch einer der frühesten fantastischen Texte. Er erzählt von einem Mädchen, das in eine Welt reist, in der nicht nur die bekannten Normen, sondern alle Konstruktionsprinzipien der Welt, aus der sie kommt, bis hin zu den physikalischen Gesetzen, aufgehoben sind.

3. H. G. Wells: Die Zeitmaschine (1895)

Vergleichbar mit dem Status von „Alice im Wunderland“ im Genre der fantastischen Literatur gilt dieser Text als Klassiker in der SF. Die Figur, die hier geschildert wird, bewegt sich zwar nicht räumlich von ihrer Heimat weg, sie reist aber in die Zukunft. In dieser Zukunft ist von der Welt, die allgemein bekannt ist, nichts mehr übrig und es wird eine menschliche Lebensgemeinschaft gezeigt, die einem gänzlich anderen Normsystem entspricht.

6.2 Reisetexte

Bei diesen Texten wurde darauf geachtet, dass sie unterschiedliche Orte der Welt schildern, um die Möglichkeit auszuschließen, dass die Autoren die Motive oder Handlungsorte des anderen übernommen haben. Das Augenmerk lag auch darauf, dass die Autoren die Orte, die sie in ihren Texten beschreiben, nicht selbst bereist haben, zumindest nicht bevor der Text entstanden ist.

4. Karl May: Kong-Kheou, das Ehrenwort (1888 – 1889 in der Zeitschrift „Der Gute Kamerad“ erschienen; Buchausgabe 1892 als „Der blaurote Methusalem“)

Es wurde ein Text von Karl May ausgewählt, da seine Texte für die Entwicklung des Themas dieser Arbeit von Bedeutung waren und weil seine Reiseerzählungen schon zu Lebzeiten und auch noch darüber hinaus sehr beliebt waren. Dieser bestimmte Text wurde gewählt, weil er sich wie „Alice im Wunderland“ nicht primär an ein erwachsenes Publikum richtet und weil die Figuren nach China und nicht nach Amerika reisen (Amerika war das primäre Ziel in Reisetexten dieser Zeit). In dem China, das von May geschildert wird, herrscht ein gänzlich anderes Normsystem vor, als in dem von ihm aufgezeigten Deutschland, dem Ausgangsort der Reise.

5. Ferdinand Kürnberger: Der Amerikamüde (1855)

Die meisten Schriftsteller, die zu dieser Zeit Texte über Amerika geschrieben haben, haben das Land auch selbst bereist. Kürnberger tat dies nicht, was seinen Text für diese Arbeit verwertbar macht. Ein weiterer interessanter Aspekt dieses Textes ist, dass er eine negative Seite von Amerika darstellt. Dabei werden einige Normen aufgezeigt, die Amerika laut Kürnberger von Europa und besonders von Deutschland unterscheiden. Auch die amerikanische Landschaft wird immer wieder in Kontrast zur europäischen gestellt.

7 Betrachtung des Analysekörpus

7.1 Jules Verne: Reise um den Mond

Verne wird beispielsweise von Innerhofer gemeinsam mit Wells als Vater der SF genannt³⁰³, und auch Zondergeld nennt ihn einen Wegbereiter.³⁰⁴

Verne nutzt in den meisten seiner Texte ein ähnliches Konzept: Er verwendet einen utopischen Einfall, den er mit einem abenteuerlichen Gerüst und viel Action versieht. Seine Helden machen sich neue Technik zunutze, um Abenteuer zu erleben und Entdeckungen zu machen, dabei sind sie Bezwinger und Beherrscher der neuentdeckten

³⁰³ Vgl. Innerhofer (s. Anm. 199) S. 5.

³⁰⁴ Vgl. Zondergeld (s. Anm. 209) S. 248.

Welt. Diese Helden entstammen wie Verne selbst der bürgerlichen Schicht, haben eine humanistische Erziehung und sind Gentlemen.³⁰⁵

Seine Texte enthalten zwar teilweise fantastische Elemente, die Rolle der Technik ist jedoch immer am bedeutendsten.³⁰⁶

In Vernes Mondromanen wird die Technikbegeisterung der Amerikaner einerseits bewundert, andererseits aber auch karikiert. Amerika wird als Land dargestellt, in dem alles realisiert wird, was technisch machbar ist. Die Technik, die für den Mondschiuss verwendet wird, wurde eigentlich für den Krieg entwickelt.³⁰⁷

Das Figurenarsenal der „Reise um den Mond“ besteht zu weiten Strecken aus nur drei Charakteren. Barbicane und Nicholl sind Militärs und werden in „Von der Erde zum Mond“ als Rivalen geschildert, Nicholl geht von einem Scheitern der Mission aus. Ardan hingegen repräsentiert den leidenschaftlich-romantischen Abenteurer.³⁰⁸ Dieser stellt im Laufe der Reise immer wieder fantastische Hypothesen über den Mond auf und wird von den beiden anderen mit ihren naturwissenschaftlichen und mathematischen Kenntnissen belehrt. So ist es dem Leser möglich, sich mit Ardan zu identifizieren.³⁰⁹

Die Figurenwahrnehmung ist über weite Strecken des Textes auf den Sehsinn reduziert. Die Figuren können aus der Ferne die gängigsten Theorien, die über die Mondoberfläche aufgestellt wurden, überprüfen, wobei nur das Wissen ihrer (und damit Vernes) Zeit dargestellt wird.³¹⁰ Da Verne seinen Prinzipien treu bleibt und nur die damaligen wissenschaftlichen Erkenntnisse nutzen möchte, gibt es keine Mondlandung.³¹¹

Im Text wird der Stillstand mit Schwerelosigkeit und somit mit dem Tod gleichgesetzt, während Geschwindigkeit die Schwerkraft anzeigt und folglich Sicherheit bedeutet. Gleichzeitig wird der Übergang zwischen diesen beiden Zuständen als gefährvoll betrachtet.³¹²

³⁰⁵ Vgl. Alpers (s. Anm. 198) S. 245ff.

³⁰⁶ Vgl. Zondergeld (s. Anm. 209) S. 248.

³⁰⁷ Vgl. Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction 1870 – 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau. 1996. S. 235.

³⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 236.

³⁰⁹ Vgl. Ebda. S. 245.

³¹⁰ Vgl. Ebda. S. 243.

³¹¹ Vgl. Augustin, Siegfried: Vision und Realität. Jules Verne und die Technik. In: Pleticha, Heinrich (Hg.): Jules Verne Handbuch. Stuttgart: Edition Stuttgart. 1992. S. 263 – 278. S. 266.

³¹² Vgl. Innerhofer (s. Anm. 307) S. 146.

7.2 H.G. Wells: Die Zeitmaschine

Zondergeld führt an, dass Wells zwar ein bedeutender SF-Autor war, dass er aber auch fantastische Erzählungen geschrieben hat.³¹³ Auch Suvin bezeichnet ihn als zentralen Autor der SF-Tradition.³¹⁴ Bei ihm wird die Wissenschaft allerdings meist als dämonischer Meister geschildert, der zerstörerische Kräfte und Ungeheuer hervorruft.³¹⁵

Im Gegensatz zu Vernes Texten hat Wells kein großes Interesse an technischen Errungenschaften oder Beschreibungen. Er will nicht darstellen, wie das Außergewöhnliche aufgefunden wird, sondern möchte die menschliche Reaktion darauf veranschaulichen.³¹⁶ Das zeigt sich unter anderem dadurch, dass er die Zeitmaschine, die im gleichnamigen Text benutzt wird, nur sehr marginal beschreibt und nicht auf ihre technische Funktionsweise eingeht.³¹⁷ Viel genauer geht er auf die verwendeten Materialien ein, die das Geheimnisvolle des Apparats ausmachen.³¹⁸ Dennoch nutzen seine Texte oft thematische Grundmuster der SF.³¹⁹

Der Text „Die Zeitmaschine“ kann nach Huber als Warndystopie beschrieben werden. Er soll aufzeigen, wie sich gegenwärtige Probleme in der Zukunft auswirken und zum letztendlichen Verfall der Menschheit und der gesamten Welt führen können.³²⁰ In der Zeit, in der der Zeitreisende verweilt, herrscht eine grausame neue Gesellschaftsordnung vor, in der sich die Menschheit in zwei Gattungen aufgeteilt hat. Die eine, die Morlocken, lebt in der Unterwelt und verrichtet alle Arbeit für die andere, die Eloi. Diese Gruppe dient den Morlocken wiederum als Schlachtvieh, das gemästet wird.³²¹ In der Zeit, in die der Zeitreisende vor den Morlocken flüchtet, stellt Wells eine Apokalypse dar, in der keine Menschen mehr existieren, sodass in der Zukunft keine

³¹³ Vgl. Zondergeld (s. Anm. 209) S. 254.

³¹⁴ Vgl. Suvin (s. Anm. 124) S. 278.

³¹⁵ Vgl. Ebda. S. 267.

³¹⁶ Vgl. Alpers (s. Anm. 198) S. 153.

³¹⁷ Vgl. Huber, Gernot: Literarisch inszenierte Zeitreisen: Egon Friedell und die Persiflage eines Visionärs. Wien (Ma.). 2015. S. 33.

³¹⁸ Vgl. Scharf, Markus Alois: Zeitmaschinen in der deutschsprachigen Science Fiction. H.G. Wells und die Folgen. Wien (Dipl.). 2013. S. 12.

³¹⁹ Vgl. Alpers (s. Anm. 198) S. 255.

³²⁰ Vgl. Huber (s. Anm. 317) S. 28.

³²¹ Vgl. Ebda. S. 30f.

Gesellschaft mehr vorhanden ist, was sich bei den Eloi und Morlocken schon ankündigt.³²²

Die Rahmenhandlung des Textes zeigt das gutbürgerliche Leben des 19. Jahrhunderts und stellt die Erlebnisse der Zeitreise in Kontrast dazu.³²³

Die Figur des Zeitreisenden hat weder einen Namen, noch hat er, wie Huber beschreibt, persönliche Motive, die seine Zeitreise motivieren würden. Er handelt nur aus seiner Entdeckerfreude heraus.³²⁴ Dennoch wird er als Figur sehr menschlich dargestellt.³²⁵ Er kann als leicht verschrobener Wissenschaftler angesehen werden, der vom Erzähler als überaus intelligent eingeschätzt wird.³²⁶

„Wells' Held ist nicht nur ingeniös, sondern auch in großem Maße selbstreflexiv. Begeht er einen Fehler, so ist er sich nicht zu schade ihn wenig später einzusehen und daraus zu lernen. Der Zeitreisende ist also sowohl in moralischer als auch in mentaler Hinsicht ein Vorbild, wenngleich das oberste Prinzip immer noch das der Wissenschaft bleiben soll.“³²⁷

7.3 Lewis Carroll: Alice im Wunderland

Carrolls Alice-Texte stehen in der Tradition des englischen Kunstmärchens, laut Petzold müssen die Texte aber vom Märchen unterschieden werden. Während Verwandlungen in Märchen temporär sind und die Figuren ihre Identität behalten, scheinen bei Alice Dinge und Figuren ihre Identität zu verlieren und auch die Sprache büßt ihre Kommunikationsfunktion ein. Im Märchen gibt es Helfer, die Figuren bei Alice sind jedoch indifferent, inkompetent (weil verrückt), unfreundlich oder bössartig und allesamt ich-zentriert.³²⁸ Da Alice über alles staunt, was sie im Wunderland vorfindet, ist der Text eher als fiktiver Reisebericht einzustufen denn als Märchen.³²⁹

Das Leitmotiv in Carrolls Alice-Texten ist die Traum-Dramaturgie, die die Protagonistin mit einer fremden, feindlichen Welt konfrontiert. Die ihr bekannten Ordnungsprinzipien werden außer Kraft gesetzt. Weder Raum und Zeit noch Rationalität und Logik sind

³²² Vgl. Lehnert-Rodiek, Gertrud: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Rheinbach/Merzbach: CMZ-Verlag. 1987. S. 108f.

³²³ Vgl. Ebda. S. 105.

³²⁴ Vgl. Huber (s. Anm. 317) S. 32.

³²⁵ Vgl. Ebda. S. 38.

³²⁶ Vgl. Scharf (s. Anm. 318) S. 15.

³²⁷ Huber (s. Anm. 317) S. 40.

³²⁸ Vgl. Petzold, Dieter: Das englische Kunstmärchen im neunzehnten Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1981. S. 229f.

³²⁹ Vgl. Ebda. S. 234.

zuverlässig, was sich auch auf die Sprache und Kommunikation auswirkt.³³⁰ Die Figuren sind langatmig und in ihren Reaktionen und ihrer Körperlichkeit starr. Sie sollen kafkaeske Erwachsene darstellen, die Wissbegierde, gegenseitiges Verständnis und Phantasiebereitschaft verloren haben.³³¹

Laut James gibt es im Wunderland weder bauliche noch soziale Infrastruktur und auch das Rechtssystem ist ungeordnet und ungerecht. Mögliche leichte Opfer, wie Kinder oder Tiere, werde nicht geschützt.³³²

Trotz der Unstimmigkeiten bleibt Alice im Text aktiv und trägt den Unsinn mit. Sie lässt sich auf die Gesetzmäßigkeiten des Wunderlandes ein, wird aber nicht in die Gruppe der Wunderland-Figuren integriert, sondern lässt sich mit der Verrücktheit im Wunderland konfrontieren, was zu Verunsicherung und Selbstentfremdung führt. Alice definiert sich über ihr Schulwissen, dessen Verlust gleichzeitig auch Identitätsverlust bedeutet, ihre Wissbegierde jedoch hindert sie am Aufgeben.³³³

Die Metamorphose ist ein zentrales Motiv in „Alice im Wunderland“. Damit sind verschiedene Ausprägungen angesprochen: Der Text kann durch seine Illustrationen als multimediales Machwerk angesehen werden, da diese essentieller Bestandteil davon sind. Auch auf der Textebene gibt es Metamorphosen, die sich durch den „Carroll’schen Nonsens“ manifestieren, der sich vor allem durch Intertextualität äußert. Darüber hinaus ist die Metamorphose auf der Inhaltsebene durch Alices Körper-Veränderungen zu finden³³⁴, aber auch andere Figuren verändern sich (z.B. wird die Raupe zum Schmetterling und das Baby zum Schwein).³³⁵ Aber auch der Raum macht Metamorphosen durch. Es muss grundsätzlich der fantastische Raum vom realistischen abgegrenzt werden. Im fantastischen Raum selbst kommt es zu sprunghaften Raumwechseln, die keiner Logik folgen.³³⁶ Auch durch Alices Schwankungen in der

³³⁰ Vgl. Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens. 2003. S. 101f.

³³¹ Vgl. Ebda. S. 106.

³³² Vgl. James, Laura: Tigger auf der Couch. Die Helden unserer Kindheit und ihre Macken. Berlin: Ullstein. 2007. S. 36.

³³³ Vgl. Lexe (s. Anm. 330) S. 102f.

³³⁴ Vgl. Meivers, Ann-Kristin: Lewis Carrolls Alices Abenteuer im Wunderland im Medienwechsel - Das Motiv der Metamorphose im literarischen Werk und im postdramatischen Theaterstück Alice im Wunderland von Roland Schimmelpfennig. Wien (Dipl.). 2012. 110f.

³³⁵ Vgl. Ebda. S. 75.

³³⁶ Vgl. Ebda. S. 111f.

Größe verändert sich der Raum, da sich ihre Perspektive auf den Raum ändert.³³⁷ Am Ende der Erzählung wird schließlich durch die Illustration angedeutet, dass sich all die belebten Wunderland-Figuren zu unbewegten Dingen verwandeln.³³⁸

Die Figur der Alice steht zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, kann jedoch durch die Fähigkeit, mithilfe des Pilzes ihre körperlichen Veränderungen zu steuern, Selbstsicherheit zurückgewinnen und lehnt sich auf.³³⁹ Indem Alice der Herzkönigin nicht gehorcht, kann sie ausbrechen, muss aber das Wunderland verlassen.³⁴⁰

7.4 Karl May: Kong Kheou, das Ehrenwort

Der Titel von Mays Text beinhaltet in der Erstausgabe (pseudo-)chinesische Zeichen, die eine geographische, aber auch ethnische Fremde verdeutlichen sollen. Darüber hinaus sollen sie symbolisieren, dass der Autor ein Bild der Kultur zeichnen will, das als adäquat angesehen werden soll. Allerdings ist heute bekannt, dass der Autor seine Informationen Radebeulers Bibliotheksbinden entnahm, die negative, rassistische Stereotype enthalten.³⁴¹

Das negative China-Bild drückt sich unter anderem durch das korrupt und tyrannisch geschilderte politische System aus, das durch unvernünftige Gesetze eine Willkürherrschaft der Justiz ermöglicht. Auch die Religion ist von vormodernen Praktiken geprägt, die die Massen kontrollieren sollen, während die Herrschenden nicht daran glauben. Somit kann China als Land angesehen werden, das dem aufgeklärten Europa unterlegen ist.³⁴² Der Deutsch-Patriotismus im Text ist sehr stark ausgeprägt und alle Anstrengungen der Figuren richten sich danach, Herrn Stein und die Familie von Ye-Kin-Li nach Deutschland zu holen.³⁴³

Obwohl Mays Jugenderzählung didaktische Botschaften vermitteln soll³⁴⁴, weist May selbst darauf hin, dass der Held des Textes, der nicht den Ehrgeiz hegt, die Welt zu

³³⁷ Vgl. Ebda. S. 95.

³³⁸ Vgl. Ebda. S. 76.

³³⁹ Vgl. Lexa (s. Anm. 330) 103f.

³⁴⁰ Vgl. Ebda. S. 106.

³⁴¹ Vgl. Schmitt, Sebastian: Poetik des chinesischen Logogramms. Ostasiatische Schrift in der deutschsprachigen Literatur um 1900. Bielefeld: transcript Verlag. 2015. S. 76.

³⁴² Vgl. Kriegleder, Wynfrid: Das Bild von China in Karl Mays Romanen. In: Wei, Liu/Kurz, Andreas: 1914 – Ein Jahrhundert entgleist. Wien: Praesens Verlag. 2015. S. 143 – 169. S. 159.

³⁴³ Vgl. Ebda. S. 160.

³⁴⁴ Vgl. Verweyen, Georg: Literarische Blamagen. Darstellung und Funktion eines peinlichen Topos in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin: LIT Verlag. 2009. S. 179.

verbessern, kein Vorbild für die Leser sein soll.³⁴⁵ Dagegen kann Richard Stein als Identifikationsfigur herangezogen werden. Neben seinen didaktischen Zielen (z.B. Warnung vor gewohnheitsmäßigem Trinken) will der Text aber auch Faktenwissen vermitteln, etwa zur chinesischen Sprache oder zum Herstellen von Schwalbennestsuppe. Darüber hinaus zeigt der Text auf, dass Menschen sich ändern können. Etwa kann der Methusalem am Ende des Textes das Trinken aufgeben und Richard Stein ist nicht nur erwachsen, sondern vom Gymnasiasten zum Studenten geworden. Dem gegenüber steht Turnerstick, der zu keiner Veränderung fähig ist. Das soll aufzeigen, dass Bescheidenheit und ein guter Charakter wichtiger sind als prahlerisches Auftreten.³⁴⁶

Dennoch „vergisst“ – wie Kriegleder es ausdrückt – Mays Erzähler immer wieder darauf, dass sein Protagonist nicht Old-Shatterhands „*superman-artige*“ Eigenschaften besitzt, etwa als er die Diebe im Garten unschädlich macht. Allerdings kann man davon ausgehen, dass die „*kleinen, schwachen und feigen*“ Chinesen für den Methusalem kein solches Problem darstellen wie etwa Beduinen oder Komantschen.³⁴⁷

Laut Kittstein wird die Welt, die der Leser erkunden kann, exotisch-fremdartig dargestellt, sie enthält aber auch heimatlich-bekannte Dinge.³⁴⁸ Dennoch wird China mitsamt seinen Bewohnern als feindlich dargestellt und der Protagonist braucht sein Wissen und seine Sprachkenntnisse, um alle Hindernisse überwinden zu können.³⁴⁹

Unter anderem wird das Bild, das May von den Chinesen darstellt, in den Ereignissen rund um den Götterraub sichtbar:

„Kein Mensch kann einem anderen trauen; Heuchelei und Mißtrauen, Lüge und Verdächtigung herrschen überall und vergiften die zwischenmenschlichen Beziehungen. Jedermann, gleich, welche gesellschaftliche Stellung er einnimmt, gleich, ob er sich etwas zuschulden kommen läßt oder nicht, kann in jedem Augenblick ins Elend gestürzt werden. Folglich wird das Verhalten der Menschen bestimmt durch die nackte Angst, alles – Vermögen, Stand, Familie, Leben – zu verlieren, was wiederum ebenso nackten Egoismus zur Folge hat. Daraus resultieren groteske gesellschaftliche Zustände, z. B. die immense Macht eines ›Bettlerkönigs‹, weil auch die Organe staatlicher Gewalt nichts ausrichten können.“³⁵⁰

³⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 171.

³⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 179f.

³⁴⁷ Vgl. Kriegleder (s. Anm. 342) S. 158.

³⁴⁸ Vgl. Kittstein, Werner: Ein Buch ist so gut wie sein Anfang. ›Kong-Kheou, das Ehrenwort‹ alias ›Der blau-rote Methusalem‹. In: Roxin, Claus (Hg.): Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg: Eigenverlag. 1994. S. 212 – 246. S. 232.

³⁴⁹ Vgl. Schmitt (s. Anm. 341) S. 77.

³⁵⁰ Kittstein (s. Anm. 348) S. 227.

Laut Schmitt werden im Text alle negativen Klischees über China und seine Bewohner, die in ethnographischer Fachliteratur dargestellt wurden, auch in Mays Text übernommen.³⁵¹

Deshalb werden die Chinesen immer als äußerst feige Figuren geschildert, was den Mut der Europäer weiter hervorhebt. Das wird im Text auch als Grund dafür angeführt, dass der Methusalem Dinge tun kann, die ein Chinese nie über sich bringen würde.³⁵²

7.5 Ferdinand Kürnberger: Der Amerikamüde

Kürnbergers Text schildert Moorfelds Erlebnisse in Amerika, indem er einzelne Episoden aneinanderreicht. Die textliche Kohärenz entsteht nur durch die Hauptfigur und einige Nebenfiguren, deren Geschichten geschildert werden.³⁵³

Der Roman polarisiert jede Erscheinung, die in ihm vorkommt, er weist demnach auf mehreren Ebenen eine duale Struktur auf, die auch Kleinigkeiten umfasst. So bleibt Amerika als Zusammensetzung von Negativa übrig.³⁵⁴

„Den Amerikaner kennzeichnen Egoismus, Selbstüberschätzung, Selbstgefälligkeit und Herzlosigkeit. Trauer, Mitgefühl und echte Liebe kennt er nicht. Der Deutsche dagegen zeigt Interesse für geistige und künstlerische Dinge und hat ein ausgeprägtes soziales Gefühl. Sein Lebensinteresse gehört der Sphäre des Geistigen.“³⁵⁵

Das Scheitern des Deutschen in Amerika wird im Text nicht nur anhand des Protagonisten Moorfeld dargestellt, sondern auch durch die Bewohner Kleindeutschlands und durch Benthal. Dabei ruiniert Amerika den Deutschen Einwanderer entweder oder es korrumpiert ihn.³⁵⁶ Das liegt daran, dass die Deutschen nicht dem amerikanischen Nützlichkeitsprinzip verhaftet sind und einen Kompromiss finden müssen, um zu überleben, dieser wird von Kürnberger allerdings immer als missraten dargestellt.³⁵⁷

³⁵¹ Vgl. Schmitt (s. Anm. 341) S. 78.

³⁵² Vgl. Kittstein (s. Anm. 348) S. 227f.

³⁵³ Vgl. Schwarz-Jandrisics, Marlene: Ferdinand Kürnbergers 'Der Amerikamüde' - Eine Analyse der narrativen Struktur. Wien (Dipl.). 2008. S. 16.

³⁵⁴ Vgl. Schubert, Andreas: Oppositionstechnik und Kunst- bzw. Kulturauffassung in Ferdinand Kürnbergers Roman „Der Amerikamüde“. Wien (Dipl.). 1990. S. 24f.

³⁵⁵ Schwarz-Jandrisics (s. Anm. 353) S. 71.

³⁵⁶ Vgl. Kriegleder, Wynfrid: Vorwärts in die Vergangenheit. Das Bild der USA im deutschsprachigen Roman von 1776 bis 1855. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 1999. S. 421f.

³⁵⁷ Vgl. Schubert (s. Anm. 354) S. 62.

Im Text wird Amerika immer in Vergleich mit der europäischen Art und Sitte gestellt, wobei diese als positiv dargestellt wird, ohne hinterfragt zu werden.³⁵⁸ Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass der Text die (zum Zeitpunkt der Entstehung) bestehende Misere Deutschlands nicht leugnet, sondern die Hoffnung des deutschen Aufstiegs darstellt.³⁵⁹

Die Räume im Text – die künstliche und natürliche Umgebung Moorfelds – haben starke Verweiskfunktion, die Umwelt spiegelt oftmals Moorfelds Verfassung wider.³⁶⁰ Während der Europäer mit der Natur koexistiert, will der Amerikaner sie überwinden³⁶¹, deshalb kann er die Naturschönheit nicht genießen, sondern stellt nur ein Verhältnis zur Natur her, wenn er sie für seine Zwecke instrumentalisieren kann.³⁶²

Auch die Wertehierarchien, die im Text dargestellt werden, unterscheiden sich stark voneinander. Für die Amerikaner wird das Geld als höchster Wert dargestellt, während die Europäer die humanistischen Werte in den Vordergrund stellen.³⁶³

„Dazu zählt das schickliche, stilvolle Auftreten des Europäers und sein formvollendetes Benehmen, das uns immer wieder begegnet und das ihm angeboren ist.“³⁶⁴

Im Gegensatz dazu fruchtet ein Appell an die Menschlichkeit in den Amerikanern nicht, da der Eigennutz bei ihnen Ausschließlichkeit besitzt. Sie legen das Recht nach ihrem Willen aus, was gegen das Rechtsempfinden der Deutschen steht.³⁶⁵ Kürnberger stellt auch verschiedenste Formen von Betrug und vielfältige Tricks dar, die in Amerika zu Geschäftsabschlüssen führen sollen.³⁶⁶

Daneben werden im Text auch Unterschiede in der Esskultur und in der Bildung dargestellt³⁶⁷ und die deutschen Leistungen in Kunst und Wissenschaft – in der Vergangenheit wie in der Gegenwart – werden hervorgehoben.³⁶⁸

³⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 26.

³⁵⁹ Vgl. Kriegleder (s. Anm. 356) S. 425.

³⁶⁰ Vgl. Schubert (s. Anm. 354) S. 28.

³⁶¹ Vgl. Ebda. S. 34.

³⁶² Vgl. Ebda. S. 32.

³⁶³ Vgl. Ebda. S. 56.

³⁶⁴ Schwarz-Jandrisics (s. Anm. 353) S. 46.

³⁶⁵ Vgl. Schubert. (s. Anm. 354) S. 58f.

³⁶⁶ Vgl. Schwarz-Jandrisics (s. Anm. 353) S. 50.

³⁶⁷ Vgl. Schubert (s. Anm. 354) S. 63f.

³⁶⁸ Vgl. Schwarz-Jandrisics (s. Anm. 353) S. 27.

8 Analyse anhand der Kategorien

Anmerkung: Um einen Raum als deviant zu beschreiben, wird Foucaults Heterotopologie zur Überprüfung der kulturellen Geprägtheit des Raumes herangezogen. Es wird aus jedem Text nur eine Heterotopie ausgewählt, um dies zu verifizieren, es wird damit aber nicht ausgesagt, dass jeder Text nur eine Heterotopie enthält.

8.1 Reise um den Mond

8.1.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien

1. Bei der Reise um den Mond kommen auf weiten Strecken des Textes nur drei Figuren vor – Barbicane, Nicholl und Michel Ardan – und diese können auch als Orientierungszentren des Textes betrachtet werden. Dabei erzählt Verne nicht aus einer ihrer Perspektiven, vielmehr werden ihre Raumwahrnehmungen durch ihre Aussagen und Reaktionen dargestellt.
2. Die Zeit spielt bei der Erforschung des unbekannten Raumes, also des Mondes, in Vernes Text eine entscheidende Rolle, da die Figuren im Laufe der Zeit immer näher an den Mond herankommen und ihn so aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten können – sogar die Seite des Mondes, die von der Erde abgewandt ist.

„Einige Streifen, die sich über die Scheibe hinzogen, richtiges Gewölk, das sich in einer sehr dichten Atmosphäre bildete, aus welcher nicht bloß Gebirge, sondern auch mittlere Erhebungen zum Beispiel jene Kare, jene gähnenden Krater, ganz so herausragten, wie sie auf der sichtbaren Seite vorhanden sind. Dann unermeßliche Räume, keine dürren Ebenen mehr, sondern wirkliche Meere, gewaltige Ozeane, die auf ihrem flüssigen Spiegel das ganze blendende Zauberwerk der Feuer im Raum reflektierten – und auf dem Festland ungeheure finstere Massen, die wie Riesenwälder unter dem jähen Leuchten eines Blitzes aussahen ...“³⁶⁹ (RM S. 239f.)

3. Die Räume Erde und Mond sind in Vernes Text korrelativ verknüpft. Sie sind durch eine Grenze (den Weltraum) voneinander getrennt und deren Überschreitung kann als Grundmotiv des Textes verstanden werden.

„Die drei abenteuerlustigen Reisenden selbst, trotz ihrer wissenschaftlichen Theorie erstaunt, ja verblüfft, stellten fest, daß auch sie in den Bereich des Wunderbaren versetzt wurden – daß es ihrem eigenen Körper an Schwere fehlte!“ (RM S. 134)

³⁶⁹ Verne, Jules: Reise um den Mond. Zürich: Diogenes. 1976. Alle Zitate nach dieser Ausgabe.

Damit kann die Bewegungsform des Textes als Kreis beschrieben werden: Die Figuren reisen um den Mond, machen dabei Entdeckungen und ändern dadurch ihre Wissensbestände.

„»Nun denn«, fuhr Michel Ardan fort, »die im Geschoß des Gun Clubs versammelte wissenschaftliche Kommission entscheidet sich, nachdem sie ihre Beweisführung auf die neu beobachteten Tatsachen gestützt hat, mit Stimmeneinhelligkeit bezüglich der Frage gegenwärtiger Bewohnbarkeit des Mondes wie folgt: nein der Mond ist nicht bewohnbar!«“ (RM S. 271)

Allerdings kann das Ziel, das vor der Reise ins Auge gefasst wurde, nicht erreicht werden. Darüber hinaus ist die geplante Bewegungsform die Linie, da die Figuren das Ziel wichtiger nehmen als die Rückkehr und eigentlich planen, zumindest eine Zeit lang auf dem Mond zu leben.

4. Nicht der Mond, den die Figuren nie erreichen, sondern das Innere des Projektils muss als die Welt verstanden werden, die Verne in seinem Text schafft. Sie entsteht durch eine radikale Minimierung des Lebensraumes und somit durch eine Tilgung. Dadurch verändern sich auch Gewichtung und Ordnung der Welt.
5. Die semantische Grenze in diesem Text wird überwunden, wenn das Projektil die Erde verlässt. Damit wird das Überschreiten dieser Grenze nicht als etwas Magisches, sondern als etwas wissenschaftlich Mögliches dargestellt. Die Überwindung der Grenze ermöglicht es den Protagonisten, in einen Raum einzutreten, der zwar immer präsent war, aber von Menschen nicht erreicht werden konnte.

„Das ist die namentliche Aufzeichnung der verschiedenen über den Mond vorhandenen Karten. Barbicane besaß zwei davon, die von Beer und Moedler und die von Lecouturier und Chapuis. Sie sollten ihm seine Beobachtung erleichtern.“ (RM S. 162)

8.1.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien

1. Da der Roman nicht nur den Titel „Reise um den Mond“ trägt, sondern diese Reise auch noch einen Großteil der Romanhandlung einnimmt, kann die Überwindung der Grenze zwischen Erde und Weltraum als Sujet des Textes betrachtet werden.
2. Natürlich ist der gestimmte Raum, der auf der Erde geschildert wird, grundsätzlich von dem zu unterscheiden, der auf dem Projektil geschildert wird. Das lässt sich einerseits durch die Mission erklären, die sich die Weltraumfahrer

selbst auferlegt haben, sowie durch die Ungewissheit, die damit einhergeht. Andererseits ist natürlich die Abgeschiedenheit von anderen Menschen dafür verantwortlich.

3. Das Leben im Projektil beinhaltet Konstanten zur Normrealität, was sich etwa durch das Essen zeigt, das Michel Ardan immer wieder zubereitet.

„Es war beim Frühstück, als eine Frage Michels über das Projektil von Barbicane ziemlich merkwürdig beantwortet wurde.“ (RM S. 97)

Aber da die Figuren eine Zeit lang in einem Projektil leben, das zum Mond fliegt bzw. um den Mond kreist, kann man von reduzierten Konstanten sprechen. Damit sind genug Variablen vorhanden, um das Leben im Projektil als Abweichungsrealität zu beschreiben.

4. & 5. Die Raumumgebung ist zwar eine gänzlich andere, als die den Figuren gewohnte, aber kulturell gibt es keine Abweichungen zwischen der Erde und dem Projektil. Die Figuren halten sich, soweit es ihnen möglich ist, an gängige gesellschaftliche Konventionen z.B. die der Politik

„»Uns soll das Reich des Mondes gehören!« rief Nicholl. »Uns dreien! Errichten wir die Republik!« »Ich will der Kongreß sein« schrie Michel. »Und ich der Senat« schrie Nicholl. »Und Barbicane bleibt Präsident!« heulte Michel.“ (RM S. 124)

und es können während der Reise keine Heterotopien ausgemacht werden. Der Raum wird von den Figuren auch nicht mit neuen Symbolen versehen, um ihn beherrschbar zu machen, auch wenn sie dahingehend einen Plan gehegt hatten.

6. Natürlich versuchen die Figuren, den Weltraum und vor allem den Mond durch Detektion zu erforschen. Da sie aber nur den Sehsinn nutzen können und auch dem Mond nicht nah genug sind, um ihre Beobachtungen verifizieren zu können, reicht die Erforschung nicht, um den Raum des Mondes zu verstehen.

„Demnach konnte man in vier entgegengesetzten Richtungen durch die seitlichen Luken den Weltraum und in direkter Richtung durch die obere und untere Öffnung die Erde oder den Mond beobachten.“ (RM S. 34)

7. Der Aktionsradius der Figuren wird im Text insoweit verändert, als die Figuren in Bezug auf den Raum, der sie umgibt, keinen haben. Ihre Handlungsmöglichkeiten beschränken sich auf den Raum innerhalb des Projektils und sind darüber hinaus dadurch sehr stark eingeschränkt, dass es nicht steuerbar ist.

8.1.3 Fazit

Der Raum in Vernes Text ist sehr stark eingeschränkt, da fast die gesamte Handlung in einem winzigen Projektil stattfindet. Demgegenüber ist er durch die Unendlichkeit des Weltalls stark erweitert, die von den Figuren auch immer wieder bewundert wird. Damit ist der Anschauungsraum um einiges größer als der Aktionsraum, und das gibt dem Sehsinn und damit den Beobachtungen und Aussagen der Hauptfiguren eine große Gewichtung innerhalb des Textes. Im ersten Teil der Analyse konnte gut dargestellt werden, wie wichtig die Raumwahrnehmung durch die Protagonisten für den Text ist und wie Verne es geschafft hat, den Raum des Weltalls, den jeder von der Erde aus sehen kann, zu einer völlig neuen Erfahrung zu machen.

Im zweiten Teil der Analyse folgte eine Auseinandersetzung mit der Frage, ob das Projektil bzw. die Reise zum Mond als devianter Raum anzusehen ist. Es konnte festgestellt werden, dass der Übergang zwischen primärer und sekundärer Welt als Sujet des Textes zu betrachten ist und dass die Atmosphäre zwischen den beiden Welten divergiert. Allerdings lässt sich das auf die Mission der Protagonisten und die Art und Weise, wie diese erfolgt, zurückführen und nicht auf eine grundsätzliche Stimmung, die in der sekundären Welt vorherrscht. Dies wäre auch nicht nachprüfbar, da die sekundäre Welt nur von Figuren „bewohnt“ wird, die auch in der primären Welt beheimatet waren und am Ende des Textes wieder sind. Auch die Variablen zwischen den beiden Welten sind auf die Verknappung des Lebensraumes und die Reisebedingungen zurückzuführen und nicht auf die dargestellte sekundäre Welt an sich. Es kann auch keine Abweichungsrealität festgestellt werden, da die gesellschaftlichen Normen der primären Welt nicht durchbrochen werden. Auch wenn die Figuren versuchen, die sekundäre Welt, in die sie sich begeben, durch Detektion zu verstehen, und auch wenn ihr Aktionsradius sich durch das Überschreiten der Schwelle ändert, können nicht genug Anzeichen gefunden werden, um in Vernes Text von devianten Weltkonstruktionen sprechen zu können.

8.2 Die Zeitmaschine

8.2.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien

1. Das Orientierungszentrum dieses Textes ist einerseits der Erzähler und

andererseits der Zeitreisende, wobei die sekundäre Welt nur vom Zeitreisenden wahrgenommen wird und der Erzähler als Vermittler dieser Erfahrungen angesehen werden kann.

2. Da die sekundäre Welt in diesem Text keinen Raum- sondern einen Zeitwechsel impliziert, ist Bachtins Konzept des Chronotopos hier von großer Bedeutung. Der Raum fliegt während der Reise am Zeitreisenden vorbei und Veränderungen, die über Generationen und Zeitalter hinweg entstehen, werden in wenigen Augenblicken abgespielt. Damit ist klar, dass der Raum, wie Certeau es beschreibt, ein Geflecht von beweglichen Elementen ist.

„Ich holte tief Atem, biß die Zähne zusammen, betätigte den Starthebel mit beiden Händen und fuhr mit einem Ruck los. Das Laboratorium verschwamm vor meinen Augen. [...] Die morgige Nacht brach schwarz herein, dann wurde es abwechselnd Tag und wieder Nacht, immer schneller und schneller. Ein Wirbel von Geräuschen dröhnte in meinen Ohren, und eine sonderbare, dumpfe Verwirrung trübte meine Sinne.“³⁷⁰ (ZM S. 30)

3. Die Räume in Wells Text sind kausal miteinander verknüpft. Der Zeitreisende verspricht sich aus seiner Bewegung durch die Zeit einen Fortschritt in seiner wissenschaftlichen Arbeit und eine Erkenntnis über die Entwicklung der Welt – beides findet er schließlich, wenn auch anders, als er es gedacht hatte. Nach seinem Kampf mit den Morlocken ist die Heimreise ein logischer Schritt, somit bauen alle Wegstationen aufeinander auf. Damit stellt die Bewegungsform in diesem Text einen Kreis dar, wobei dieser auch geplant war. Anders als Vernes Figuren möchte sich der Zeitreisende nicht in der Zukunft niederlassen, sondern er versucht, sie aus seinem wissenschaftlichen Forscherdrang heraus zu verstehen, um dann mit seinen Erkenntnissen nach Hause zurückzukehren.

„Sehen Sie, ich hatte immer angenommen, daß die Menschen im Jahr achthundertundzweitausend oder danach uns in Wissen, Kunst – ja in allem – unglaublich weit voraus sein würden. Und nun stellte mir einer von ihnen plötzlich eine Frage, die offensichtlich dem intellektuellen Niveau eines fünfjährigen Kindes entsprach.“ (ZM S. 40)

4. Wells lässt seine Welt vor allem durch Komposition und Dekomposition entstehen. Er geht von der Welt des 19. Jahrhunderts aus und stellt sich vor, wie sie sich im Laufe der Zeit entwickeln würde, wie die Kultur etwas aufbaut, das wieder zerstört wird, damit etwas Neues aufgebaut werden kann, bis die Welt

³⁷⁰ Wells, H.G.: Die Zeitmaschine. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2014. Alle Zitate nach dieser Ausgabe.

schließlich an einen Punkt kommt, wo die Dekomposition überwiegt. Dadurch ändern sich die Ordnung und die Gewichtung verschiedener Klassen ganz grundlegend und man kann schon von einer Deformation der Welt an sich sprechen.

„Hier war alles anders als in der Welt, aus der ich kam – sogar die Blumen.“ (ZM S. 45)

5. Die semantische Grenze ist hier keine zwischen Orten, sondern der Zeitverlauf an sich muss durchbrochen werden.

„»Es ist klar«, fuhr der Zeitreisende fort, »daß jeder tatsächlich vorhandene Körper sich in vier Dimensionen ausdehnen muß: in Länge, Breite, Höhe und – in Dauer.“ (ZM S. 6)

Als Werkzeug dazu wird eine Maschine herangezogen, die mit wissenschaftlichen Erkenntnissen erbaut wurde, deren Funktionsweise jedoch nicht näher erläutert wird.

8.2.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien

1. Auch hier ist die Überwindung der semantischen Grenze zwischen der Jetztzeit des Textes und der Zukunft, in die der Zeitreisende versetzt wird, das handlungsbestimmende Moment des Textes und somit muss die Reise mit der Zeitmaschine als Sujet des Textes angesehen werden.
2. Während die Raumatmosphäre der primären Welt die bürgerliche Schicht des 19. Jahrhunderts darzustellen versucht (dies wird gezeigt durch den wissenschaftlichen Fortschritt und dem Interesse daran, sowie durch die gesellschaftliche Konvention von Abendeinladungen, was beides diese Zeit und Gesellschaftsschicht repräsentiert), ist der gestimmte Raum in der Zukunft von zwei Grundgefühlen geprägt. Untertags herrscht eine heitere Gelassenheit vor, die Figuren müssen nichts tun und sich um nichts sorgen, sondern leben ausgelassen in den Tag hinein. In der Nacht allerdings weicht diese Stimmung einer allumfassenden Angst, die durch die Morlocken ausgelöst wird. Eine weitere Stimmung, die der Zeitreisende wahrnimmt, ist die in den Höhlen der Morlocken, wo er selbst eine gespenstische, groteske Umgebung beschreibt.

„Große Gebilde, die wie ungeheure Maschinen aussahen, ragten aus der Dunkelheit und warfen groteske schwarze Schatten, in denen gespenstisch anzusehende Morlocken Schutz vor dem Lichtschein suchten.“ (ZM S. 88)

3. Da der Text eine Zeitreise beschreibt, können natürlich Konstanten gefunden werden, die hier vor allem an der natürlichen Umgebung festgemacht werden (z.B. beschreibt der Zeitreisende, dass das Bett der Themse sich verschoben hat), aber auch an den Überresten der kulturellen Umgebung (Gebäude). Allerdings sind die Konstanten im Gegensatz zu den Variablen, die die zukünftige Welt ausmachen, sehr wenig präsent. Es haben sich nicht nur neue Spezies herausgebildet, die neue Sprachen sprechen

„Dann wandte es sich an zwei andere Menschlein, die ihm gefolgt waren, und redete mit ihnen in einer sonderbaren, auffallend sanften und wohlklingenden Sprache.“ (ZM S. 38)

und gänzlich andere Lebensgewohnheiten haben, sondern auch die natürliche Umwelt hat sich verändert und wieder etwas an dem Boden zurückgewonnen, den sie in früheren Gesellschaften verloren hatte.

4. Als Heterotopie können hier die Tunnel betrachtet werden, in denen die Morlocken leben.

„Eine Besonderheit, die von Anfang an meine Aufmerksamkeit erweckte, war die Vielzahl kreisrunder Brunnen, die teilweise von bedeutender Tiefe zu sein schienen. [...] Aber aus der Tiefe hörte ich immer ein bestimmtes Geräusch aufsteigen: bumm – bumm – bumm, es klang wie das Stampfen einer großen Maschine, und die flackernden Flammen meiner Streichhölzer zeigten an, daß ein ständiger Luftzug die Schächte hinunterströmte.“ (ZM S. 65f.)

(1) Sie sind Abweichungsheterotopien, die die Morlocken von den Eloi fernhalten sollen. (2) Wenn die Vermutungen des Zeitreisenden sich als richtig erweisen, haben sich die Tunnel im Laufe der Zeit von der Arbeitsstätte der Morlocken zu ihrem Lebensraum entwickelt. (3) Damit ist auch schon der dritte Punkt angesprochen: Da die Morlocken ihre Augen an die Tunnel angepasst haben und sie somit nur nachts verlassen können, stellen diese auch mehrere Orte für sie dar. (4) Und auch der vierte Punkt ist dabei impliziert, da das Imperium der Morlocken nur entstehen konnte, da eine neue Zeit anbrach, als die Oberschicht entschied, dass an der Erdoberfläche kein Platz mehr für die Unterschicht ist. (5) Das Öffnen und Schließen dieser Heterotopie ist an den Wechsel von Tag und Nacht gebunden und das Betreten ist den Eloi zwar nicht grundsätzlich verboten – genauso wenig wie den Morlocken das Verlassen während des Tages – jedoch würden die Eloi gefressen werden und die Morlocken könnten im Tageslicht nicht sehen, wodurch dieses Systems zwangsläufig funktioniert. (6) Durch den

Illusionsraum, den die Tunnel der Morlocken für die Eloi darstellt, die diesen Raum selbst nie betreten haben, wird auch der sichere Ort, den die Eloi sich geschaffen haben, zu einer Illusion, zumindest nachts.

5. Weder die Eloi noch die Morlocken zeigen Interesse daran, die Orte, die sie bewohnen mit kulturellen Symbolen zu versehen. Sie nutzen die vorhandenen Räume, ohne sie zu verändern und somit ist die kulturelle Umgebung von Verfall geprägt.

„Der Torbogen des Gebäudes war mit Skulpturen reich verziert [...] Es fiel mir auf, daß sie arg beschädigt und verwittert waren.“ (ZM S. 41)

Allerdings kann diese Gleichgültigkeit dem Verfall gegenüber auch als Symbol für die Gesellschaft gesehen werden, als Symbol für eine Gesellschaft, die nicht aufbaut, sondern benutzt, demnach eine stagnierende Gruppe. Auch die Tatsache, dass sich alle Eloi in derselben Gegend aufhalten und nicht weiter verteilt leben, zeigt diese Tendenz.

6. Da der Zeitreisende plant, in die Zukunft zu gelangen, spielt die Detektion eine wichtige Rolle im Text. Der Protagonist versucht nicht nur, die Welt, in der er gelandet ist, zu sehen, sondern er möchte sie auch verstehen und entwickelt immer wieder Theorien darüber, wie die Menschheit sich auf diese Art weiterentwickeln konnte.

„Wo keine Veränderung und keine Notwendigkeit zur Veränderung bestehen, dort gibt es auch keine Intelligenz. Intelligenz entwickeln nur jene Lebewesen, die einer Vielfalt von Bedürfnissen und Gefahren ausgesetzt sind.“ (ZM S. 126)

Um neue Beweise für seine Theorien zu finden, geht er immer wieder über Grenzen hinaus, die das gesamte Volk der Eloi nicht überwinden möchte.

7. Die Handlungsräume des Protagonisten werden zunächst stark eingeschränkt, er kommt in einer Zukunftswelt an, die er nicht kennt und nicht versteht

„Ich fühlte mich nackt und hilflos in einer fremden Welt ausgesetzt.“ (ZM S. 36)

und deshalb bleibt er zunächst da, wo er auf andere Lebewesen trifft. Aber schon nach kürzester Zeit fängt er an, seine Handlungsräume und somit auch -möglichkeiten auszuweiten und sich diese Welt zu eigen zu machen, was ihm von den Eloi, die sich nur um sich selbst kümmern, nicht erschwert wird. Dahingegen schränken die Morlocken seine Handlungsmöglichkeiten ein,

können das jedoch nur nachts tun. Der wichtigste Schlag, den sie ihm versetzen, ist es, seine Zeitmaschine zu verstecken und so seine Rückkehr unmöglich zu machen.

8.2.3 Fazit

Der erste Teil der Analyse zeigt auf, dass der Raum in Wells Text als etwas sehr Bewegliches verstanden wird. Während der Protagonist durch die Zeit reist, wird die räumliche Veränderung im Zeitraffer dargestellt und somit wird der Raum als etwas stark Veränderbares wahrgenommen. Es wird auch aufgezeigt, welchen Zugang Wells zur Raumbetrachtung findet – den des Wissenschaftlers, der freiwillig an einen unbekannten Ort reist, um ihn zu verstehen und etwas aus ihm zu lernen. Dabei wird der Text zwar grundsätzlich der SF zugeordnet und die Zeitreise in ihm als etwas wissenschaftlich Mögliches dargestellt, die genaue Funktionsweise der Zeitmaschine wird jedoch nicht erklärt, was den Ereignissen den Beigeschmack des Magischen verleiht.

Die Zeitreise an sich kann als Sujet des Textes betrachtet werden und sie versetzt den Protagonisten an einen Ort, der von einer gänzlich anderen Stimmung geprägt ist, als die, die in der primären Welt vorherrscht. Der gestimmte Raum, den der Zeitreisende beschreibt, geht nicht von ihm selbst aus, sondern von seinen Beobachtungen der Eloi und teilweise auch der Morlocken. Wells lässt den Zeitreisenden nur sehr wenig über seine eigenen Erfahrungen berichten und stellt die Beobachtungen, die er über die sekundäre Welt und ihre Bewohner anstellt, in den Vordergrund und somit kann man von unterschiedlichen Atmosphären in den beiden Welten ausgehen. Räumlich können zwischen den beiden Welten nur sehr wenige Konstanten gefunden werden, die der Protagonist auch erst finden muss und somit sind die Variablen ausreichend, um von zwei Welten zu sprechen. Es konnte nicht nur eine Heterotopie im Text ausgemacht werden, sondern auch Symbole dafür gefunden werden, dass die Gesellschaft und Kultur der Zukunftswelt sich grundlegend von der Gegenwartswelt unterscheidet und dass die Bewohner gänzlich unterschiedlichen Normen und Konventionen folgen, auch wenn durch die Überlegungen des Zeitreisenden angedeutet wird, dass sich das spätere Gesellschaftssystem aus dem früheren entwickelt hat. Der Protagonist versucht, die Welt, die er erreicht, durch Detektion zu verstehen und muss dabei mit veränderten

Handlungsräumen und -möglichkeiten umgehen. Somit können die Räume in Wells Text als deviante Weltkonstruktionen betrachtet werden.

8.3 Alice im Wunderland

8.3.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien

1. In diesem Text stellt Alice, die im Text selbst oft ihre eigenen Wahrnehmungen hinterfragt, das Orientierungszentrum dar.

„Dabei hielt sie die Hand prüfend auf ihren Kopf und war ganz erstaunt zu bemerken, daß sie dieselbe Größe behielt. Freilich geschieht dies gewöhnlich, wenn man Kuchen ißt; aber Alice war schon so an wunderbare Dinge gewöhnt, daß es ihr ganz langweilig schien, wenn das Leben so natürlich fortging.“³⁷¹ (AW S. 13f.)

2. Die Zeit ist hier insofern bedeutend, als die Zeitspanne, die Alice im Wunderland verbringt, in der Wirklichkeit nur die Zeit eines kurzen Schläfchens in der Sonne einnimmt, die Handlung, die sich im Wunderland abspielt, aber sehr viel mehr Zeit beansprucht.
3. Die Räume in Alice im Wunderland sind additional verknüpft. Es besteht keine Verbindung zwischen der primären und der sekundären Welt und die Erzählstruktur gibt den Fall durch den Kaninchenbau nicht vor. Auch die einzelnen Orte im Wunderland sind unverknüpft aneinandergereiht.

„Wie gesagt, so gethan: und sie befand sich wieder in dem langen Corridor, und dicht bei dem kleinen Glastische.“ (AW S. 70f.)

Die Bewegung ist auch hier wieder ein Kreis, wobei die Reise weder von der Protagonistin geplant war noch ihren Wissensstand verändert hat.

4. Die Welt des Wunderlandes kann als Spiegelung von Alices Welt betrachtet werden, wobei nicht nur das Elternhaus, das im Text vorkommt, gemeint ist, sondern die gesamte Welt, aus der Alice stammt. Die Häuser, Wege, Wälder und menschlichen Figuren erinnern Alice an ihre Welt und sie sieht diese als bekannt an, bis ihr das Gegenteil bewiesen wird. Damit stellt das Wunderland eine innere Deformation der primären Welt dar.

„»Oho, ich habe oft eine Katze ohne Grinsen gesehen,« dachte Alice, »Aber ein Grinsen ohne Katze! so etwas Merkwürdiges habe ich in meinem Leben noch nicht gesehen!«“ (AW S. 61)

³⁷¹ Carroll, Lewis: Alice's Abenteuer im Wunderland. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch. 1869. Alle Zitate nach dieser Ausgabe.

5. Als Schwelle kann hier der Kaninchenbau beschrieben werden und so wie sich die Zeit, die Alice im Wunderland verbringt, ausdehnt, dehnt sich mit dem Sprung in das Loch auch der Raum aus und es entsteht eine unterirdische Welt.

8.3.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien

1. Auch wenn Alice im Laufe des Textes viele räumliche Grenzen – teilweise bewusst und teilweise unbewusst – überschreitet, ist der Fall durch den Kaninchenbau jene Grenze, die die gesamte Handlung bestimmt und somit das Sujet.
2. Während der gestimmte Raum in der primären Welt, bei dem es sich um das Grundstück von Alices Elternhaus handelt, von Sicherheit und auch von Langeweile geprägt ist, ist die Atmosphäre im Wunderland durch Unsicherheit geprägt.

„»Ich kann mich nicht deutlicher erklären, fürchte ich, Raupe,« sagte Alice, »weil ich nicht ich bin, sehen Sie wohl?«“ (AW S. 42)

Alice wird von ihrer Umgebung vor immer neue Rätsel gestellt, die sie nicht lösen kann und sobald sie sich gegen die Unsinnigkeit des Wunderlandes auflehnt (in der Gerichtsverhandlung) und ihre Unsicherheit verliert, muss sie das Wunderland verlassen.

3. Das Wunderland besteht rein visuell nur aus Konstanten zur primären Welt. Was es allerdings als sekundäre Welt herausstellt, ist einerseits der sich verändernde Blickwinkel darauf, der durch Alices variierende Größe bedingt ist (Alice sieht die Blumenwiese von unten). Andererseits besteht die Variable im Verhalten der Dinge und Figuren. Tiere und Dinge, die normal wirken, können sprechen und alle von ihnen gemachten Aussagen sind unsinnig. Das gilt auch für die menschlichen Figuren, die sich gänzlich anders verhalten, als Alice es erwartet und gewöhnt ist.

„»Oh, das kannst du nicht ändern,« sagte die Katze: »wir sind alle toll hier. Ich bin toll. Du bist toll.«“ (AW S. 59)

4. Als Heterotopie wird hier der Gerichtssaal herausgegriffen. (1) Auch er ist eine Abweichungsheterotopie, in der die Herzkönigin Figuren, die sie in irgendeiner Art und Weise wütend machen, vor Gericht stellt, um sie zu enthaupten. (2)

Dabei wird allerdings die Funktionsweise des Raumes von den Figuren um die Herzkönigin, also von der Gesellschaft, auch gleich wieder geändert, indem sie ihr wiederum vormachen, dass die Verurteilten geköpft werden, was aber nie passiert. (3) Der Gerichtssaal repräsentiert den Ort des Rechts, aber da es im Wunderland keine tatsächlich bindenden Gesetze gibt und alles nach dem Willen der Königin geschieht, ist er gleichzeitig ein Ort des Unrechts. (4) Der Raum und die Bedeutung, die er für die Bewohner des Wunderlandes hat, nämlich, dass in ihm Recht gesprochen wird, ist an die Zeitlichkeit gebunden. Nur wenn eine Gruppe von Geschworenen mit dem Richter in dem Raum zusammenkommt und einen Angeklagten für schuldig befindet, ist es bindend, sonst ist es nur ein Raum und somit ist seine Funktion vergänglich. (5) Darüber hinaus ist der Gerichtssaal durch Öffnen und Schließen geprägt, wobei das Betreten und Verlassen sowohl der Zuschauer und Geschworenen als auch der Zeugen und Angeklagten von der Königin und ihrer Familie geregelt wird. (6) Damit, dass Alice die Gerichtsverhandlung als Illusion aufdeckt, wird auch das Wunderland als Illusion aufgedeckt und Alice kann nach Hause zurückkehren.

„»Wer fragt nach euch?« sagte Alice (unterdessen hatte sie ihre volle Größe erreicht). »Ihr seid nichts weiter als ein Spiel Karten!«“ (AW S. 114)

5. Da das Wunderland ein Raum des Verrückten ist, ist der sichtbare Raum auch davon geprägt. Alice kommt nie da an, wo sie denkt und sie kann auch nicht an einen Ort zurück, von dem sie gekommen ist. Darüber hinaus werden die jeweiligen Räume durch die Figuren geprägt, wie die Teetafel beim verrückten Hutmacher oder der Palastgarten, in dem Krocket gespielt wird.

„Alice dachte bei sich, ein so merkwürdiges Croquet-Feld habe sie in ihrem Leben nicht gesehen; es war voller Erhöhungen und Furchen, die Kugeln waren lebendige Igel, und die Schlägel lebendige Flamingos, und die Soldaten mußten sich umbiegen und auf Händen und Füßen stehen, um die Bogen zu bilden“. (AW S. 77)

Da die Figuren verrückt agieren, ist eine Gesellschaft nach unseren Begriffen nicht möglich, aber dennoch hat sich so etwas wie eine Kultur des Verrückten herausgebildet, die sich auch in jeder einzelnen Sequenz des Textes zeigt.

6. Natürlich versucht Alice, die Welt, in der sie gelandet ist, anhand von Detektion zu verstehen, aber sie scheitert immer wieder an ihrer räumlichen Umgebung und an den Bewohnern des Wunderlandes, sodass ihre Detektion ins Leere läuft

und sie das Wunderland verlassen muss, um sich ihrer selbst und ihrer Umgebung zu versichern.

„Bei diesen Worten erhob sich das ganze Spiel in die Luft und flog auf sie herab; sie schrie auf, halb vor Furcht, halb vor Ärger, versuchte sie sich abzuwehren und merkte, daß sie am Ufer lag, den Kopf auf dem Schoße ihrer Schwester, welche leise einige welke Blätter fortnahm, die ihr von den Bäumen herunter auf's Gesicht gefallen waren.“ (AW S. 114)

7. Der Aktionsradius von Alice wird im Text ständig erweitert, nur um dann wieder verkürzt zu werden. Durch die körperlichen Veränderungen werden Alice Möglichkeiten in Aussicht gestellt, die sie dann doch nicht ergreifen kann

„Es war nichts darauf als ein winziges goldenes Schlüsselchen, und Alice's erster Gedanke war, dies möchte zu einer der Thüren des Corridors gehören. Aber ach! entweder waren die Schlösser zu groß, oder der Schlüssel zu klein; kurz, er paßte zu keiner einzigen.“ (AW S. 10)

und durch die Verrücktheit der Bewohner kann Alice ihren Aktionsraum nicht nutzen, da sie nicht abschätzen kann, wie diese darauf reagieren bzw. weil sie deren Reaktion fürchten muss (Herzkönigin). Alice hat zwar völlige Bewegungsfreiheit, aber ihre Bewegung führt sie nie an den Ort, den sie erwartet.

8.3.3 Fazit

Das Interessante an Carolls Text ist, dass der Leser mit den Wahrnehmungen – auch den räumlichen – einer Figur konfrontiert ist, die sich ihrer eigenen Wahrnehmungen nicht mehr sicher ist. Das ist unter anderem dadurch bedingt, dass es für Alice keine Möglichkeit gibt, sich im Wunderland räumlich zu orientieren. Die Wege führen nur selten zu dem Ziel, das sie erwartet und sie kommt auch unerwartet wieder an Orte zurück, die sie zuvor auf anderem Wege verlassen hat. Damit wird dem Wunderland eine darstellbare Topographie abgesprochen. Die dargestellten Räume erinnern zunächst an solche, die Alice vertraut sind, sie muss aber feststellen, dass sie – und auch ihre Bewohner und Benutzer – gänzlich eigenen Regeln folgen, was sich bereits beim Sturz in den Kaninchenbau zeigt, bei dem Alice denkt, dass sie durch die ganze Erdkugel hindurchfällt.

Als Sujet in diesem Text kann wiederum die Reise von der primären in die sekundäre Welt begriffen werden. Auch der gestimmte Raum der beiden Welten unterscheidet sich grundlegend, wobei die Stimmung, die dargestellt wird, meist diejenige von Alice ist.

Wenn auch einmal Stimmungen anderer Figuren dargestellt werden, sind diese unreflektiert, da aus der Sicht von Alice geschildert, und darüber hinaus meist unangebracht. Die grundsätzliche Stimmung, die in allen Textstellen während Alice' Aufenthalt im Wunderland vorherrscht, ist die von Unverständnis und Unordnung, während die primäre Welt von einer Sicherheit geprägt ist, die aus deren Kenntnis und Verständnis entspringt. Die Variablen zwischen den Räumen der primären und sekundären Welt sind zwar nicht durch ihren Aufbau und ihr Aussehen zu bestimmen, sie zeigen sich aber immer wieder in der Art und Weise, wie Figuren in und mit den Räumen handeln. Der Raum des Wunderlandes kann als kulturell determiniert betrachtet werden, und ist dabei von der Verrücktheit der Wunderlandbewohner geprägt, wobei die gesellschaftlichen Normen sich grundlegend von denen der primären Welt unterscheiden. Alices Detektionsversuch der neuen Welt scheitert zwar, er findet aber statt und der Handlungsraum, den Alice im Wunderland zugesprochen bekommt, verändert sich ständig und ist somit nicht mit ihrem Aktionsradius in der primären Welt zu vergleichen. Es konnten genug Indizien aufgefunden werden, um bei Carrolls Text von devianten Weltkonstruktionen zu sprechen.

8.4 Kong-Kheou, das Ehrenwort

8.4.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien

1. Die Raumbetrachtung in Mays Text geht einerseits von den Figuren, allen voran der Hauptfigur, dem blauroten Methusalem, aus, andererseits vom Erzähler, wobei die Betrachtungsweise der Figuren durch ihre Aussagen und Handlungen dargestellt wird.
2. Die Zeit spielt in diesem Text nur eine untergeordnete Rolle.
3. Die Verknüpfung der Räume bei May ist eine kausale: Nicht nur die Reise nach China wird durch das bedingt, was davor in Deutschland passiert, sondern die einzelnen Räume im Text folgen logisch aufeinander, um das Ziel zu erreichen, das die Hauptfiguren erreichen wollen. Auch wenn sie nicht wie geplant reisen – etwa als sie auf einem Piratenschiff landen – sind sie am Ende der Reise dort, wo sie sein sollten. Die Bewegungsform im Text ist wiederum ein Kreis, allerdings sind die Figuren mehr an der Ausführung ihres Auftrags interessiert, als am

Aufnahmen von Neuem und die vorhandenen Wissensbestände werden, vor allem beim Methusalem, nicht sehr erweitert.

4. Die Schaffung der Welt Chinas ist sehr stark von der Gewichtung bestimmt. Es wird ein Land geschildert, das grundsätzlich nicht so verschieden von Deutschland ist, das jedoch von einer Kultur und gesellschaftlichen Normen geprägt ist, die sich so komplett von allem unterscheiden, was den Hauptfiguren bekannt ist, dass man fast von Deformation sprechen kann, was im Text auch immer wieder erwähnt wird.

„Die Disziplin ist selbst auf den Kriegsdurchzügen eine echt chinesische. Täglich wird dreimal ein Gebet zu dem Kriegsgotte gehalten, wobei ein wahrhaft ohrenzerreißendes Klingeln und Pauken, Brüllen und Schreien nebst Abbrennen von Schwärmern, Raketen und anderem Feuerwerke stattfindet.“³⁷² (KK S. 92f.)

5. Die semantische Grenze an sich ist der Übergang zwischen Deutschland und China, der auch einen Übergang zwischen verschiedenen Kulturen darstellt.

„China ist ein wunderbares Land. Seine Kultur hat sich in ganz anderer Richtung bewegt und ganz andere Formen angenommen als diejenige der übrigen Nationen. Und diese Kultur ist hochbetagt, greisenhaft alt. Die Adern sind verhärtet und die Nerven abgestumpft; der Leib ist verdorrt und die Seele vertrocknet, nämlich nicht die Seele des einzelnen Chinesen, sondern die Seele seiner Kultur.“ (KK S. 222)

Obwohl die Handlung in Deutschland beginnt und auch endet, wird die Reise über diese Schwelle nicht erzählt, sondern ausgespart, allerdings weiß man, dass die Reisenden mit dem Schiff ankommen.

8.4.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien

1. Zwar reisen die Figuren bei May nicht an einen magischen Ort und auch an keinen Ort, den andere Menschen nicht auch bereisen, aber es wird im gesamten Text immer wieder auf den Unterschied zwischen Deutschland und China hingewiesen,

„»Buchstaben hat der Chinese nicht, sondern Zeichen. «“ (KK S. 98)

sodass die Reise zwischen diesen beiden Ländern als Sujet des Textes angesehen werden kann.

³⁷² May, Karl: Kong-Kheou, Das Ehrenwort. Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft. 1988. Alle Zitate nach dieser Ausgabe.

2. Der gestimmte Raum in Deutschland ist geprägt von einer Gleichförmigkeit, die eine Atmosphäre von Sicherheit schafft. Die Figuren handeln jeden Tag auf dieselbe Art, sie wissen, was sie tun wollen und was von ihnen erwartet wird. China dagegen wird als feindselige Umgebung geschildert, in der man einerseits immer auf der Hut sein muss, weil überall Gefahren lauern, und andererseits Acht geben muss, nicht gegen die kulturellen Gebräuche zu verstoßen.

„Degenfeld hätte ihnen seine Meinung so gern aufrichtig gesagt, aber damit hätte er sich sofort in Mißkredit gebracht, denn die Sitte befiehlt dem Chinesen, in allen Fällen höflich zu sein, und erlaubt ihm keine Ausnahme von dieser Regel.“ (KK S. 127)

3. Natürlich gibt es in der sekundären Welt sehr viele Parallelen zur Normrealität, aber diese werden immer wieder durch Variablen gebrochen, etwa wenn sich Turnerstick verkleidet, bevor er an Land geht, weil er für einen Mandarin gehalten werden will.

„Eben als er an der Kajütenthüre klopfen wollte, wurde dieselbe geöffnet und heraus trat – ein Mann, den der Student für einen Vollblutchinesen gehalten hätte, wenn nicht der goldene Klemmer gewesen wäre, welcher demselben soeben vom dem schiefen Stupfnäschen herabrutschte.“ (KK S. 42)

Verschiedene Gegenstände werden angesprochen, die den Lesern bekannt vorkommen, nur um darauf hinzuweisen, dass sie in China anders sind, etwa Geld, Kleidung oder Essen. Es wird immer wieder verdeutlicht, dass die politische Organisation des Landes und die grundsätzlichen Stärken und Schwächen der Bewohner sich grundlegend von denen in Deutschland unterscheiden.

4. Als Beispiel für eine Heterotopie in Mays Text wird der Götzentempel ausgewählt, der ausgeraubt wurde. (1) Dieser kann als Krisenheterotopie betrachtet werden, da er zwar nicht Menschen vorbehalten ist, die sich in Krisen befinden, da sich Stätten der Anbetung aber meist vor allem an Menschen richten, die Krisen durchleben. (2)/(3) Tempel ändern zwar ihre Funktionen in der Gesellschaft nicht grundsätzlich, sie haben aber von Grund auf schon verschiedene Funktionen inne: Sie sind gleichzeitig Ort der Versammlung und Ort der einsamen Versunkenheit. Sie propagieren Bescheidenheit, sind aber prunkvoll ausgestattet. Sie stellen für die Menschen einen Rückzugsort dar, stellen sie aber gleichzeitig in die Mitte der Gesellschaft. (4) Nicht nur Museen und Bibliotheken versuchen, alle Zeiten einzuschließen, auch Tempel versuchen,

das Zeitlose der Religion, die es schon immer gegeben hat, darzustellen und aufzuzeigen, dass der Gott/die Götter unendlich ist/sind. (5) Zwar wird der Tempel nicht geschlossen, was man daran sehen kann, dass die Götzen in der Nacht gestohlen werden, aber das Betreten des Tempels und das Verhalten darin ist Riten unterworfen, die eingehalten werden müssen, wenn man nicht des Ortes verwiesen oder sogar eingesperrt werden möchte. (6) Im Tempel wird suggeriert, dass alles von den Göttern gelenkt wird, also ist er ein Illusionsraum, der als geordnet und vollkommen betrachtet werden kann und der im Gegensatz zum Realraum steht.

5. Kulturelle Symbole finden sich etwa, wenn man die Gestaltung der Innenräume von Häusern betrachtet oder auch die Gestaltung des Tempels. Im Text wird immer wieder darauf hingewiesen, wie sich räumliche Gestaltungselemente in China von jenen in Deutschland unterscheiden. Auch die gesellschaftlichen Praktiken, die aufgezeigt werden, sind als kulturelle Symbole zu betrachten,

„Ein General geizt nicht mit fünfzig Li. Durch diese übel angebrachte Sparsamkeit haben Sie verraten, daß Sie weder Chinesen noch Mandarin sind.“ (KK S. 62)

etwa auch dass Frauen nicht bei den Männern am Tisch sitzen dürfen oder dass vor einer Schiffsreise die Geister befragt werden.

6. Die Detektion ist in Mays Text schon in der Aufgabe inbegriffen, die sich der Gruppe von Hauptfiguren stellt. Sie gehen nach China, um mehrere Personen ausfindig zu machen, somit müssen sie versuchen, das Land genauer kennenzulernen, um ihre Mission erfüllen zu können. Ihr Interesse an China beschränkt sich dabei allerdings auf ihren Auftrag und da sie die gesuchten Personen ohne große Anstrengung finden, bleiben ihre Bemühungen, ihre Umgebung zu erforschen, meist sehr oberflächlich. Vor allem der blaurote Methusalem, der schon vor der Reise sehr viel über China weiß, lernt im Gegensatz zu den anderen Hauptfiguren nicht viel dazu. Dennoch gibt es Gegenstände und Vorgänge, an denen er Interesse zeigt.

„Degenfeld, welcher über diesen in China sehr gebräuchlichen Vorgang [Kong-pit] gelesen hatte, war vollständig überzeugt, daß demselben eine Täuschung, also ein Schwindel zu Grunde liege und er fühlte sich sehr wißbegierig, zu sehen, wie man denselben ausführen werde.“ (KK S. 116f.)

7. Der Aktionsradius, den die Figuren in China haben, ist gegenüber dem, den sie in der Heimat genießen, sehr stark eingeschränkt. Das liegt einerseits daran, dass sie wenig von den in China vorherrschenden gesellschaftlichen Bräuchen verstehen, und einige von ihnen das auch gar nicht möchten (z.B. Turnersticks Versuche, Chinesisch zu sprechen). Andererseits sind sie durch das politische System in China eingeschränkt, das nicht auf Rechtsstaatlichkeit aufbaut, sondern von der Durchsetzung des Stärkeren bestimmt ist.

„Der Gefangene kann nur entfliehen, indem er alle seine Habe im Stiche läßt. Und wenn er fort ist, so ist es unmöglich, dem Tong-tschü zu beweisen, daß er heute abend den Laden des Gefangenen halb ausgeräumt hat.“ (KK S. 302)

Genau dieses System kann aber wiederum ihre Handlungsräume durch die Pässe, die der blaurote Methusalem bekommt, ausweiten.

8.4.3 Fazit

Der Raum in Mays Text wird vorrangig über eine Figur betrachtet, die ihn zwar nie zuvor bereist hat, im Vorfeld aber über die Verhältnisse und Konventionen informiert war, die dort vorherrschen. Allerdings werden immer wieder auch Meinungen und Einstellungen von anderen Figuren dargestellt. May schildert eine Reise, die einem bestimmten Zweck dient und die beendet ist, wenn dieser erfüllt ist. Dabei liegt das primäre Ziel in der Mission und nicht im Kennenlernen der sekundären Welt und somit wird den Räumen zwar Beachtung als Anschauungsgegenstand zuerkannt, sie sind aber nicht primär bestimmend für die Handlung.

Der Übergang von der primären in die sekundäre Welt ist das Sujet des Textes und auch die Raumatmosphäre der beiden Welten ist unterschiedlich. Der gestimmte Raum wird in erster Linie über die Protagonisten dargestellt, deren Eindrücke über die andere Welt in Emotionen verarbeitet werden. (Es werden aber auch immer wieder Stimmungen von Bewohnern der sekundären Welt dargestellt, auch wenn diese eine untergeordnete Rolle spielen.) Dadurch ist der gestimmte Raum in China durch die Unwissenheit und Unkenntnis der Gruppe von Reisenden geprägt. Da die Welt, in die die Figuren reisen, keine magische ist, finden sie sich in einer menschlichen Gesellschaft wieder, die auf den ersten Blick der deutschen Gesellschaft ähnelt, die Figuren müssen jedoch schnell feststellen, dass es mehr Variablen als Konstanten zwischen China und Deutschland gibt.

Als Beispiel für eine Heterotopie im Text wurde der Götzentempel herausgegriffen, aber es wurden in Punkt 5 auch viele Beispiele für andere kulturelle Einrichtungen in China dargestellt, sodass klar ist, dass Gesellschaft und Kultur vorhanden sind, und dass diese sich grundlegend von der Normstruktur unterscheiden, die die Reisenden kennen. Die Detektion ist wie bereits erwähnt auf die Mission der Figuren beschränkt, aber sie müssen sich genug Wissen über die sekundäre Welt aneignen, um sich in ihr bewegen zu können. Der Aktionsradius hängt in China stark von gesellschaftlicher Stellung und Ansehen ab, was für die Protagonisten Vorteil und Nachteil zugleich ist, und sich von dem unterscheidet, was sie kennen. Damit können Deutschland und China, so wie sie von May geschildert werden, als deviante Weltkonstruktionen betrachtet werden.

8.5 Der Amerikamüde

8.5.1 Analyse anhand der Beschreibungskategorien

1. Das Orientierungszentrum dieses Textes geht, auch wenn es grundsätzlich keine Ich-Erzählung ist, von Moorfeld aus. Der Erzähler beschreibt nicht nur seine Handlungen, sondern auch seine Gedanken und Gefühle und in den Brief-Sequenzen kommt er sogar selbst zu Wort.
2. Die Zeit spielt in diesem Text keine große Rolle und es gibt keine räumlichen Veränderungen, die durch Zeit bedingt sind.
3. In Kürnbergers Text stehen die Räume additiv zueinander. Es gibt keinen logischen Aufbau der Handlung und Moorfeld folgt nur dem Versuch, einen Ort zu finden, der sich von den bereits gefundenen unterscheidet.

„Es fehlt gar zu sehr an Abwechslung. Die amerikanische Landschaft gleicht jenen Weibern, welche eben nichts zu sein wissen als Geschlecht.“³⁷³ (AM S. 323)

Auch hier wird die Bewegung durch einen Kreis bestimmt, allerdings kann Moorfeld seine Wissensbestände mit nichts Positivem ergänzen.

4. Die Welt, die Kürnberger schafft, wirkt zunächst wie ein Spiegel Deutschlands. Man hat das Gefühl, dass Moorfeld Gegenstände und Situationen auffindet, die er kennt, nur um dann zu erkennen, dass sie deformiert sind. Die Gewichtung

³⁷³ Kürnberger, Ferdinand: Der Amerikamüde. Graz/Wien: Hermann Böhlaus Nachf. 1985. Alle Zitate nach dieser Ausgabe.

von Haltungen und Konventionen der Gesellschaft in Amerika unterscheidet sich grundlegend von jener der primären Welt.

„Ihre Erholung sucht und fand aber die würdige Frau nicht in ihrer Häuslichkeit, sondern außerhalb, wenn sie mit Miss Sarah sonntags im Kirchenstuhle träumte und sonnabends auf den shopping ging. Dies sind nämlich die zwei Marktgänge, auf welchen das weibliche Herz in Amerika seinen Bedarf an Galanterie sich besorgt.“ (AM S. 84)

5. Das Überschreiten der semantischen Grenze ist die Reise von Europa nach Amerika, wobei diese wieder keine große Rolle spielt. Moorfeld wird zwar zunächst auf dem Schiff angetroffen, allerdings dient das nur der Darstellung von Erwartungen an Amerika, die nicht erfüllt werden. Moorfeld hält sich im Text nicht in Deutschland auf, Amerika wird aber ständig mit Deutschland verglichen, somit ist die Schwelle eher eine innerpsychische in der Hauptfigur, die aber oft überschritten wird, wenn der Protagonist erkennen muss, dass Amerika seine Erwartungen enttäuscht.

8.5.2 Analyse anhand der Vergleichskategorien

1. Wie bereits angesprochen, wird die Schwelle zwischen Amerika und Europa im Text nicht überschritten, allerdings ist das vorgelagerte Überschreiten das bestimmende Moment des Textes. Der Protagonist bleibt in seiner alten Welt verhaftet, auch wenn er die neue durchreist und kann am Ende nichts tun, als zu ihr zurückzukehren.
2. Die Atmosphäre des primären Raumes kann nur über Moorfelds Erinnerungen wahrgenommen werden und hat so etwas Nostalgisches und wird überhöht. Der gestimmte Raum in Amerika ist hingegen von den enttäuschten Erwartungen der Auswanderer, von der aggressiven Stimmung der jungen und der geldgierigen und gesetzesverdrehenden Handlungsweise der älteren Amerikaner geprägt. Moorfeld selbst nimmt diese neue Atmosphäre auch wahr.

„Dieses Schrecken der Fremde, dieses unbehagliche Bewußtsein einer tiefen Gegensätzlichkeit zwischen sich und dem Neuen [...]“ (AM S. 95)

3. Der Protagonist kommt in eine Welt, die auf den ersten Blick so scheint wie die, aus der er gekommen ist. Erst im Laufe der Handlung muss er mehr und mehr erkennen, wie groß die Variablen sind, die zwischen der primären und der

sekundären Welt stehen, sodass er erst nach und nach erkennt, dass er sich in einer Abweichungsrealität befindet.

*„Er klopfte, ohne Antwort zu erhalten. Er besann sich nicht lange, sondern schloß vielmehr, daß es landesübliche Sitte sein müsse, geradezu zu gehen, ohne sich an irgendeine Form zu binden, da der Mangel derselben unmöglich die spezielle Ungastlichkeit dieses Hauses sein konnte.“
(AM S. 32)*

4. Als Heterotopie soll hier die Schule herausgegriffen werden, die Moorfeld am Beginn des Textes besucht. (1) Sie kann als Abweichungsheterotopie gesehen werden, da sie für Menschen bestimmt ist, die noch nicht genug über die Welt gelernt haben, die sie umgibt, um sich sicher in ihr bewegen zu können. (2) Die Funktion der Schule ändert sich innerhalb der Gesellschaft, was Moorfeld bei seinem Besuch feststellt. Die Schüler lernen nicht nur die Grundfähigkeiten, sondern auch die Werte und Normen der Gesellschaft und wenn sich diese ändern, bekommen Schulen neue Funktionen zugesprochen. So sollen etwa die Schüler bei Kürnberger etwas über Geldgeschäfte lernen und ihre Lehrsätze dazu ähneln Kirchenlehrsätzen.

*„Bedenke, daß Kredit Geld ist; läßt jemand sein Geld, nachdem es zahlbar ist, bei mir stehen, so schenkt er mir die Interessen oder soviel, als ich während dieser Zeit damit anfangen kann.“
(AM S. 27)*

- (3) Die Schule ist nicht nur ein Ort der Ruhe und des Lernens, sondern in den Pausen wird sie auch zu einem Ort des Lärms und der Vergnügtheit. (4) Der Lehrer versucht in der Ausbildung der Schüler alle Erkenntnisse, die im Laufe der Geschichte gemacht wurden, zu vermitteln, dennoch ist die Schule für jeden Menschen ein Ort, den er nur vorübergehend besucht und der für ihn somit nur vorübergehend existiert. (5) Wie bereits erwähnt, besucht jeder Mensch die Schule nur für einen bestimmten Zeitraum. Sie öffnet sich für Kinder eines bestimmten Alters und schließt sich, wenn ein Schüler sie „abgeschlossen“ hat. (6) Schulen rufen die Illusion hervor, dass man in ihnen alles lernen kann, was man zum späteren Leben braucht, was immer mit der anschließenden Erkenntnis verknüpft ist, dass man ein Leben lang lernen muss und so die Welt zur Schule wird.

5. Die Art und Weise, wie die Gesellschaft von Amerika den Naturraum prägt, ist etwas, das dem Protagonisten immer wieder auffällt. Daran macht er auch den Unterschied zwischen der deutschen und der amerikanischen Natur aus.

„Die amerikanische Waldphysiognomie hatte für Moorfelds Auge etwas Hohles, Starres, Gitterhaftes, da fast überall das Unterholz fehlt, also neben dem Gewordenen das Werdende.“ (AM S. 363)

Auch verschiedene kulturelle Veranstaltungen in Amerika wie heilige Messen, Theateraufführungen und Abendveranstaltungen werden dar- und den europäischen gegenübergestellt und sogar die Essgewohnheiten werden zum Vergleich herangezogen.

„Zuerst fiel ihm schon die Sitte des Servierens auf. Die Tafeldeckung war hier kein europäisches Hintereinander, sondern ein Nebeneinander.“ (AM S. 41)

6. Moorfeld kommt mit der Hoffnung nach Amerika, sich etwas aufbauen zu können, diese wird aber bereits zu Beginn mehrfach enttäuscht und so dient die Detektion im Laufe des Textes zunächst noch dazu, einen Ort innerhalb von Amerika zu finden, wo er diese Enttäuschung loslassen kann. Später will Moorfeld aber nur noch schlechte Seiten an Amerika finden, um seine Heimreise motivieren zu können.
7. Der Handlungsraum Moorfelds erstreckt sich grundsätzlich über ganz Amerika, er kann reisen, wohin er will und dort tun, was Gesetz und Konvention ihm gestatten. Dennoch fühlt er sich in seinen Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt, da die Gesellschaft in Amerika anderen Regeln und Normen folgt, die ihm nicht bekannt sind und mit denen er sich nicht identifizieren kann. Egal wie weit er reist, er verspürt nie dasselbe Gefühl von Freiheit wie in der Heimat.

„Aber wie im Schlaraffenland der Dummste und Faulste König ist, so scheint das Recht hier eine Prämie des lumpigsten Lumpen.“ (AM S. 130)

8.5.3 Fazit

Kürnbergers Text erzählt die Geschichte einer Figur, die immer wieder an den Räumen, die sie bereist, scheitert und das bestimmt auch die Wahrnehmung dieser Räume. Die einzelnen Teile des amerikanischen Raumes folgen nicht logisch aufeinander, sondern die Reise durch Amerika ist eine additive Aufeinanderfolge einzelner Stationen, die immer wieder nur verdeutlicht, dass Moorfeld nicht in Amerika sein sollte. Die Räume,

die dargestellt werden, unterscheiden sich in Details zwar schon von denen der primären Welt, sind ihnen aber eigentlich sehr ähnlich und der Hauptunterschied besteht darin, wie diese vom Protagonisten wahrgenommen werden.

Auch in diesem Text ist die Reise von einem Kontinent zu einem anderen als Sujet zu betrachten, auch wenn dieses nicht explizit, sondern nur durch implizite Erwähnungen dargestellt ist. Die Wahrnehmung des gestimmten Raumes hängt sehr stark vom Protagonisten ab, der teilweise schon versucht, nur das schlechteste in den Räumen und den Menschen zu sehen, aber teilweise wird auch die Stimmung der Amerikaner dargestellt, um einen Kontrast zu Moorfeld aufzuzeigen. Die Variablen zwischen primärer und sekundärer Welt sind sehr stark von Gesellschaftskonventionen und Rollenbildern geprägt und werden im Text immer wieder explizit angesprochen. Die Schule ist nur ein Beispiel für eine Heterotopie innerhalb der sekundären Welt und es kann aufgezeigt werden, dass sich die amerikanische Gesellschaft von der deutschen, wie Moorfeld sie sieht, auf vielen verschiedenen Ebenen unterscheidet. Auch wenn Moorfeld schnell seine negative Meinung über Amerika festigt, dient die Detektion, die er immer weiter vorantreibt, teilweise dem Wunsch, etwas Positives finden zu können und deshalb kann er seine Erkundungstouren auch erst aufgeben, als er entscheidet, Amerika hinter sich zu lassen. Der Handlungsraum Moorfelds unterscheidet sich nicht stark von dem, den er in Deutschland ebenfalls hatte, jedoch sind seine Handlungsmöglichkeiten sehr stark an gesellschaftliche und politische bzw. gesetzliche Vorgaben gebunden, in die Moorfeld sich nicht einfügen kann oder will. Damit können auch die beiden Welten dieses Textes als deviante Weltkonstruktionen betrachtet werden.

9 Vergleich

9.1 Fantastische Texte

9.1.1 Gattungsdefinitorischer Vergleich

In der Definition von fantastischer Literatur wird oft mit der Abgrenzung von anderen Genres sowie mit Motivkatalogen gearbeitet. Da das zu umfassend wäre, können diese Definitionsarten hier nicht beachtet werden.

In den frühesten Definitionsversuchen für fantastische Literatur wird davon ausgegangen, dass es einen Einbruch in die Wirklichkeit geben muss, um einen Text als fantastisch betrachten zu können. Dieser Einbruch findet zwar in beiden Texten statt, ist allerdings bei Wells geplant, während Carrolls Protagonistin unverhofft in den Kaninchenbau fällt. Während der Einbruch bei Wells nicht aufgelöst, sondern durch das Verschwinden des Zeitreisenden noch stärker hervorgehoben wird, stellt sich die fantastische Handlung bei Carroll als Traumerlebnis heraus.

Das Motiv der Unschlüssigkeit, das von Todorov herausgearbeitet wurde, ist in beiden Texten enthalten, allerdings wird es auf unterschiedliche Weise präsent gemacht. Während der Zeitreisende von Beginn an glaubt, dass es möglich ist, die Zeit zu durchreisen und seine Geschichte offensichtlich für wahr hält, sind hier der Erzähler und die Gruppe der Figuren, die die beiden Abendveranstaltungen des Zeitreisenden besuchen, die Quelle der Unschlüssigkeit. In Carrolls Text geht die Unschlüssigkeit von Alice selbst aus, allerdings bezieht diese sich nur teilweise auf ihre Umgebung, zum anderen Teil auf ihre eigene Identität. Zeitweise betrachtet sie ihre Umgebung als „echter“ als sich selbst.

(Als sie es später wieder überlegte, fiel ihr ein, daß sie sich darüber hätte wundern sollen; doch zur Zeit kam es ihr Alles ganz natürlich vor.) (AW S. 8)

Todorov geht davon aus, dass die Unschlüssigkeit nötig ist, um einen fantastischen Text vom Wunderbaren und Unheimlichen abzugrenzen. Diese Unschlüssigkeit muss über den gesamten Text erhalten bleiben. Diese Voraussetzung wird genaugenommen nur in Wells Text erfüllt, aber da die Unschlüssigkeit in Carrolls Text erst am Ende aufgelöst wird, wird der Text in dieser Arbeit weiterhin als fantastischer betrachtet.

Damit können die Texte auch Dursts Begriff des Nichtsystems zugeordnet werden: Es gibt nicht zwei Realitätssysteme oder Welten, die nebeneinander stehen, sondern die primäre Welt wird durch die sekundäre in Frage gestellt und umgekehrt. Bei Alice wird das besonders deutlich, da sie ständig an sich selbst zweifelt, aber auch in Wells Text spielt dieses In-Frage-Stellen eine wichtige Rolle. Der Zeitreisende überlegt, wie die Welt, die er kennt, sich so entwickeln konnte und stellt dazu einige Theorien auf, findet aber schlussendlich keine befriedigende Lösung.

Beide betrachteten Texte weisen zwei Handlungskreise auf, was laut Marzin nötig ist, um als fantastische Literatur zu gelten. Die ersten Handlungskreise stellen jeweils die

bürgerliche Gesellschaft des späteren 19. Jahrhunderts dar, wobei diese in Carrolls Text eher zurücktritt und darüber hinaus mit den Augen eines Kindes wahrgenommen wird. Auch bei Wells tritt der erste Handlungskreis stark hinter den zweiten zurück und verdichtet sich nur in zwei Abendveranstaltungen, die der Zeitreisende in seinem Haus abhält. Beide Texte stellen zuerst den ersten Handlungskreis dar, der dann vom zweiten durchbrochen wird, wobei dies plötzlich passiert und es keinen schrittweisen Übergang gibt.

Wenn man von Wüschs Begriff der Realitätskompatibilität ausgeht, kann man feststellen, dass Wells Text eine Welt darstellt, die quantitativ inkompatibel ist, während die Welt bei Carroll als qualitativ inkompatibel verstanden werden kann. Die Zeit vergeht auch in Wells primärer Welt, diese Tatsache wird nur so stark gesteigert, dass die Figur in ein anderes Zeitalter reisen kann. Carrolls sekundäre Welt dagegen spiegelt die primäre zwar teilweise wieder, ist aber in keiner Weise mit ihr verbunden und darüber hinaus von ihrer Verrücktheit so geprägt, dass die Wesenheiten und Ereignisse im Wunderland einen Vergleich mit dem Realitätsbegriff unmöglich machen. Dennoch sind die fantastischen Elemente in beiden Texten dominant und somit sind sie nicht realitätskompatibel.

Wenn man die Texte als semiotisches Spiel betrachtet, findet man in beiden fantastische Motive, die durch ein wortwörtliches Verstehen von Metaphern entstehen. Bei Carroll ist die Personifizierung das vorherrschende Prinzip, wobei sowohl Tieren als auch Dingen menschliche Eigenschaften zugesprochen werden. Bei Wells findet eine Hypostasierung statt, da der Gedanke, dass die Menschheit sich auseinanderentwickeln könnte, wenn die Kluft zwischen Arm und Reich weiterhin wächst, bis ins Äußerte vergegenständlicht wurde.

Sowohl bei Carroll, wo die Protagonistin entweder durch Zufall oder durch Fügung ins Wunderland gelangt, als auch bei Wells, wo die Zeitmaschine zwar vom Zeitreisenden gebaut wird, ihr Funktionieren aber bis zum Zeitpunkt der Reise nicht gesichert ist, wirkt sich die Zweipoligkeit des Zufalls auf die Deutung des Textes aus: Alice fragt sich nach ihrem Sturz ins Wunderland immer wieder, warum sie an diesem Ort ist und wie er funktioniert und es bleibt unklar, ob es sich um Zufall oder Fügung handelt. Diese Unentschiedenheit wird allerdings am Ende aufgelöst, als klar wird, dass sie geträumt hat. In Wells' Text plant der Zeitreisende zwar, die Zukunft zu erkunden, allerdings wird

der Leser durch die Position von einigen Zuhörern im Text immer wieder in die Rolle des Zweiflers gedrängt. Trotz der Beweise, die auch noch die letzten von ihnen überzeugen, ist die Deutung der Zeitreise bis zum Ende des Textes zwiespältig.

Dieser Vergleich zeigt auf, dass sich die Texte in den grundlegenden Definitionskategorien und -kriterien zwar entsprechen, dass sie aber bei genauerer Betrachtung sehr stark voneinander abweichen. Sie sind zwar beide als fantastische Texte zu betrachten, arbeiten mit dieser Fantastik aber auf sehr unterschiedliche Art und Weise.

9.1.2 Vergleich anhand der Kategorien

Sowohl Wells' als auch Carrolls Text handelt von Protagonisten, die in eine Welt reisen, die sie nicht erwarten. Während Alice die Reise an sich nicht erwartet, glaubt der Zeitreisende, eine kulturelle Weiterentwicklung der Gegenwart vorzufinden. Beide werden mit einem Raum konfrontiert, den sie nicht verstehen, und sie versuchen, etwas darüber zu lernen. Beide haben mit starken räumlichen Veränderungen zu kämpfen, wobei diese bei Wells während der Zeitreise geschieht und der Zeitreisende mit dem Ergebnis konfrontiert ist, während sich der Raum bei Carroll ständig wandelt. Die Reise an sich soll zwar bei Wells als wissenschaftliche Errungenschaft verstanden werden, während es sich bei Carroll um eine Traumfantasie handelt, allerdings haftet beiden der Beigeschmack des Unmöglichen und Unvorstellbaren an.

Die beiden untersuchten sekundären Welten unterscheiden sich in ihrer Atmosphäre stark von den primären, was sich bei Wells auf die Stimmungen der „Zukunftsbewohner“ zurückführen lässt, während Carroll Alice' eigene Stimmung in den Vordergrund stellt. Während bei Alice eher die Konstanten überwiegen, da sie einen grundsätzlich „normalen“ Raum vorfindet, mit dem auf eine verrückte Art und Weise umgegangen wird, ist der Raum bei Wells von Variablen geprägt und der Zeitreisende findet nur wenige Konstanten.

Beide sekundäre Welten haben ein kulturelles Normensystem herausgebildet, das sich merkbar von dem der primären unterscheidet, wobei der Zeitreisende in der Lage ist, dieses System während seines Besuchs zumindest teilweise zu verstehen, während Alice mit der Willkür des Systems zu kämpfen hat, die sie nicht verstehen kann. Das einzige, was wirklich deutlich wird, ist die Übermachtstellung der Herzkönigin.

Während Alices Detektion, wie oben dargestellt, ins Nichts läuft, kann der Zeitreisende eine Reihe von Erkenntnissen über die von ihm bereiste Welt gewinnen und diese auch in der primären Welt mitteilen. Was die Handlungsräume und -möglichkeiten betrifft, werden beide Protagonisten eingeschränkt, was sich vor allem durch die Unkenntnis der sie umgebenden Welt erklären lässt.

Mit diesem Vergleich kann aufgezeigt werden, dass beide Texte die Kategorien, die sie als deviante Weltkonstruktionen qualifizieren, erfüllen können, dass sie sich aber dennoch in einigen Punkten unterscheiden. Viele dieser Unterschiede sind durch die Mission bedingt, die der Zeitreisende hat und die Alice fehlt, was auch zu einem unterschiedlichen Umgang mit der Umgebung führt: Alice erlebt den Raum, den sie betreten hat, während der Zeitreisende ihn erforscht. Auch die Art der Raumerschaffung ist sehr unterschiedlich, sodass dem Zeitreisenden sofort deutlich wird, wie sehr sich die sekundäre Welt von der primären unterscheidet, während Alice immer wieder Gemeinsamkeiten findet, um dann festzustellen, dass der Wahnsinn diese dekonstruiert. Das zeigt nicht nur auf, wie gut es den beiden Autoren gelungen ist, der bekannten Welt eine neue und gänzlich andere entgegenzustellen, sondern auch wie breit das Feld devianter Weltkonstruktionen ist und wie viele Möglichkeiten es gibt, sekundäre Welten zu erschaffen.

9.2 Reisetexte

9.2.1 Gattungsdefinitorischer Vergleich

Wie oben bereits dargestellt, gibt es für den Begriff „Reiseliteratur“ keine einheitliche Definition und keine allgemeingültigen Kriterien, dennoch sollen die Erkenntnisse zu Reisetexten genutzt werden, um Mays und Kürnbergers Text zu vergleichen.

Grundsätzlich sind beide Texte als Reiseliteratur zu bezeichnen, da das Motiv des Reisens – sowohl die Reise von einem bekannten Land in ein unbekanntes als auch innerhalb dieses unbekannten Landes – als bestimmend für den Text betrachtet werden kann. Beide Texte können Links vierter Kategorie zugeordnet werden, darüber hinaus sind es literarisch geschaffene Reisen, die keine realen Reiseerfahrungen zum Vorbild haben (zumindest keine Reiseerfahrungen, die die Autoren selbst gemacht haben). Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor, Berichterstatter und Reisendem, die oft

sehr schwierig sein kann, schon vorweggenommen und es ist klar, dass es sich um rein fiktive Erzählerfiguren handelt. Das zeigt sich auch in der Er-Form der Erzählung.

Für beide Texte stellt das Verstehen-Wollen von fremden Kulturen ein wichtiges Merkmal dar und die Hauptfiguren lernen auf ihren Reisen viel über das besuchte Land bzw. finden ihr Vorwissen bestätigt.

Während bei May die Mission der Figuren im Vordergrund steht und somit die reisenden Figuren an sich in den Hintergrund treten, spielt bei Kürnberger die Entwicklung Moorfelds im Laufe des Textes immer wieder eine wichtige Rolle. Degenfeld kann zwar aus der Reise etwas lernen und legt seine schlechten Gewohnheiten nach der Rückkehr ab, die innere Bewegung der Figur wird im Text aber nicht ausführlich dargestellt.

Die beiden Texte versuchen, auch wenn sie fiktional sind, die Authentizität des Erzählten hervorzuheben. May tut dies, indem er seinen Protagonisten als einen Dauerstudenten darstellt, der schon einiges über China weiß, unter anderem von seinem chinesischen Nachbarn. Dieses Vorwissen wird im Text auch immer wieder bestätigt. Bei Kürnberger wird die Sicht des einen Protagonisten, der sich deutlich von der Gruppe der Hauptfiguren bei May unterscheidet, sehr stark hervorgehoben und durch die Briefpassagen wird sogar suggeriert, dass er selbst spricht. Dadurch soll der (implizite) Leser glauben, dass alle diese Ereignisse wirklich stattgefunden haben.

Das duale Grundmuster, wie Harbsmeier es darstellt, ist sowohl bei May als auch bei Kürnberger nicht nur ein Gestaltungselement, das sich durch die Reisehandlung ergibt, sondern wird konsequent in den Vordergrund gestellt, um die Vorzüge Deutschlands hervorzuheben und die gesellschaftliche und politische Ordnung, die Landschaft sowie andere Merkmale der Reiseziele werden dabei als negative Vergleichsfolie genutzt.

Während Mays Text durchgehend eine beschreibende Erzählform mit einem auktorialen Erzähler nutzt, wechselt sich diese Form bei Kürnberger mit der Textsorte des Briefes ab, die natürlich in Ich-Form verfasst ist und die inneren Bewegungen Moorfelds noch vertiefender darstellt.

Wenn man die Dimensionen von Reiseliteratur betrachtet, kann man feststellen, dass die ersten fünf, die bereits von Levi-Strauss herausgearbeitet wurden, natürlich in den Texten zu erkennen sind, dass aber nur die fünfte Dimension als wichtiges Element der Texte betrachtet werden kann. Auf der sozialen Ebene geht es vor allem um die Auseinandersetzung des reisenden Individuums mit den einheimischen Figuren des

bereisten Landes. Die Texte von May und Kürnberger sind nicht nur an sich fiktional, sie nutzen natürlich auch literarische Muster, die vor allem darauf ausgerichtet sind, dass der Leser sich in die reisenden Protagonisten hineinversetzen kann. Die siebte Dimension ist für diese Analyse nicht nutzbar und die achte Dimension muss als Gegenstand dieses Kapitels nicht weiter ausgeführt werden. Die neunte Dimension hingegen ist wieder sehr interessant, weil in den Texten nicht nur kulturelle Räume dargestellt, sondern sogar erschaffen werden. Natürlich arbeiten die Autoren mit Quellen zu den Reisezielen, dennoch haben sie die Länder nicht bereist und somit deren Kultur nie kennengelernt und somit stellen sie in ihren Texten erdachte kulturelle Gegebenheiten dar, die meist darauf abzielen, die Überlegenheit Deutschlands hervorzuheben.

Der Ablauf eines Reisetextes, wie er von verschiedenen Theoretikern dargestellt wurde, lässt sich auf Abreise, Reiseerfahrung und Heimkehr verdichten. Bei May wird diese Struktur eingehalten und so wird die Reise seiner Protagonisten auf diese Art motiviert, seine Figuren haben sich im Laufe der Reise verändert, sodass zwischen Abreise und Heimkehr ein Schnitt entsteht. Kürnberger beschränkt sich in seinem Text auf die Reiseerfahrung, die allerdings von Vergleichen mit der Heimat Deutschland geprägt ist. Dennoch wird weder die Erfahrung der Abreise noch jene der Heimkehr geschildert und somit bleibt auch die Motivation des Protagonisten, seine Heimat zu verlassen und seine Reaktion, wenn er sie wieder betritt, ausgespart.

Damit zeigt sich, dass die beiden Texte aus gattungsdefinitorischer Sicht sehr viele Gemeinsamkeiten haben, jedoch auch in wenigen Punkten divergieren.

9.2.2 Vergleich anhand der Kategorien

Die Hauptfiguren der beiden Reisetexte besuchen jeweils ein Land, das sie nicht kennen, zu dem sie aber bereits Vorstellungen haben – und die Reisen sind geplant. Während der blaurote Methusalem feststellt, dass das Wissen, das er sich im Vorfeld über China angeeignet hat, zutrifft, muss Moorfeld immer wieder feststellen, wie enttäuscht er über seine Erfahrungen mit Amerika ist. Allerdings übernehmen bei May die anderen Teilnehmer der Reisegruppe diese Aufgabe, sie sind zwar nicht enttäuscht über die Zustände, die sie vorfinden, aber oft überrascht und ungläubig. Während die Reise in Mays Text einem bestimmten Zweck dient und die Rückreise bereits geplant ist, soll die

Reise bei Kürnberger der Ansiedelung dienen und Moorfeld plant zunächst nicht, nach Deutschland zurückzukehren.

Der gestimmte Raum ist in beiden Texten durch die ortsfremden Figuren bestimmt, und auch wenn immer wieder Gefühle und Stimmungen von Chinesen bzw. Amerikanern dargestellt werden, gehen die Texte eher darauf ein, wie die sekundäre Welt auf die bzw. den Reisenden wirkt. Dadurch, dass die Länder den Figuren unbekannt sind und die Sitten und Gebräuche auf sie neu und anders wirken, wird die Atmosphäre des Raumes beeinflusst. Aber die Variablen gehen weit über den gestimmten Raum hinaus. Da die Reise in beiden Texten nicht übernatürlich vonstattengeht, werden jeweils menschliche Gesellschaften gezeigt, die natürlich in vielen Punkten mit der bekannten übereinstimmen. Dennoch werden in beiden Texten die Gemeinsamkeiten eher in den Hintergrund gestellt und die sozialen und kulturellen Ungleichheiten hervorgehoben. Das zeigt sich auch durch die kulturellen Symboliken, die die Protagonisten in den jeweiligen Ländern ausfindig machen.

In beiden Texten versuchen die Figuren, das Land, das sie bereisen, zu verstehen, indem sie es näher kennenlernen, wobei die Motivation dafür verschieden ist: Mays Figuren versuchen, genug über China zu erfahren, um sicher reisen und ihren Auftrag ausführen zu können, während Kürnbergers Protagonist sich in Amerika ansiedeln möchte und versucht, ein Teil der Gesellschaft zu werden, die er erforscht, auch wenn er in diesem Punkt scheitert. Der Aktionsradius wird in beiden Texten stark von gesellschaftlichen Normen und Regeln und sogar von Gesetzen bestimmt, sodass die Figuren zwar viele Handlungsmöglichkeiten haben, aber erst herausfinden müssen, wie sie vorgehen müssen, um diese auch nutzen zu können.

Es zeigt sich, dass die beiden Texte, auch wenn sie sehr unterschiedlich aufgebaut sind, raumtheoretisch viele Gemeinsamkeiten haben und mit ähnlichen Konzepten an die Schaffung bzw. Erschließung neuer Räume herangehen. Beide können mit den verwendeten Kategorien als deviante Weltkonstruktionen dargestellt werden, auch wenn bei der Reise zwischen primärer und sekundärer Welt weder Magie noch vorgegriffene wissenschaftliche Erkenntnisse eine Rolle spielen – und zwar deshalb, weil man die jeweiligen sekundären Welten als Abweichungsrealitäten verstehen kann. Auch der Umgang mit der räumlichen Umgebung ist in den Texten ähnlich, da die Figuren lernen, diese soweit zu verstehen, um sich in ihr bewegen zu können, bis sie sie wieder

verlassen. Diese Texte können aufzeigen, dass man diese Welt nicht verlassen muss, um Normstrukturen vorzufinden, die den bekannten nicht entsprechen.

9.3 Vergleich mit Verne

9.3.1 Gattungsdefinitorischer Vergleich

Da Vernes Text sich beiden Genres zuordnen lässt, werden die wichtigsten gattungsdefinitorischen Punkte mit den anderen Texten verglichen. Dabei werden zunächst die Definitionskriterien der fantastischen Texte herangezogen, um Vernes Text mit denen von Wells und Carroll zu vergleichen. Danach wird er anhand der Reisetext-Kriterien mit Mays und Kürnbergers Text verglichen.

Bei Verne ist wie in den beiden fantastischen Texten der von Caillois beschriebene Einbruch vorhanden. Die Figuren versuchen etwas, das vor ihnen noch keiner getan hat, sie reisen ins Weltall bis zum Mond. Diese Reise wird zwar (vor allem in „Von der Erde zum Mond“) als etwas wissenschaftlich Mögliches dargestellt, aber dennoch beschreibt Verne etwas, was zur damaligen Zeit als unmöglich galt. Der Einbruch ist wie in Wells Text geplant und wird nicht aufgelöst. Die Reise der Protagonisten wird von allen Figuren als wahr hingenommen.

Was in Vernes Text fehlt, ist das textimmanente Motiv der Unschlüssigkeit. Weder die Protagonisten noch anderen Figuren sind sich unschlüssig, ob die Ereignisse wirklich stattgefunden haben, und auch der Leser hat keinen Grund, daran zu zweifeln, dass die Reise zum Mond innerhalb des Textes möglich ist. Damit ist der Text auch nicht Dursts Nichtsystem zuzuordnen, sondern dem wunderbaren System.

Allerdings weist der Text zwei Handlungskreise auf, wobei der erste Handlungskreis sich eher in Vernes erstem Mondroman etabliert und in „Reise um den Mond“ als gegeben hingenommen wird. Der erste Handlungskreis ist von einer wissenschaftlichen Gesellschaft, dem Gun Club geprägt, steht in diesem Text aber im Hintergrund des zweiten Handlungskreises, der den ersten durchbricht.

Auch ist Vernes Text, wenn man mit den Begriffen von Wünsch arbeitet, quantitativ inkompatibel: Es ist möglich, ein Projektil abzuschießen, nur die Dimensionen werden variiert. Allerdings dominieren die fantastischen Elemente den Text und somit kann er als nicht-realitätskompatibel angesehen werden.

Bei Verne wird der Ausspruch „jemanden zum Mond schießen“ wortwörtlich verstanden und durchgeführt und somit kann er mit Ruthner als fantastischer Text betrachtet werden.

Der Zufall spielt bei Verne zwar eine wichtige Rolle (die Reisenden kommen von ihrer Rute ab und können den Mond nicht erreichen), aber es kann keine von Lachmann beschriebene Zweipoligkeit festgestellt werden, die die Deutung des Textes beeinflusst. Wie bei May und Kürnberger ist auch in Vernes Text das Motiv des Reisens bestimmend für den Text. Allerdings wird hier nur eine Reise *in* ein unbekanntes „Land“ angesprochen und da dieses nicht erreicht werden kann, ist eine Reise *im* unbekannten Land nicht möglich. Im Gegensatz zu den anderen Texten ist in Vernes Text die Reise an sich das interessante Element. Da zu der Zeit, zu der Verne seinen Text veröffentlichte, Reisen zum Mond noch nicht möglich waren, muss er Links vierter Kategorie zugeordnet werden und die Unterscheidung zwischen Autor, Berichterstatter und Reisendem ist wiederum klar.

Auch bei Verne steht das Verstehen-Wollen im Vordergrund, sogar stärker als bei May und Kürnberger, es geht dabei aber nicht um ein Verständnis fremder Kulturen, sondern darum, einen Ort zu erforschen, den noch kein Mensch vorher besucht hat.

In Vernes Text gibt es zwei Intentionen, es soll die Welt dargestellt werden, die die Figuren entdecken, es soll aber auch das Zusammenleben der Protagonisten dargestellt werden, ihre Vorstellungen und die Konflikte, die dadurch entstehen. Verne stellt keine innere Reise der Protagonisten dar, sondern eher ein Zusammenwachsen von drei sehr unterschiedlichen Figuren.

Um die Authentizität des Erzählten darstellen zu können, nutzt Verne seine anderen Figuren, die die Reise der Protagonisten von der Erde aus verfolgen. Eine weitere Strategie, die er nutzt, ist die genaue Darstellung von Reaktionen der Reisenden auf die Dinge, die sie sehen.

Auch gibt es in Vernes Text ein duales Grundmuster, das dadurch noch verstärkt wird, dass die Fremde nicht nur für die Protagonisten unbekannt ist, sondern für die ganze Menschheit. Allerdings wird es nicht genutzt, um auf die Vorzüge der primären Welt hinzuweisen.

Wenn man die Dimensionen des Reiseberichts betrachtet, fällt die soziale und die kulturelle Dimension weg, da es keine Figuren am Reiseziel gibt, die in Interaktion mit

den Protagonisten treten könnten. Dafür werden die ersten vier Dimensionen um einiges wichtiger für den Text.

Die Struktur des Reisetextes mit Abreise, Reiseerfahrung und Heimkehr wird von Verne eingehalten, auch wenn diese Struktur auf Figurenebene nicht geplant war, da die Protagonisten zumindest eine Zeit lang am Mond leben wollten.

Wie dieser Vergleich aufzeigen kann, entspricht Vernes Text tatsächlich den beiden Gattungsdefinitionen und kann somit beiden Genres zugeordnet werden. Allerdings weist er sehr viele Unterschiede zu den Texten der beiden Gruppen auf, z.B. fehlt Todorovs Unschlüssigkeit und Lachmanns Zweipoligkeit des Zufalls, sodass der Text eher am Rand der beiden Genres steht. Auch die soziale Dimension der Reise wurde in diesem Text ausgespart.

9.3.2 Vergleich anhand der Kategorien

Da, wie oben festgestellt, Vernes Text sich sowohl der fantastischen Literatur als auch den Reisetexten zuordnen lässt, konnte er in den oberen Vergleichen nicht berücksichtigt werden. Darüber hinaus ist er auch der einzige Text, dessen Analyse ergeben hat, dass nicht genügend Indizien für eine deviante Weltkonstruktion vorhanden sind. Deshalb sollen die Ergebnisse der Analyse nochmals mit den anderen Texten in Verbindung gebracht werden.

Die sekundäre Welt bei Verne zeichnet sich dadurch aus, dass sie gleichzeitig weiter und enger ist als die der anderen Texte. Der Weltraum als Beobachtungsraum ist unendlich und kann somit auch unendlich betrachtet werden, während das Projektil als Lebensraum nur wenig Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten bietet. Dadurch sind die Figuren in dem Versuch, die Welt um sie herum zu erleben, sehr stark eingeschränkt. Auch die Tatsache, dass die sekundäre Welt, die sie zu bereisen beabsichtigen, nicht bewohnt ist, unterscheidet Vernes Text deutlich von den anderen.

Wenn man das Projektil als sekundäre Welt betrachtet, bietet diese gerade genug Raum für die drei Protagonisten, wird der Weltraum und der Mond hinzugezogen, ist die sekundäre Welt grundsätzlich nicht bewohn-, sondern nur besuchbar. Das macht es dem Text nicht nur unmöglich, Konstanten zur primären Welt anzubieten, sondern auch einen Kulturraum darzustellen, dessen Normen von denen der primären Welt abweichen. In allen anderen Texten haben die Protagonisten am Reiseziel Leben

vorgefunden und damit auch Gesellschaft und Kultur, was es den Figuren ermöglicht, teilweise Gemeinsamkeiten zwischen der primären und sekundären Welt festzustellen. Diese Möglichkeiten werden in Vernes Text grundsätzlich ausgeschlossen.

Die Protagonisten bei Verne versuchen zwar, sich die sekundäre Welt durch Detektion anzueignen, das scheitert aber an der Unmöglichkeit, das Projektil zu steuern. Das zeigt auch, wie eingeschränkt die Handlungsmöglichkeiten der Protagonisten sind. Das wäre zwar eigentlich ein Zeichen dafür, die Welten im Text als deviant zu begreifen, wenn man jedoch Vernes Text in Zusammenhang mit den anderen stellt, wird offensichtlich, wo die Grenze liegt – zwischen einer räumlich erschaffenen sekundären Welt und einer sekundären Welt, die reiner Anschauungsraum bleiben muss.

9.4 Vergleich der Genres

Auch wenn grundsätzlich festgestellt werden konnte, dass alle Texte, die sich einem konkreten Genre zuordnen lassen, aus raumtheoretischer Sicht deviante Weltkonstruktionen enthalten, können dennoch innerhalb der Analysen Unterschiede festgestellt werden, die sich auf die Genres beziehen, und diese sollen hier herausgestellt werden.

Zunächst sind die sekundären Welten, die in den fantastischen Texten dargestellt werden, für die Protagonisten unerwartet (davon unabhängig, ob die Reise geplant war oder nicht), während die grundlegende Erwartungshaltung der Protagonisten der Reiseliteratur nicht enttäuscht wird. Darüber hinaus sind die sekundären Welten in den Reisetexten räumlich feststehend, während sich das Wunderland ständig und unwillkürlich verändern kann und die Welt sich durch die Reise mit der Zeitmaschine über Jahrtausende hinweg langsam wandelt.

Ob eher die Raumatmosphäre, wie sie von den Protagonisten wahrgenommen wird, oder jene, die von den Bewohnern der sekundären Welt geschaffen wird, im Vordergrund steht, hängt vom Text selbst ab und lässt sich nicht am Genre ablesen. Auch die Frage, wie im Text mit Konstanten und Variablen zur primären Welt umgegangen wird, ist nicht durch das Genre bestimmt, auch wenn die Frage, ob die sekundäre Welt magische Elemente enthält, hier mit hineinspielt.

Die Frage nach der kulturellen Abweichungsrealität lässt sich dementsprechend durch das Genre bestimmen: Während in den Reisetexten die kulturelle Raumgestaltung (z.B.

Behausungen, Familienstrukturen) an die primäre Welt erinnert und der Text explizit auf die divergierenden Punkte hinweisen muss, können die sekundären Welten in den fantastischen Texten ganz eigene Kulturkonzepte entwickeln, die mit denen der primären Welt nicht in Einklang zu bringen sind.

Die Frage, wie sehr die Figuren versuchen, sich die Welt um sich herum durch Detektion anzueignen und wie erfolgreich diese Bemühungen sind, lässt sich wiederum nur durch den jeweiligen Text bestimmen. Die Veränderung der Handlungsmöglichkeiten ist in allen Texten Thema, allerdings sind die Reisetexte stärker dadurch geprägt, dass die Figuren durch gesellschaftliche Regeln und Konventionen eingeschränkt sind. Grundsätzlich verstehen sie aber ihre Umgebung und können sich anpassen, sollte dies nötig sein. In den fantastischen Texten geht die Einschränkung der Handlungsmöglichkeiten eher davon aus, dass die Figuren die Welt, die sie umgibt, nicht verstehen und deshalb nicht damit arbeiten können.

Dieser letzte Vergleich zeigt auf, dass die festgestellten Analyseergebnisse sich teilweise auf die einzelnen Genres zurückführen lassen, dass die Antworten auf die einzelnen Analysefragen aber hauptsächlich vom jeweiligen Text abhängen. Nur weil ein Text einem bestimmten Genre zugeordnet werden kann, muss er nicht grundsätzlich deviante Weltkonstruktionen enthalten bzw. nicht enthalten.

10 Resümee

In dieser Arbeit ist es nicht nur gelungen, alle gestellten Forschungsfragen zu beantworten sowie Kategorien herauszuarbeiten, um Räume in Texten aus raumtheoretischer Sicht beschreiben und ihre Devianz herausstellen zu können, sondern es wurde auch ein Blick auf die Genres der Reiseliteratur und der SF ermöglicht. Es konnte dargestellt werden, warum diese beiden Gattungen wissenschaftlich so schwer zu fassen sind, es konnte aber dennoch jeweils eine Definition herausgearbeitet werden, die für die Untersuchungen in dieser Arbeit genutzt werden konnte. Die Arbeit hat sich mit verschiedenen Raumtheorien befasset, die zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind und aus verschiedenen wissenschaftlichen Ausrichtungen herangezogen wurden und hat es geschafft, sie für das spezifische Interesse der Arbeit nutzbar zu machen. Darüber hinaus hat sie sehr interessante Erkenntnisse über die

untersuchten Primärtexte zutage gefördert, die weit über die Interessen der Forschungsfragen hinausgingen.

Dennoch soll hier auf das eigentliche Thema der Arbeit eingegangen werden. Um herausstellen zu können, ob sich der Begriff der devianten Weltkonstruktion rein auf fantastische Texte anwenden lässt, oder auch für bestimmte Arten der Reiseliteratur herangezogen werden kann, hat diese Arbeit verschiedene Forschungsfragen gestellt. Hier soll aufgezeigt werden, auf welche Weise und mit welchem Ergebnis diese im Rahmen dieser Arbeit bearbeitet wurden:

1. Wie kann eine deviante Weltkonstruktion unter raumtheoretischen Aspekten beschrieben werden? Welche Kategorien gibt es dafür?

Um diese Frage zu beantworten, wurden verschiedene literaturwissenschaftliche und philosophische Raumtheorien berücksichtigt. Bei der Untersuchung wurde darauf geachtet, wie diese Theorien mit der Unterscheidung zwischen verschiedenen Welten umgehen oder welche Bedingungen notwendig sind, um etwas Erzähltes als Raum fassen zu können. Die Erkenntnisse, die aus diesen Raumtheorien gewonnen werden konnten, wurden in der Folge in Beschreibungs- und in Vergleichskategorien zusammengefasst. Erstere sollten es möglich machen, die Räume, wie sie in den untersuchten Texten geschildert werden, darzustellen, während letztere einen Vergleich der Texte innerhalb der untersuchten Genres und zwischen den beiden Genres ermöglichen sollten. Diese gingen dabei vom Begriff der Devianz aus und versuchten, eine Herausstellung der Devianz in Texten aus raumtheoretischer Sicht zu ermöglichen.

2. Können Texte, die von nicht-fantastischen Orten erzählen – die jedoch für eine bestimmte Figur bzw. eine Gruppe von Figuren unbekannt sind und ein Normsystem enthalten, das für diese Figur(en) ebenfalls unbekannt ist – auch nach diesen Kategorien beschrieben werden?

Wenn man die Analyse der Reisetexte betrachtet, kann diese Frage klar mit Ja beantwortet werden. Normsysteme sind kulturell abhängig und sie entwickeln sich in verschiedenen Ländern und Regionen unterschiedlich, sodass man auch auf einer Reise, die nicht fantastisch gedacht ist, eine Abweichungsrealität vorfinden kann. Darüber hinaus wurden die Reisetexte, die in dieser Arbeit untersucht wurden, von Autoren verfasst, die diese Länder selbst nicht (oder zum Zeitpunkt des Schreibens noch nicht) besucht hatten. Deshalb finden sich in den Texten keine realen Normsysteme, sondern

von den Autoren erdachte. Ob auch in erzählenden Texten, die Reisen in Länder beschreiben, die der Autor selbst bereist hat (Links Kategorie 3) oder gar in Reiseführern oder wissenschaftlichen Reiseschriften (Links Kategorien 1 und 2) Abweichungsrealitäten festzustellen sind, könnte der Gegenstand einer weiteren Untersuchung sein.

Als besonders interessant kann die Betrachtung von Vernes Reise um den Mond bezeichnet werden, denn obwohl dieser Text als einer der ersten oder sogar als der erste SF-Text gilt, konnte in ihm keine Abweichungsrealität festgestellt werden. Die Figuren sind in ihrem Bewegungsraum so stark eingeschränkt, dass sie nicht die Möglichkeit haben, ein kulturell abweichendes Normsystem zu finden.

3. Sind die untersuchten Orte unter raumtheoretischen Aspekten auf eine ähnliche Art und Weise konstruiert?

Obwohl sich die Darstellungen, die in der Analyse anhand der verschiedenen Kategorien zusammengestellt und im Vergleich genutzt werden konnten, sehr stark voneinander unterscheiden, sowie sich auch die Texte selbst voneinander unterscheiden, konnten in den Grundzügen sehr ähnliche Ergebnisse festgestellt werden.

In Vernes Text, der hier als Ausnahme gelten muss, sind zwar Merkmale von beiden untersuchten Gattungen vertreten, allerdings ist der Raum, den die Mondreisenden, sich selbst im Projektil schaffen, kulturell sehr ähnlich zum primären Raum und kann somit nicht als deviant betrachtet werden. Daher findet er in den weiteren Ausführungen zur Beantwortung der folgenden Forschungsfragen keine Berücksichtigung, auch wenn er in manchen Kategorien mit den anderen untersuchten Texten übereinstimmt.

Es konnte in allen Texten eine Schwelle sowie auch eine Änderung der Raumatmosphäre bei deren Überschreitung aufgefunden werden, wobei diese Veränderung die unterschiedlichsten Dimensionen annahm. Die Abweichungsrealität ist in allen Texten so variabel zur Normrealität, dass sich zwar ein neues Normsystem feststellen lässt, es gibt aber noch genug Konstanten, sodass sie von den Lesern begriffen werden kann. Es konnte in allen Texten jeweils eine Heterotopie in der Abweichungsrealität festgestellt werden, diese sind jedoch sehr unterschiedlich zueinander. Das Ausmaß der Arbeit ließ jeweils nur die Untersuchung einer Heterotopie zu, obwohl die meisten Texte mehrere enthalten. Nicht nur durch die Heterotopie, auch durch andere Repräsentationsräume stellte sich die

abweichende Kultur und somit das abweichende Normsystem in den Texten dar. Alle Figuren versuchten auf verschiedenste Weise (z.B. wissenschaftlich wie bei Wells oder kindlich-naiv wie bei Carroll), sich die unbekannte Welt durch Detektion begreifbar zu machen und die Handlungsräume und -möglichkeiten veränderten sich bei alle Figuren in der Abweichungsrealität deutlich.

4. Kann durch einen Vergleich dieser beiden Weltentwürfe das Konzept der Devianz auch auf Texte, die von nicht-fantastischen Orten erzählen, übertragen werden?

Mit den Ergebnissen, die in Frage drei dargestellt wurden, konnte aufgezeigt werden, dass sich die „sekundären“ Welten in all diesen Texten als deviant erfassen lassen und somit ist eine Übertragung des Begriffs von fantastischen Texten auf Reisetexte aus Links vierter Kategorie gelungen.

Damit zeigt sich, dass die Frage, die am Beginn der Arbeit steht – nämlich ob sich der Devianz-Begriff, wie er von Gassenbauer genutzt wird, auf nicht-fantastische Texte übertragen lässt – sich in Bezug auf die untersuchte Primärliteratur mit einem klaren Ja beantworten lässt. Wie oben bereits angedeutet, wäre der nächste Schritt, die Kategorien, die in dieser Arbeiten formuliert und genutzt wurden, auf andere Arten von Texten auszuweiten, um auch hier deviante Weltkonstruktionen nachweisen zu können.

Siglenverzeichnis

RM	Die Reise zum Mond – Jules Verne
ZM	Die Zeitmaschine – H.G. Wells
AW	Alice im Wunderland – Lewis Carroll
KK	Kong Kheou, das Ehrenwort – Karl May
AM	Der Amerikamüde – Ferdinand Kürnberger

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Carroll, Lewis: Alice`s Abenteuer im Wunderland. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch. 1869.

Kürnberger, Ferdinand: Der Amerikamüde. Graz/Wien: Hermann Böhlaus Nachf. 1985.

May, Karl: Kong-Kheou, Das Ehrenwort. Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft. 1988.

Verne, Jules: Reise um den Mond. Zürich: Diogenes. 1976.

Wells, H.G.: Die Zeitmaschine. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2014.

Sekundärliteratur

Alpers, Hans Joachim: Verne und Wells – zwei Pioniere der Science Fiction? In: Eike Barmeyer (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. München: Wilhelm Fink Verlag. 1972. S. 244 – 258.

Augustin, Siegfried: Vision und Realität. Jules Verne und die Technik. In: Pleticha, Heinrich (Hg.): Jules Verne Handbuch. Stuttgart: Edition Stuttgart. 1992. S. 263 – 278.

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Berlin: Suhrkamp. 2008.

Berg, Anna de: „Nach Galizien“. Entwicklung der Reiseliteratur am Beispiel der deutschsprachigen Reiseberichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2010.

Biesterfeld, Wolfgang: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge zur Definition. In: Lange, Günther/Steffens, Wilhelm (Hg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1993. S. 71 – 80.

Bode, Christoph: Beyond/around/into one`s own. Reiseliteratur als Paradigma von Welterfahrung. In: Stierle, Karlheinz (Hg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Band 26. München: Wilhelm Fink Verlag. 1994. S. 70 – 87.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): Phaïcon 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag. 1974. S. 44 – 83.

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975. S. 17 – 35.

Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 2006. S. 343 – 353.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: Lit Verlag. 2010²

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

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a.: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam. 1990. S. 34 – 46.

Gassenbauer, Iris: Deviante Weltkonstruktionen. Parallelwelten und Räume des Anderen in fantastischer Literatur. Wien (Diss.). 2016.

Goodmann, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1990.

Haas, Gerhard: Struktur und funktion der phantastischen literatur. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 28. Jahrgang. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann. 1978. S. 340 – 356.

Haas, Gerhard: Phantasie und Phantastik. Phantastische Literatur als didaktische Herausforderung. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht. Ausgabe 54. Seelze: Friedrich Verlag. 1982. S. 15 – 23.

Haas, Gerhard: Funktionen von Fantastik. In: Knobloch, Jörg/Stenzel, Gudrun (Hg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim: Juventa Verlag. 2006. S. 26 – 38.

Harbsmeier, Michael: Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen: Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen. In: Maczak, Antoni/Teuteberg, Hans Jürgen: Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek. 1982. S. 1 – 32.

Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modell, Probleme. Trier: WVT. 2004. S. 69 – 87.

Huber, Gernot: Literarisch inszenierte Zeitreisen: Egon Friedell und die Persiflage eines Visionärs. Wien (Ma.). 2015.

Innerhofer, Roland: Science Fiction – Glanz und Elend eines Genres. In: Der Deutschunterricht. Heft 2/2008. S. 2 – 12.

Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction 1870 – 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau. 1996.

Jacquemin, Georges: Über das Phantastische in der Literatur. In: Zondergeld, Rein A: Phaïcon 2. Insel Taschenbuch. 1975. S. 33 – 53.

James, Laura: Tigger auf der Couch. Die Helden unserer Kindheit und ihre Macken. Berlin: Ullstein. 2007.

Jehmlich, Reimer: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Thomsen, Christian W./Fischer, Jens Malte (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980. S. 11 – 33.

Kittstein, Werner: Ein Buch ist so gut wie sein Anfang. »Kong-Kheou, das Ehrenwort« alias »Der blau-rote Methusalem«. In: Roxin, Claus (Hg.): Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg: Eigenverlag. 1994. S. 212 – 246.

Klein, Ulrich: Reiseliteraturforschung im deutschsprachigen Raum. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Band 87. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. 1993. S. 286 – 318.

Korte, Barbara: Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1996.

Kriegleder, Wynfrid: Das Bild von China in Karl Mays Romanen. In: Wei, Liu/Kurz, Andreas: 1914 – Ein Jahrhundert entgleist. Wien: Praesens Verlag. 2015. S. 143 – 169.

Kriegleder, Wynfrid: Vorwärts in die Vergangenheit. Das Bild der USA im deutschsprachigen Roman von 1776 bis 1855. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 1999.

Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2002.

Laermann, Klaus: Raumerfahrung und Erfahrungsraum. Einige Überlegungen zu Reiseberichten aus Deutschland vom Ende des 18. Jahrhunderts. In: Piechotta, Hans Joachim: Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1976. S. 57 – 97.

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raumes. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 2006. S. 330 – 342.

Lehnert-Rodiek, Gertrud: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Rheinbach/Merzbach: CMZ-Verlag. 1987.

Lem, Stanislaw: Phantastik und Futurologie. Teil 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 1984.

Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens. 2003.

Link, Manfred: Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Köln (Diss). 1963.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag. 1972.

Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 2006. S. 529 – 545.

Maatje, Frank C.: Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975. S. 392 – 416.

Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt am Main/Bern: Peter Lang. 1982.

Meivers, Ann-Kristin: Lewis Carrolls Alices Abenteuer im Wunderland im Medienwechsel - Das Motiv der Metamorphose im literarischen Werk und im postdramatischen Theaterstück Alice im Wunderland von Roland Schimmelpfennig. Wien (Dipl.). 2012.

Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Almqvist & Wiksell International. 1988.

Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: Thomsen, Christian W./Fischer, Jens Malte (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980. S. 34 – 51.

Pesch, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Passau: Erster deutscher Fantasy Club. 1990³.

Petsch, Robert: Raum in der Erzählung. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1975. S. 36 – 44.

Petzold, Dieter: Das englische Kunstmärchen im neunzehnten Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1981.

Rainer, Karin Angela: Die Phantastische Literatur. Versuch einer aktuellen Analyse. Wien (Diss.). 2003/4.

Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch, Jörg/Stenzel, Gudrun (Hg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim: Juventa Verlag. 2006. S. 10 – 25.

Rapp, Karolina: Das Orientbild in der deutschsprachigen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts. Zwischen Realität und Imagination. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition. 2016.

Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der 'Vernunft'. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens/Rever, Ursula/May, Markus (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 2006. S. 7 – 14.

Ruthner, Clemens: Imaginierte Referenzen. Kultursemiotische Prolegomena zur 'Selbstzeugung' des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens/Rever, Ursula/May, Markus (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 2006. S. 135 – 144.

Scharf, Markus Alois: Zeitmaschinen in der deutschsprachigen Science Fiction. H.G. Wells und die Folgen. Wien (Dipl.). 2013.

Schmid, Christian: Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 2010.

Schmitt, Sebastian: Poetik des chinesischen Logogramms. Ostasiatische Schrift in der deutschsprachigen Literatur um 1900. Bielefeld: transcript Verlag. 2015.

Schuberth, Andreas: Oppositionstechnik und Kunst- bzw. Kulturauffassung in Ferdinand Kürnbergers Roman „Der Amerikamüde“. Wien (Dipl.). 1990.

Schwarz-Jandrisics, Marlene: Ferdinand Kürnbergers 'Der Amerikamüde' - Eine Analyse der narrativen Struktur. Wien (Dipl.). 2008.

Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (Begründer): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler. 2007³.

Seemann, Klaus Dieter: Der Reisebericht in der Slavia Orthodoxa in gattungstheoretischer Sicht. In: Seemann, Klaus Dieter (Hg.): Gattungen und Genologie der slavisch-orthodoxen Literaturen des Mittelalters. Wiesbaden: Otto Harrassowitz. 1992. S. 227 – 243.

Suerbaum, Ulrich/Broich, Ulrich/Borgmeier, Raimund: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart: Reclam: 1981.

Suin, Darko: Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. In: Eike Barmeyer (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. München: Wilhelm Fink Verlag. 1972. S. 86 – 105.

Suin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1979.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1992.

Vax, Louis: Die Phantastik. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): Phaïcon 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag. 1974. S. 11 – 43.

Verweyen, Georg: Literarische Blamagen. Darstellung und Funktion eines peinlichen Topos in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin: LIT Verlag. 2009.

Wunderlich, Werner: Mythen, Märchen und Magie. Ein Streifzug durch die Welt der Fantasyliteratur. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 36. Jahrgang. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann. 1986. S. 26 – 34.

Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). München: Wilhelm Fink Verlag. 1991.

Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur. In: Zondergeld, Rein A: Phaïcon 2. Insel Taschenbuch. 1975. S. 54 – 63.

Zondergeld, Rein A.: Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit versucht, den Begriff der Devianz, wie er von Gassenbauer in ihrer Dissertation genutzt wird, und der sich grundsätzlich auf fantastische Texte bezieht, auch für Reisetexte nutzbar zu machen. Dazu werden zunächst die beiden Gattungen – die fantastische Literatur und die Reiseliteratur – genauer betrachtet, es werden verschiedene Definitionsansätze und unterschiedliche Zugänge vorgestellt und am Ende dieses Kapitels wird jeweils versucht, Definitionen für beide Gattungen zusammenzustellen, die für diese Arbeit nutzbar gemacht werden können.

Im nächsten Schritt werden verschiedene Raumtheorien betrachtet, die in der Literaturwissenschaft, aber auch in der Philosophie herausgearbeitet wurden. Diese werden in Zusammenhang mit dem Begriff der Devianz und mit der vorher herausgestellten Definition von fantastischer Literatur gebracht, um Kategorien herauszuarbeiten, durch die deviante Räume in fantastischen Texten sichtbar gemacht werden können und es somit auch möglich wird, deviante Räume in anderen Genres zu finden.

In der Analyse werden die erarbeiteten Kategorien auf fünf Texte angewendet. Zunächst wird Jules Vernes Roman „Reise um den Mond“ betrachtet, der nach der Definition dieser Arbeit sowohl als Reisetext als auch als fantastischer Text gelten kann. Danach werden zwei fantastische Texte – H.G. Wells „Die Zeitmaschine“ und Lewis Carrolls „Alice im Wunderland“ – sowie zwei Reisetexte – Karl Mays „Kong Kheou, das Ehrenwort“ und Ferdinand Kürnbergers „Der Amerikamüde“ – betrachtet.

Als herausragendste Ergebnisse dieser Arbeit können folgende Punkte herausgestellt werden:

- Es konnten Kategorien herausgearbeitet werden, um Räume in Texten als deviant zu beschreiben.
- Die untersuchten Reisetexte konnten als deviant beschrieben werden und sind aus raumtheoretischer Sicht den fantastischen Texten, die ebenfalls deviante Weltkonstruktionen enthalten (Wells, Carroll), in ihrer Konstruktionsart ähnlich.
- Vernes Text „Reise um den Mond“ konnte nicht als deviante Weltkonstruktion betrachtet werden, da kein neuer kultureller Raum im Text beschrieben wird.