



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Konstruktion von Raum als narrative
Strategie bei Rainer Maria Rilke und Vladimir
Nabokov“

Verfasser

Johannes Poyntner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 362

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch UF Russisch

Betreuerin:

Univ. Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger

Danksagung

Mein Dank gilt Frau Univ. Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger, die mir durch ihre außerordentliche Betreuungsarbeit die Fertigstellung dieser Diplomarbeit ermöglicht hat. Sie hat mein Vorhaben von Beginn an bekräftigt und meine Arbeit durch zahlreiche Hilfestellungen zum Ziel geführt.

Mein ganz besonderer Dank gilt an dieser Stelle meiner Familie, die mich während des ganzen Studiums unterstützt hat – ohne sie wäre vieles nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	5
1. Rilke und Nabokov	7
1.1. Rilke und Russland	7
1.2 . <i>Eine große Stadt, in der Unsägliches passiert</i> – Autobiographische Verarbeitungen	10
1.3. <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	13
1.4. Vladimir Nabokov – ein Emigrant am Ende des silbernen Zeitalters	16
1.5. Analogien – Differenzen	19
2. Theoriemodelle zu literarischen Raumstrukturen	21
2.1. Raumdefinitionen und die Großstadt	21
2.2. Imaginärer Raum	24
2.3 Chronotopos – die Verbindung von Raum und Zeit	27
2.4. Strukturalistische Raum- und Literaturbetrachtung	29
2.5. Raumkonstruktionen in der russischen Literatur	33
3. Stadtdiskurs bei Rilke und Nabokov	36
3.1. Wahrnehmungen des Urbanen	36
3.2. Eindringen des urbanen Raums	41
3.3. Wahrnehmung eines urbanen Objekts: Das Abbruchhaus	44
3.4. ‚Sehen lernen‘ in der Großstadt	47
4. Erinnerungsräume – Gedächtnisorte	50
4.1. Eröffnung von Erinnerungsräumen	50

4.2. Praktizierte Vergangenheit: <i>Mašenka</i>	52
4.3. Verortete Kindheit: <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	53
 5. Die Furcht vor Krankheit und Tod als raumveränderndes Element	 59
5.1. Eigene und erinnerte Krankheit	59
5.2. Der Tod im Raum – Brigges Familie	61
5.3. Eine Realität, die krank macht: <i>Mašenka</i>	65
 6. <i>Durch alle Wesen reicht der eine Raum: Weltinnenraum – Verräumlichungen im letzten Drittel der Aufzeichnungen</i>	 67
6.1. Figuren der Zeit – Figuren des Raums	67
6.2. Rückzug in den inneren Raum	70
6.2.1. Raumspiegelungen	70
6.2.2. Erinnerungsräume: Bettine	72
6.2.3. Historische Figuren im imaginären Raum	74
6.3. Dargestellter Raum: das Welttheater	78
6.4. Der verlorene Sohn als abschließende Projektion	80
 Literaturverzeichnis	 87
 Anhang	 93
- Zusammenfassung (Abstract)	93
- Lebenslauf	95

Vorbemerkung

[W]enn also Künftige einen Aufenthalt nötig haben, welche Zuflucht sollte ihnen angenehmer und angebotener sein, als dieser imaginäre Raum?¹

Der Anfang des 20. Jahrhunderts ist allein auf Grund der politischen und historischen Ereignisse bereits zum Thema zahlreicher Publikationen und Forschungsarbeiten geworden. Auch auf literarischer Ebene bietet dieser Zeitraum eine Vielzahl von Autoren, die die kulturelle Veränderung hin zur Moderne in ihren Werken verarbeitet haben und somit als Repräsentanten gelten – und neben vielen anderen Aspekten auch als Repräsentanten einer neuen, ästhetisierten Raumwahrnehmung und –konstruktion. Der Raum als narrative Strategie durchzieht die gesamte Literaturgeschichte, von der Antike bis hin zur heutigen Literatur spielt er eine essentielle Rolle in der Konstruktion von dargestellter Welt in lyrischen und prosaischen Texten. Es ist im Allgemeinen von drei Formen literarischer Raumstrukturen auszugehen, die für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung sind: der reale (messbare), der fiktionale und der, wie im eingangs abgedruckten Zitat von Rilke erwähnte, imaginäre Raum. Die Literaturwissenschaft hat insbesondere letzteren erst spät als Konstituenten des literarischen Textes wahrgenommen, viele Publikationen (unter anderem die Publikation Michail Bachtins) wurden erst Jahre nach ihrem Erscheinen rezipiert.

Raum und in weiterer Folge auch Zeit als zu analysierende Elemente bei zwei Autoren, deren Werk sich klar voneinander abgrenzt, scheinen auf den ersten Blick unvergleichbar, als zu weit gefasst, zu wenig abgegrenzt. Bei näherer Betrachtung zeigen sich allerdings die dieser Arbeit zu Grunde liegenden Analogien (und notwendigerweise auch Differenzen) zwischen Rainer Maria Rilke und Vladimir Nabokov, zeigen sich Raumkonstruktionen, die die traditionellen chronotopischen (raum-zeitlichen) Vorstellungen erweitern und sie schließlich außer Kraft setzen. Auf der einen Seite der einzige Roman Rilkes, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der auf eine chronologische Handlungsabfolge verzichtet und dafür auf ästhetisch codierte Wahrnehmungen setzt, die im Verlauf des Romans immer abstraktere Raumkonstruktionen

¹ Rainer Maria Rilke: *Briefe in zwei Bänden*..Zweiter Band 1919-1926. Hg. v. Horst Nalewski. Frankfurt am Main: 1991, S. 333.

erfordern und den imaginären Raum als Zufluchtsort der existentialistischen Selbsterkenntnis darstellt. Auf der anderen Seite der erste Roman Nabokovs, *Mašenka*, der Erinnerungsräume mit dem realen Leben verschwimmen und imaginäre Raumschichten durch die Nähe zur subjektiv aufgeladenen Vergangenheit entstehen lässt. Analogien sind sowohl in der Biographie der beiden Autoren (Rilkes Russland-Affinität und Nabokovs Emigration nach Westeuropa), als auch in der Verwendung der eben genannten Raumstrukturen zu finden.

Erkenntnisinteresse der Arbeit ist es, auf Basis einer literaturwissenschaftlich-philosophischen Raumbetrachtung den Raum als narrative Strategie bei Nabokov und Rilke nachzuweisen und zu analysieren. Ausgangspunkt dieser Überlegungen sind die Stadtdiskurse der vorliegenden Romane: die Protagonisten kämpfen sich durch urbane Welten, denen sie nicht gewachsen sind und die in weiterer Folge ihre eigene Wahrnehmung entgrenzen. Städtische Elemente wie z.B. Infrastruktur, Architektur oder die Geräuschkulisse werden in beiden Romanen ästhetisch aufgeladen und codiert. Es soll gezeigt werden, welche Codierungen von Rilke und Nabokov verwendet werden und welche Auswirkungen dies auf den literarischen Text hat, vor allem im Hinblick auf die chronotopischen Relationen. Über Erinnerungsräume und Räume, die mit Krankheit und Tod verbunden sind, soll eine Hinführung auf die imaginären Raumschichten erfolgen, die besonders bei Rilke als repräsentative Konstituente einer existentialistisch-selbstreflexiven Betrachtung wirken. Mit Hilfe des Vergleichs mit den Raumkonstruktionen bei Nabokov soll somit ein analytisches Bild am Ende der Arbeit stehen, das die oben genannten Raumbegriffe textimmanent als bewusst gesetzte narrative Elemente nachweist und einen weiteren Zugang zum Werk Rilkes ermöglicht.

Zuletzt noch eine formale Anmerkung: Bei aus dem Kyrillischen transkribierten Namen, Orten usw. wurden die ISO 9 Standards verwendet, ausgenommen sind bereits in der Primär- oder Sekundärliteratur aufscheinende Formen (z.B. die anglisierte Form „Maschenka“ in der deutschen Übersetzung). Die wichtigsten russischsprachigen Forschungsarbeiten sind im Original angegeben, Übersetzungen der Titel ins Deutsche werden in eckigen Klammern angeführt.

1. Rilke und Nabokov

1.1. Rilke und Russland

Rainer Maria Rilke wurde am 04.12. 1875 in Prag geboren und verstarb am 29.12. 1926² im Sanatorium in Val-Mont. Rilkes Bekanntschaft mit Russland und seine daraus resultierende Begeisterung entsteht bereits lange vor seiner ersten Reise nach Moskau, erste literarische Berührungspunkte sind mit der Lektüre Tolstojs, Dostoevskijs und Turgenevs in seiner Schulzeit (Anfang 1890er) auszumachen³. Einen unbestritten großen Einfluss hat die später statt findende Begegnung mit Lou Andreas-Salomé 1897, die 1861 in Petersburg geboren wurde und nach Deutschland emigrierte⁴. Rilke ist fasziniert von der ambivalenten Haltung Salomés gegenüber der russischen Kultur, fertigt Reinschriften von ihren Aufsätzen an und nimmt an Diskussionen mit Akim Wolynski teil – sein Interesse war geweckt. Innerhalb von nur zwei Jahren und mit Unterstützung Salomés eignet sich Rilke Grundkenntnisse der russischen Sprache (vor allem aus Büchern) an, liest vermehrt russische Literatur und bereitet seine erste Russlandreise vor.

Rilke trifft mit dem Ehepaar Andreas am 27.04. 1899 in Moskau ein, wo sie eine knappe Woche verbringen und er zum ersten Mal von der **russischen Kultur** überrascht wird:

Ich traf auf dieses: in der Dämmerung ragten die riesigen Konturen einer Kirche empor, an den Seiten im Nebel zwei kleine silberne Kapellen, auf den Stufen warteten Pilger auf die Öffnung der Türen. Dieser für mich ungewohnte Anblick erschütterte mich in der Tiefe: zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich ein unausdrückbares Gefühl, etwas wie >Heimgefühl< - ich fühlte mit großer Kraft die Zugehörigkeit zu etwas, mein Gott, zu etwas in dieser Welt.⁵

Bereits zwei Tage später trifft Rilke Leonid Pasternak, den Vater des Schriftstellers Boris (*Doktor Šivago*), dem er ein Empfehlungsschreiben übergibt. Pasternak verhilft ihm dadurch zu einem Treffen mit Leo Tolstoi. Außerdem lernt er den Maler Fürst Paul Trubeckoj kennen, bevor die Reisegesellschaft für einen

² Vgl.: Wolfgang Leppmann: *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. Bern 1981, S. 12, 456.

³ Vgl.: Konstantin Asadowskij (Hg.): *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Berlin u.a. 1986, S. 6.

⁴ Genauere biographische Angaben zu Lou Andreas-Salomé siehe: Asadowskij 1986, S. 7ff.

⁵ Zitiert nach: Asadowskij 1986, S. 20-21.

längeren Aufenthalt weiter nach Petersburg zieht.⁶ Dort macht Rilke die Bekanntschaft mit dem Maler Ilja Repin, nimmt weitere intensive Eindrücke auf und erkundet besonders mit Professor Andreas die Kathedralen von Sankt Petersburg. Zurück in Moskau vermerkt Salomé noch einen Besuch beim Maler Viktor Vasnecov. Die Briefe, die Rilke an seine Familie und Freunde in Deutschland verschickt, klingen euphorisch und begeistert von seinen Eindrücken – kritisch anzumerken ist allerdings, dass er an einem **idealistischen Russlandbild** festhält und die prekäre soziale Lage (sowie die daraus resultierende revolutionäre Stimmung) völlig außer Acht lässt. Auch seine russischen Bekannten Alexander N. Benois und Sofja Schill versuchen, ihn auf die politischen und sozialen Verhältnisse hinzuweisen – letztlich ohne Erfolg. Rilke kehrt nach kurzen Aufenthalten in Danzig und Oliva am 28.06.1899 wieder nach Berlin zurück, wo er seine Studien zur russischen Sprache intensiviert, sich mit Grammatik beschäftigt und u.a. Lermontov und Puškin im Original liest.⁷ Interessant ist, dass auch seine künstlerische Tätigkeit einen enormen Aufschwung erlebt und er im Herbst 1899 einige seiner bedeutendsten Frühwerke (u.a. *Cornet*, *Die Zaren*, *Das Buch vom mönchischen Leben*) abschließen kann. Insbesondere im *Buch vom mönchischen Leben* (enthalten als erster Teil im *Stunden-Buch*) **transformiert** Rilke seine Russland-Erlebnisse ins Lyrische. Nicht nur die rituellen Bewegungen in den russisch-orthodoxen Kirchen hinterlassen ihren Eindruck, sondern vor allem auch die enorme Bildlichkeit (Ikonen):

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,

durch Zufall; denn es könnte sein:

ein Rufen deines oder meines Munds –

und sie bricht ein

ganz ohne Lärm und Laut.

Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.

Und die Bilder stehn vor dir wie Namen. (...) ⁸

⁶ Vgl.: Leppmann 1981, S. 128ff.

⁷ Vgl.: Jewgenij Pasternak (Hg.) u.a.: *Rainer Maria Rilke. Maria Cvetaeva. Boris Pasternak. Briefwechsel*. Frankfurt am Main 1983, S. 17.

⁸ Rainer Maria Rilke: Zeilen aus: *Das Buch vom mönchischen Leben* (1899). In: Ders.: *Die Gedichte*. Frankfurt/Main und Leipzig 2006, S. 202.

Die zweite Reise nach Russland unternimmt Rilke mit Salomé allein, vom 07.05. 1900 an verbringen sie etwa 3 ½ Monate in Moskau, im Süden (u.a. auch Kiew), in kleineren und größeren Städten und Dörfern und schlussendlich in Petersburg (wo Rilke längere Zeit von Salomé getrennt lebt und seine Russland-Begeisterung einen Höhepunkt erlebt). Die prägenden Begegnungen finden insbesondere mit Sofja Schill in Moskau statt, wo Rilke und Salomé allerdings, anders als das Jahr zuvor, sich eher von den ‚unschönen‘ Seiten der Stadt angezogen fühlen und vermehrt Gespräche und Begegnungen mit Handwerkern, Bauern usw. suchen.⁹ Rilke zeigt sich besonders vom Lagerarbeiter A.Z. Smirnov beeindruckt, mit dem er bis einschließlich 1902 einen Briefwechsel pflegt.¹⁰ Trotzdem suchen die beiden wieder Tolstoj in Jasnaja Poljana auf, als Kontrastprogramm leben sie einige Zeit beim Bauerndichter D. Drošin. Gegen Ende der Reise knüpft Rilke in Petersburg noch viele Kontakte – u.a. mit den Herausgebern der Zeitschrift „Mir isskustva“ und Sergej Diaghilew. Am 26. August kehrt Rilke nach Berlin zurück und wird nach diesem Aufenthalt nicht mehr nach Russland reisen – trotz seiner Begeisterung: Rilke schreibt in einem Brief an Nikolaj Tolstoj: „Mir wird immer klarer, daß Russland meine Heimat ist und alles andere – Fremde.“¹¹

Er hegt konkrete Übersiedlungspläne, zieht dann aber 1902 nach Frankreich. Dieses paradoxe Element lässt sich am ehesten damit erklären, dass sich Rilkes Russland-Bild aus kleinen, **idealistischen Illusionen** (wie bereits weiter oben angedeutet) zusammensetzt, die der Realität fern sind. Er schiebt alles, was ‚sein‘ Russland-Bild beschädigen könnte, konsequent zur Seite und reduziert seine Wahrnehmung – auch um sich auf die Aufnahme des kulturellen und geistigen Lebens konzentrieren zu können¹². Trotzdem kommt er auch in Frankreich noch einmal intensiv mit Russland in Berührung, bei seiner Reise nach Paris im Jahre 1925 verkehrt er intensiv mit der dortigen russischen ‚Kolonie‘ und lernt ebenda Ivan Alekseevič Bunin kennen, der drei Jahre zuvor Rilkes berühmtes Gedicht *Der Panther* übersetzt hat.¹³

Zusammenfassend ist also festzuhalten, dass Rilkes **Russlandliebe** auf mehrerlei Arten entstand: Einerseits durch seine Reisen, die er als kultivierter Tourist im gleichen Maße als ein frommer Pilger absolvierte und seine Eindrücke

⁹ Vgl.: Pasternak 1983, S. 18ff.

¹⁰ Vgl.: Leonid Čertkov: *Rilke in Russland. Auf Grund neuer Materialien*. Wien 1975, S. 11.

¹¹ Zitiert nach: Pasternak 1983, S. 26.

¹² Vgl.: Leppmann 1981, S. 131ff.

¹³ Vgl.: Čertkov 1983, S. 28.

sammelte. Andererseits durch die Menschen, die er im Zuge dieser Erfahrungen kennen lernen durfte und mit denen ihn eine rege geistige und künstlerische Freundschaft verband, lange über seine letzte Reise hinaus.¹⁴ Schließlich ist als Konsequenz der genannten Reisen die Beschäftigung mit der russischen Literatur und Kunst zu erwähnen, die Rilke bis zu seinem Tode fortführte.

1.2. *Eine große Stadt, in der Unsägliches geschieht*¹⁵ – Autobiographische Verarbeitungen

Von besonderem Belang für die Entstehungsgeschichte der *Aufzeichnungen* ist Rilkes Umzug 1902 nach Paris, der den Mittelpunkt für seine literarisch produktivsten Jahre zur Jahrhundertwende darstellt – sei es Lyrik (*Das Stundenbuch*, *Das Buch der Bilder*, *Neue Gedichte* usw.), Prosa (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*) oder Schriften zu Kunst und Literatur (*Auguste Rodin*). Am Beginn steht eine tiefgreifende **Orientierungslosigkeit**, Rilke findet im großstädtischen Ballungsraum keine Ankerpunkte und versucht sich durch seine Besuche bei Rodin¹⁶ und der Beschäftigung mit dem literarischen Leben in Paris zu verorten¹⁷. Noch bevor Rilke also überhaupt erst mit der Arbeit an den *Aufzeichnungen* beginnt, ist bereits ein räumliches Erzählkonstrukt, das in den *Aufzeichnungen* eine tragende Rolle spielt, auch im realen Leben des Autors auszumachen: die Unsicherheit im Raum. Rilke schreibt an Lou Andreas-Salomé von seinen psychischen Erfahrungen kurz nach dem Umzug¹⁸:

Ich möchte Dir sagen, liebe Lou, daß Paris eine ähnliche Erfahrung für mich war wie die Militärschule; wie damals ein großes banges Erstaunen mich ergriff, so griff mich jetzt wieder das Entsetzen an vor alledem was, wie in einer unsäglichen Verwirrung, Leben heißt. Damals als ich ein Knabe unter Knaben war, war ich allein unter ihnen; und wie allein war ich jetzt unter diesen Menschen, wie fortwährend verleugnet von allem was mir begegnete; die Wagen fuhren durch mich durch, und die welche eilten, machten keinen

¹⁴ Vgl. dazu z.B. seinen Briefwechsel mit Boris Pasternak und Marina Cvetajewa. Genauer zu diesen Verbindungen Rilkes siehe: Константин Азадовский: *Рильке и Россия. Статьи и публикации*. Москва 2011. [Konstantin Asadovskij: *Rilke und Russland. Aufsätze und Publikationen*. Moskau 2011.]

¹⁵ Rilke an Lou Andreas-Salomé 18.07.1903. In: Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Mit Erläuterungen und einem Nachwort herausgegeben von Ernst Pfeiffer. Zürich und Wiesbaden 1952, S. 54-55.

¹⁶ Vgl. Leppmann 1981, S.203ff.

¹⁷ Vgl. u.a. seine Erwähnungen von Baudelaire in den Briefen an Lou Andreas-Salomé.

¹⁸ Anm.: Die Beistrichsetzung in den zitierten Textpassagen ist so übernommen und nicht verändert worden.

Umweg um mich und rannten voll Verachtung über mich hin wie über eine schlechte Stelle in der altes Wasser sich gesammelt hat.¹⁹

Nicht nur die Angst und die Einsamkeit sind am Beginn dieses Briefes deutlich spürbar, Rilke erwähnt außerdem eine räumliche Allegorie, die Brigge in seinen Aufzeichnungen ebenfalls genau beschreibt – die **Überreizung durch den urbanen Raum** in Gestalt der Verkehrsmittel. Auch bei Nabokov ist dieses städtische Wahrnehmungskonstrukt zu finden, so z.B. in *Mařenka* oder in *König, Dame, Bube*. Rilke geht noch einen Schritt weiter und personifiziert seine Angst mit seinem räumlichen Bezugsobjekt an sich:

O es haben tausend Hände gebaut an meiner Angst und sie ist aus einem entlegenen Dorf eine Stadt geworden eine große Stadt, in der Unsägliches geschieht. Sie wuchs die ganze Zeit und nahm mir das stille Grün aus meinem Gefühl, das nichts mehr trägt. (...) Und als Paris kam, da wurde sie rasch ganz groß.²⁰

Die Zäsur von den räumlichen Verhältnissen eines Dorfes (das außerdem mit dem Grün, also der Natur assoziiert wird) und einer Großstadt soll nicht nur Rilkes Angst verdeutlichen, sie ist auch als Kontrastierung der räumlichen Relationen zu betrachten, die uns sowohl bei den *Aufzeichnungen*, als auch bei Nabokov begegnen. Zwei Briefpassagen, die einen noch konkreteren räumlichen Bezug haben und ebenfalls in den *Aufzeichnungen* verarbeitet sind, seien an dieser Stelle noch erwähnt. Zunächst geht Rilke bereits Ende August 1902 in einem Brief an Clara Rilke auf die Krankenhäuser von Paris ein:

Vielleicht auch Paris, das wirklich eine große fremde Stadt ist, mir sehr, sehr fremd. (sic.) Mich ängstigen die vielen Hospitäler, die hier überall sind. Ich verstehe, warum sie bei Verlaine, bei Baudelaire und Mallarmé immerfort vorkommen. Man sieht Kranke, die hingehen oder hinfahren, in allen Straßen. Man sieht sie an den Fenstern des Hôtel-Dieu in ihren seltsamen Trachten, den traurigen blassen Ordenstrachten der Krankheit. Man fühlt auf einmal, daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten.²¹

Rilke setzt die Krankenhäuser bewusst als räumliche Bezugspunkte, die für ihn mit der Angst vor Krankheit und Tod konnotiert sind. Der Fremdheit, die durch die entgrenzte **Wahrnehmung** entsteht, kann allerdings durch diese Bezugspunkte nicht entgegen gewirkt werden. Rilke wird in demselben Brief an Lou Andreas-Salomé noch genauer:

¹⁹ Rilke an Lou Andreas-Salomé 18.07.1903. In: Rilke 1952, S. 53.

²⁰ Rilke an Lou Andreas-Salomé 18.07.1903. In: Rilke 1952, S. 54-55.

²¹ Rilke an Clara Rilke 31.08.1902. In: Rainer Maria Rilke: *Briefe in zwei Bänden*. Erster Band 1896 bis 1919. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt am Main und Leipzig 1991, S. 126.

Als ich zum ersten Mal am *Hotel Dieu* vorüberkam, fuhr gerade eine offene Droschke ein, in der ein Mensch hing, schwankend bei jeder Bewegung, wie eine zerbrochene Marionette schief, und mit einem schweren Geschwür auf dem langen, grauen, hängenden Halse. (...) O was ist das für eine Welt. Stücke, Stücke von Menschen, Theile von Thieren, Überreste von gewesenen Dingen und alles noch bewegt, wie in einem unheimlichen Winde durcheinandertreibend, getragen und tragend, fallend und sich überholend im Fall.²²

Die Angst Rilkes wird ihm durch den Körper eines Kranken nah an ihn selbst herangeführt, er registriert detailgenau das Aussehen des Patienten und seine Bewegungen. Hierbei ist anzumerken, dass Rilke auch durch die Bewegung der Körper verunsichert wird, er kann dahinter keine Systemhaftigkeit, keine Angelpunkte ausmachen. Während Rilke selbst also versucht, durch die regelmäßigen Besuche bei Rodin seine (räumliche) Wahrnehmung an die entgrenzte Räumlichkeit der Großstadt Paris anzupassen²³, können bei ihm Gedankensprünge in **imaginäre Raumschichten** (z.B. die Körperteile, die er in einem Wind durcheinandertreiben und fallen lässt) beobachtet werden. Dieses Phänomen ist sowohl bei den *Aufzeichnungen*, als auch bei Nabokov von zentraler Bedeutung und soll an späterer Stelle ausführlich behandelt werden.

Auf die Entstehungsjahre 1903-1909 soll nicht näher eingegangen werden, sie sind für Rilke von Reisen (u.a. Schweiz, Italien), aber vor allem von Krankheitszuständen geprägt.²⁴ 1909 kann Rilke, trotz Verschlechterung seines Gesundheitszustandes und finanzieller Nöte, nach sechsjähriger Arbeit seinen Roman fertig stellen. 1910, nach der Erscheinung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beginnt für Rilke eine Zeit der tiefen Schaffenskrise, die er erst 1922/23 mit den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* beenden kann. In seinem letzten Lebensjahr entsteht außerdem ein kurzer, aber bedeutender Briefwechsel mit Boris Pasternak und Marina Zwetajewa, in dem die Russland-Liebe des Autors noch einmal manifestiert wird.²⁵

²² Rilke an Lou Andreas-Salomé 18.07.1903. In: Rilke 1952, S. 55-56.

²³ „Oh, wie hielt ich mich da mit Händen und Zähnen an den paar Dingen, die anders waren. An Rodin vor allem, der ein Greis ist und groß. An den Dingen, die er gemacht hat, an den stillen, in sich hineinschreienden Steinen.“ Rilke an Arthur Holitscher 17.10.1902. In: Rilke 1992, S. 140.

²⁴ Es sei an dieser Stelle an die umfangreiche Darstellung in Leppmanns Rilke-Biographie verwiesen.

²⁵ Der Briefwechsel findet sich in: Pasternak 1983.

1.3. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

Im Vergleich zu anderen Stadtromanen wie etwa Döblins *Berlin Alexanderplatz* weisen *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* einige formale, narrative und strukturelle Besonderheiten auf. Auffallend ist „das Fehlen einer kontinuierlichen Romanhandlung auf einheitlicher Zeitebene“²⁶, der Roman ist in 71 monologische Abschnitte von äußerst unterschiedlicher Länge geteilt. Die Anordnung scheint rein assoziativ und bewegt sich vom Anschaulichen der Großstadtbeschreibung bis zu den Gedankenwelten Brigges, in denen er historische Figuren imaginiert. Rilke verarbeitete viele seiner eigenen Paris-Erfahrungen in der Figur des Malte Laurids Brigge – eine englische Übersetzung trägt sogar den Titel „Journal of my Other Self“²⁷. Der Verzicht auf eine chronologische Handlungsabfolge und die collagenartige Aneinanderreihung sind einerseits als Versuch zu betrachten, die zerrüttete Gedankenwelt Brigges (und somit auch Rilkes) wiederzugeben, die Sprünge zu anderen Handlungsorten (Kopenhagen, Venedig, Petersburg) und das Auftauchen historischer Figuren als beschreibende Elemente dieser Welt. Die **Auflösung traditioneller Formen** ist allerdings ebenfalls im Kontext der Jahrhundertwende zu betrachten, die auch andere Autoren zum Bruch mit den gewohnten Schemata bringt – zu nennen sind unter anderem Arthur Schnitzlers *Anatol* oder (als Beispiel für die russische Literatur) Rozanovs *Opavšie list'ja*.

Malte Laurids Brigge ist der letzte Sproß einer adeligen dänischen Familie, der ohne festen Wohnsitz nach Paris kommt, um dort Klarheit über sich selbst zu erhalten. Die Großstadt (Brigge bewegt sich hauptsächlich um den Jardin de Luxembourg, einige Kapitel spielen allerdings auch in Kopenhagen, Venedig, Petersburg sowie auf zwei adeligen Gütern der Familie) verstört den jungen Dänen aber zusehends, er erkennt die Armut und den allgegenwärtigen Tod (Spitäler, Krankenwagen) und flüchtet sich in (Kindheits-) Erinnerungen und imaginäre Räume. Zur besseren Übersicht der Aufzeichnungen soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick (eine ausführliche Darstellung findet sich bei Bernhard Arnold Kruse²⁸) über die Themen der einzelnen Abschnitte gegeben werden.

²⁶ Leppmann 1981, S. 291.

²⁷ Vgl.: Leppmann 1981, S. 290.

²⁸ Bernhard Arnold Kruse: *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘*. Wiesbaden 1994, S. 252.

- **1-22:** Wahrnehmung in der Großstadt. Brigges **Wahrnehmungen der Großstadt** dringen in den ersten Aufzeichnungen in sein Inneres vor, erste Identitätsverunsicherungen treten auf. Die bereits im ersten Satz ausgedrückte Furcht und das Bild des Todes werden in der Darstellung des sterbenden Großvaters auf dem Rittergut verdichtet. Zwei Eindrücke aus dem urbanen Leben können ihn nicht vor der Verneinung und Kritik an seinem Schriftstellertum hindern, die schließlich in die Vergegenwärtigung materiellen Verlusts und die Visualisierung einer Gespenstererscheinung münden. Auch physisch scheint Brigge niederzugehen, verbringt Zeit in Krankenhäusern und wird räumlich immer unsicherer.
- **23-26:** **Raum** und **Zeit** verlieren immer mehr an Bedeutung, Brigge eröffnet sich selbst neue Ebenen: zunächst seine Mutter, die er mit seiner visuellen Raumwahrnehmung in Verbindung bringt und als seine Rettung ansieht. Danach folgt die metaphernhafte Beschreibung der Musik eines namentlich nicht genannten Komponisten²⁹ sowie eines Vogelfütterers in ärmlicher Gestalt. Zuletzt eine Theaterkritik, in der Brigge auf seinen eigenen Verständnisprozess eingeht.
- **27-48:** Kindheitserinnerungen. Brigge verliert sich in seinen **Kindheitserinnerungen**, vom Fieber über die Spiegelepisode bis hin zum Tod von Mutter, Vater und Großmutter erstrecken sich diese Gedächtnisräume. Außerdem wird das Abelone-Thema begonnen (Liebesverhältnis). Wichtig sind aber nicht nur die memorierten Erlebnisse selbst, sondern auch das Erzählen darüber.
- **49-53:** Thematisierung der Wirklichkeitsverhältnisse sowie der Funktion von Einbildung und Kunst. Brigge konzentriert sich auf seinen Nachbarn Nikolaj Kusmitsch und dessen räumliche Verhältnisse (Geräusche, Gegenstände) – die Tatsachen, die Brigge wahrnimmt und die ihn beruhigen sollen, regen ihn aber zu tieferen Nachforschungen an. Die Konsequenz ist die Weiterführung seiner Überlegungen zu **Wirklichkeit** und **Imagination**, die sich in der Figur des Einsamen auf seinen Irrwegen voll entwickelt.

²⁹ Kruse nennt Beethoven als den Komponisten, auf den Malte sich bezieht. Vgl.: Kruse 1994, S.144.

- **54 - 55:** Vorstellung von zwei Figuren aus einem in der Kindheit gelesen Buch. Mit der Figur des ‚falschen Zaren‘ Grisha Otrepjaw und Karls des Kühnen taucht Brigge noch tiefer in seine **subjektive Wahrnehmung** ein, das Thema der Imagination wird doppelt weitergeführt: Kruse bezeichnet dies als „Einbildung in die Geschichte und die Einbildung in der Geschichte“³⁰.
- **56-58:** Vom Lebenszusammenhang Brigges im 56. Abschnitt, wo das Lesen als Lebenserfahrung, abgeschnitten von der realen Welt (Abelones Liebe) beschrieben wird, verliert sich Brigge in seiner eigenen Existenz. Diese Dimension wird wiederum in Kunstwerken eröffnet, jedoch von Abelone und Bettine (die Brigge zu einer allumfassenden Identifikationsfigur stilisiert) ausgelöst.
- **59-60:** Starker Gegensatz zum Liebesthema der vorangehenden Aufzeichnungen durch die Darstellung von Armut und Elend, die durch die idealisierte Elendsfigur des blinden Zeitungsverkäufers und die Armutsgestalten der alternden Mädchen (Elend nicht wahrhaftig) noch einmal differenziert betrachtet wird. Brigge kommt durch diese **Gegenüberstellung** zum Beweis, dass Gott existieren muss.
- **61-62:** Weiterführung der Themen Armut und Elend in der Figur Karls VI. Brigge gleitet immer wieder von einer auktorialen Darstellung bis ins Innere des Königs, den er zunächst als Trostfigur und dann als Figur, die die Welt zur Passion führt, beschreibt.
- **63-65:** Brigge gelangt nun in die Sphäre des Theaters und unterscheidet zwischen realen Menschen und Schauspielern. Er legt die Verhältnisse des Theaters auf das Leben um (**Welttheater Gottes**) und entwickelt daraus eine Kritik am gegenwärtigen, realen Theater.
- **66-70:** Geschichte des weit gereisten Sonderlings, der als Übersetzer von Sappho agiert. Brigge bettet diese Erzählung in die große **Liebesthematik** ein und arbeitet sich von der Unterscheidung von Liebenden und Geliebten bis zur Ausrichtung der Liebe auf Gott vor. Erinnerung an den Auftritt einer dänischen Sängerin in Venedig.
- **71: Zusammenfassende Projektion** von Brigges Entwicklung in einer neu erzählten Version der Legende vom verlorenen Sohn. Mittelpunkt ist

³⁰ Kruse 1994, S. 270.

nicht (wie in der Bibel) die Liebe des Vaters, sondern die Kindheit und der Auszug des Sohnes, der letztendlich seine Liebe zu Gott der sozialen Liebe substituiert.³¹

1.4. Vladimir Nabokov – ein Emigrant am Ende des silbernen Zeitalters

Um es gleich zu sagen, klar und unmißverständlich: Diesen Vladimir Nabokov – ich mag ihn nicht. Aber ich verehere ihn.³²

Dieses Zitat von Marcel Reich-Ranicki spiegelt die **Ambivalenz** wider, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung und in der Rezeption Nabokovs bis heute vorherrscht: auf der einen Seite stehen die Selbstherrlichkeit und Egozentrik des Autors, der dem Gros der Leserschaft auf Grund seines Bestsellers *Lolita* bekannt ist, auf der anderen Seite ein literarisches Werk, dessen Bedeutung für das 20. Jahrhundert unumstritten ist. Im Folgenden sollen die für die vorliegende Arbeit wichtigsten Lebensstationen und Werke in aller Kürze erwähnt und dargestellt werden – insbesondere im Hinblick auf die Vergleichbarkeit mit Rilke, den mit Nabokov, wie noch gezeigt werden soll, mehr als nur die Emigration verbindet.

Vladimir Vladimirovič Nabokov wird am 22.04.1899 in St. Petersburg geboren und wächst in einer von politisch-demokratischem Engagement geprägten, wohlhabenden Familie auf. Durch seine häusliche Erziehung kommt er bereits früh mit Fremdsprachen (Englisch, Französisch) und der jeweiligen Literatur in Berührung und veröffentlicht noch während seiner Schulzeit auf eigene Kosten seinen ersten Gedichtband. Im Zuge der Oktoberrevolution 1917 flüchtet die Familie zunächst auf die Krim, danach über Athen und Paris nach London, wo Nabokov in Cambridge studiert. Weitere Stationen seiner Emigration sind Berlin (wo sein Vater von einem Monarchisten ermordet wird und Nabokov unter dem Pseudonym V. Sirin publiziert), die USA (wo er u.a. an der Stanford University, in Harvard und der Cornell-University als Literaturprofessor und Entomologe lehrt) und schließlich die Schweiz, wo er am 02.07.1977 in Lausanne stirbt.³³

³¹ Vgl.: Kruse 1994, S. 343-344.

³² Marcel Reich-Ranicki: *Vladimir Nabokov. Aufsätze*. Zürich 1995, S. 119.

³³ Vgl.: Nassim W. Balestrini: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk*. (Arbeiten und Texte zur Slavistik Band 86) München, Berlin 2009, S. 5ff.

Im Zentrum der vorliegenden Analyse stehen zwei frühe Romanwerke Nabokovs, die im Spannungsfeld zwischen den (vorrevolutionären) Erinnerungen an die russische Heimat und Kultur und der durch Emigration neuen, oft ungewissen Lebenssituation im westlichen Europa stehen³⁴. *Mašenka* sowie *König, Dame, Bube* wurden beide zunächst in russischer Sprache im russischen Exilverlag „Slovo“ veröffentlicht (unter Nabokovs Pseudonym „V. Sirin“) und waren bald darauf in deutscher Übersetzung erhältlich. Die zentralen Themen Erinnerung und Wahrnehmung sind in beiden Romanen ästhetisch aufgeladen und werden zu konstituierenden Themen von Nabokovs Frühwerk. Zunächst einige Bemerkungen zu *Mašenka*. Ähnlich wie bei Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind im ersten Roman Nabokovs, erschienen im Jahre 1926, **autobiographische Bezüge** klar erkennbar – die sieben Charaktere, die um den **Protagonisten Ganin** angeordnet sind, finden sich nach ihrer Flucht aus dem revolutionären Russland in der ungewohnten Umgebung einer ärmlichen Berliner Pension wieder. Integrationsversuche in die von der Zwischenkriegszeit geprägte deutsche Gesellschaft sind oft erfolglos, der Rückzug in innere Gedankenwelten ist den Figuren ein willkommener Ausweg. Es kann somit von einer Doppelexistenz gesprochen werden – die Charaktere pendeln, so wie zahlreiche emigrierte russische Künstler, zwischen einer Alltagsidentität (die von mehr oder weniger erfolgreichen Bestrebungen zur Integration gekennzeichnet ist) und einer künstlerisch-gedanklichen Identität (die mit dem Heimatland und der umgebenden Exilgemeinschaft stark verbunden ist).³⁵ Bezeichnend ist bereits der Romanbeginn: Ganin steckt mit einem der Mitbewohner im Aufzug der Pension fest – eine mögliche Allegorie auf die ungewisse Lebenssituation von Emigranten, ein „In - der - Luft - Hängen“ im weitesten Sinne. Ganin erfährt in weiterer Folge von der Ankunft der Frau eben dieses Mitbewohners (Aljorov), die er als seine Jugendliebe Mašenka identifiziert. Ab diesem Zeitpunkt verliert die Realität Berlins immer mehr an Bedeutung, Ganin zieht sich in romantisierte, ästhetisierte Erinnerungsräume zurück und nimmt die Außenwelt höchstens als Pseudo-Realität wahr. Die Dreiteilung der Welt (idyllisches Russland, Erinnerungsräume, Realität) durchzieht nunmehr den ganzen Text. „The axiological value of these

³⁴ Vgl.: Balestrini 2009, S.41-42.

³⁵ Vgl.: Frank Göbler: Gibt es eine Poetik des Exils? In: Frank Göbler (Hg.): *Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur – Sprache – Kultur*. München 2005, S. 151-168. Hier: S. 154.

locations and imaginary realia demarcates the textual space.“³⁶ Er durchlebt seine ganze Bekanntschaft und Liebe mit Mašenka noch einmal neu und steuert auf ein Wiedersehen in Berlin zu, das wie ein erlösendes Damoklesschwert über seiner verzerrten Lebensrealität schwebt. Nabokov ist in den Schilderungen dieser Liebesgeschichte durchwegs erotisch, allerdings ohne explizite Andeutungen zu machen. Erwähnt sei an dieser Stelle die Episode im Ruderboot, als die Bewegungen Ganins und Mašenkas erotisiert aufgeladen geschildert werden.³⁷ Anders als Brigge löst sich Ganin allerdings aus seinen Erinnerungsräumen und verlässt den Bahnhof kurz vor Ankunft des Zuges aus Russland – der Roman endet mit dem Bild des einschlafenden Protagonisten, der sich noch weiter von seiner Heimat in Richtung Frankreich entfernt, aber anscheinend glücklich und in der Realität angekommen ist. Der **Detailreichtum** der geschilderten Szenen ist besonders in der Ausgestaltung der einzelnen Figuren erkennbar, unter denen der alte Dichter Podtjagin erwähnt werden soll: In der Pension der Inbegriff der Nostalgie, repräsentiert Podtjagin die Angst der handelnden Emigranten, ihre Identität einzubüßen (er verliert den nach viel Mühe ausgestellten Pass und sitzt somit in Berlin fest) und stirbt am Ende, durch Herzanfälle geschwächt, nachdem Ganin die Pension verlassen hat. Ein interessantes Detail am Rande: Mit dem Namen Ganin stellt der Intertextualiker Nabokov eine Allusion zu Dostoevskijs Roman *Idiot* her: Dort gibt es die Figur des unglücklich verliebten Ganja, der zusehen muss, wie die von ihm verehrte Nastasja Filippovna zwischen zwei anderen Männern schwankt.

Der zweite Roman, *König, Dame, Bube*, erschienen 1928, ist für die Analyse von Raumstrukturen nur teilweise von Bedeutung, da der narrative Fokus auf die negative Konnotation des Philistertums in den europäischen Städten der Nachkriegszeit liegt. Zwei Elemente sind jedoch mit den *Aufzeichnungen* vergleichbar und sollen an dieser Stelle erwähnt werden: zunächst ist die **Isolierung** einzelner Charaktere zu nennen, die sich in verschiedenen Raumkonstruktionen vollzieht. So versinkt etwa Dreyer, zu dem sein Neffe, der Protagonist Franz, in Hoffnung auf eine Anstellung reist, im Zug sitzend in Lyrik, während Franz in Berlin ankommend seine Brille zerbricht und in Folge dessen

³⁶ Marina Grishakova: *The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokovs Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames*. Tartu 2006, S. 87.

³⁷ Vgl.: Reich-Ranicki 1995, S. 41-42.

die Realität verschwommen und unklar wahrnimmt³⁸. Außerdem ist der Romanbeginn zu nennen, der mit der Beschreibung einer **Zugfahrt** in die Fremde beinahe nahtlos an *Mašenka* anschließt und das Motiv der Bewegung im Raum, die verschieden codiert werden kann, weiterführt. Die Zugfahrt ist als metaphorisches Stilmittel auch in *Mašenka* zu finden:

Fatalistic horzional movement (oft rain, ship, or bus) is a spatial analogue if the movement along the chronological axis. The *pension*, where the protagonist rents the room, is a „train“ where passengers come together by chance and also a station since it stands by railway tracks, and train seem to pass, unseen, right through the house.³⁹

Auch das Thema der gescheiterten Liebesbeziehung findet sich wieder – Dreyers Frau Martha beginnt ein Verhältnis mit Franz, das die Automatisiertheit und Mechanisierung der einzelnen Figuren (sie werden wiederholt mit Puppen verglichen) repräsentiert und dem Franz erst durch den Tod Marthas entkommen kann.⁴⁰

1.5. Analogien - Differenzen

Rilke und Nabokov sind auf mehreren Ebenen vergleichbar, obgleich im Hinblick auf die Wirkungszeit und die literarische Ausprägung ihrer Werke tiefgreifende Unterschiede bestehen. In aller Kürze einige Anmerkungen zum Vergleich dieser Schriftsteller: beide Autoren waren von den **Schauplatzwechseln** ihrer Lebensstationen geprägt, die sich im Grunde spiegeln lassen – während es Rilke zunächst v.a. in den Osten und nach Russland zieht, ist Nabokov von Beginn an mit der westlichen Kultur in Berührung. Die Wahrnehmungs- und Identitätsschwierigkeiten in einer fremden Großstadt werden bei beiden zum konstituierenden Motiv, das allerdings unterschiedlich codiert wird. Weiters ist die Tendenz zur **Ästhetisierung** zu nennen, die in Rilkes lyrischem wie auch prosaischem Werk eine zentrale Rolle spielt und die Nabokov ebenfalls, insbesondere in seiner Detailverliebtheit und Tendenz zur

³⁸ An dieser Stelle sei angemerkt, dass Franz dieses wahrnehmungserweiternde Angebot zu Romanbeginn nicht annehmen kann. Erst am Ende des Romans erkennt er darin einen Ausweg aus der Anonymität und Mechanisierung der Großstadt – Nabokov konstruiert die Ästhetisierung in diesem Fall also nicht in den Erinnerungen der Figuren, sondern in der Gegenwart selbst.

³⁹ Grishakova 2006, S. 85.

⁴⁰ Zu den Vorausdeutungen, Irreführungen des Lesers und zur Intertextualität (Nabokov schreibt sich selbst in den Roman ein; Dreyer beispielsweise liest Nikolaj Gogols „Tote Seelen“) vgl.: Balestrini 2009.

intertextuellen Verflechtung, zu attestieren ist. Vom Gesichtspunkt der Rezeption sind Rilke und Nabokov nur bedingt vergleichbar: während Rilke sowohl im In- als auch im Ausland gelesen, rezipiert und analysiert wird, wird Nabokov in seiner Heimat bis heute skeptisch behandelt. Zu Zeiten der Sowjet-Union können „Soviet responses to Nabokov (may) be designated as: aggressive silence, total silence, and cautious silence.“⁴¹ Eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung läuft (im Gegensatz zu den Forschungen in Amerika oder Europa) langsam, aber stetig an und versucht, Nabokov sowohl als Emigranten als auch als russischen Autor zu etablieren. Zuletzt ist das zu vergleichende Element zu nennen, dem die nachfolgende Analyse zu Grunde liegt – die **Konstruktion von Raum als narrativer Konstituent in verschiedenen ästhetischen Codierungen**. Sowohl bei Rilke als auch bei Nabokov spielt der Raum im Text eine tragende Rolle und wird zur Weiterentwicklung des Textes eingesetzt. Obwohl die Codierung der Raumstrukturen in den zu untersuchenden Texten als unterschiedlich zu betrachten ist, können Parallelen in der Verwendung erkannt werden – so verwenden beispielsweise beide Schriftsteller die Konstrukte des realen, imaginären und psychologisierten Raums, um ihre Figuren davon vereinnahmen oder einen Ausweg finden zu lassen.

⁴¹ Slava Paperno and John V. Hagopian: Official and Unofficial Responses to Nabokov in the Soviet Union. In: George Gibian and Stephen Jan Parker (ed.): *The Achievements of Vladimir Nabokov. Essays, Studies, Reminiscences and Stories from the Cornell Nabokov Festival*. Cornell University 1984, S. 145-177. Hier: S. 145.

2. Theoriemodelle zu literarischen Raumstrukturen

Im Folgenden sollen raumtheoretische Konzepte vorgestellt werden, die eine genauere Definition der Dreiteilung des literarischen Raumbegriffs ermöglichen. Es handelt sich hierbei um reale (messbare), fiktionale und imaginäre Raumkonstruktionen, wobei angemerkt sei, dass sich die folgende Textanalyse auf reale und imaginäre Räume im Fiktionalen bezieht. Das vorliegende Element (der Text) wird somit mit den darin enthaltenen realen und imaginären Raumstrukturen in Verbindung gebracht. Diese Verbindung erfordert ein Miteinbeziehen aller eben genannten Raumbegriffe, um die so dargestellte Welt als solche (nämlich als fiktional-imaginäre) zu begreifen und analysieren zu können.⁴²

2.1. Raumdefinitionen und die Großstadt

„Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.*“⁴³ Michel de Certeau zieht eine klare definitorische Trennlinie zwischen den Begriffen Raum und Ort, die für die vorliegende Arbeit ebenfalls anzuwenden ist. Ein **Ort** wird als Konstellation von Punkten definiert, die fest, also stabil sind und somit ausschließen, dass sich zwei Elemente an derselben Stelle befinden. Ein Raum wiederum ist von beweglichen Elementen ausgefüllt – Parameter der Zeit, der Geschwindigkeit und der Richtung kommen hinzu. Ein **Raum** ist somit weder eindeutig noch stabil – womit wir wieder beim eingangs erwähnten Zitat wären.⁴⁴ Jurij M. Lotman⁴⁵ betrachtet das ganze räumliche Kontinuum eines Textes als **Topos**, der von einer bestimmten Gegenständlichkeit ausgeht, von der sich der Text entfernen (wie z.B. in den *Aufzeichnungen*) oder an sie annähern (wie z.B. am Schluss von *Mařenka*) kann. Nichträumliche (im physikalischen Sinne)

⁴² Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt am Main 1993, S. 39.

⁴³ Michel de Certeau: *Praktiken im Raum*. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main 2006, S. 343-353. Hier: S. 345.

⁴⁴ Vgl.: Certeau 2006, S. 345.

⁴⁵ Vgl.: Jurij M. Lotman: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: Dünne 2006, S. 529-545. Hier: S. 531ff.

Strukturen werden sprachlich mit räumlichen Strukturen in Relation gesetzt und können somit modelliert werden.

Für die Entstehung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist Georg Simmels Essay *Die Großstädte und das Geistesleben*⁴⁶ von großer Bedeutung – insbesondere, da Rilke Vorlesungen Simmels an der Uni Berlin besucht (1899 und 1905)⁴⁷. Simmel nennt darin den Widerstand des Subjekts, in einer technisierten, mechanischen Welt verbraucht zu werden, als Problemquelle des modernen Lebens. Es ist von einem raschen Wechsel **innerer** und **äußerer** Eindrücke auszugehen, der eine eher emotionslose, verstandsbezogene Wahrnehmung der Großstadt bedingt (während die Idylle der Kleinstadt bzw. des Landes mit dem Gemüt wahrgenommen werde). Simmel spricht außerdem von der unbedingten Voraussetzung eines exakten, übersubjektiven Zeitschemas für das ‚Funktionieren‘ einer Großstadt. Das Zusammenleben einer großen Anzahl menschlicher Individuen betreffend sind zwei wichtige Faktoren hervorzuheben: Zum einen das Zusammentreffen von **Menschen** und **Dingen** (Objekten), das in dieser Intensität eine hohe Wahrnehmungs- und Verarbeitungsleistung erfordert. Zum anderen der Drang nach Selbstverwirklichung und **Abgrenzung** von anderen Individuen, der aus der Schwierigkeit resultiert, in den Dimensionen einer Großstadt die eigene Persönlichkeit hervorzuheben (bzw. überhaupt erst zu entwickeln). Diese Faktoren sorgen u.a. für eine zwischenmenschliche Spannung, die Simmel der großstädtischen sozialen Interaktion zuschreibt. Die Verbindung des Raumbegriffs mit dem ‚Inneren‘, also der Seelenlandschaft des Menschen, beschreibt Simmel in seinen Überlegungen zur Soziologie des Raumes.⁴⁸ So ist Räumlichkeit nicht allein Produkt von natürlichen Begebenheiten, sondern vor allem das Ergebnis gesellschaftlichen Denkens. Räumliche Grenzen bzw. Definitionen werden mit dem Ziel geschaffen, gesellschaftliche (bzw. auch subjektive) Einheiten zu tragen und zu repräsentieren. Simmel spricht von einer subjektiv gesetzten Grenze, die sowohl in den *Aufzeichnungen* als auch bei Nabokov als narrative Konstrukte erkennbar sind:

Wenn dieser Allgemeinbegriff des gegenseitigen Begrenzens von der räumlichen Grenze hergenommen ist, so ist doch, tiefer greifend, dieses

⁴⁶ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Georg Simmel: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Band 1. Hg von Rüdiger Kramme u.a. Frankfurt/Main 1995, S. 116-131. Hier: S. 116ff.

⁴⁷ Vgl.: Leppmann 1981, S. 222, 251.

⁴⁸ Georg Simmel: *Soziologie des Raumes*. In: Simmel 1995, S. 132-183. Hier: S. 132ff.

letztere nur die Kristallisierung oder Verräumlichung der allein wirklichen seelischen Begrenzungsprozesse. Nicht die Länder, nicht die Grundstücke, nicht der Stadtbezirk und der Landbezirk begrenzen einander; sondern die Einwohner oder Eigentümer üben die gegenseitige Wirkung aus (...).⁴⁹

Räumliche Grenzen haben für Simmel also vor allem eine soziologische Funktion, die sich in Wechselwirkungen zwischen einzelnen Individuen und/oder Gruppierungen abspielt. Sowohl Brigge als auch Ganin bestätigen diese Annahme, beide verbinden die Räume, in denen sie sich bewegen, immer mit den Menschen, die sie geschaffen haben oder für die die Räume geschaffen worden sind (vgl. die Beschreibung der Säuglinge und Knaben im Abbruchhaus in den *Aufzeichnungen*). Diese **innere Setzung** von räumlichen Grenzen bedingt allerdings auch die Überschreitbarkeit derselben – Brigge und Ganin überschreiten ihre eigenen inneren Grenzen und somit auch sich selbst: raumübergreifend bzw. –erweiternd bedeutet in diesem Fall also vor allem die Erweiterung und Überschreitung des eigenen Ich. Für die Subjektlastigkeit des letzten Drittels der *Aufzeichnungen* ist Simmels Schrift „Rembrandt“⁵⁰ eine produktive Möglichkeit, die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, also zwischen dem Menschen und der Dingwelt, die Brigge als Auswegperspektive in Betracht zieht, in den *Aufzeichnungen* zu analysieren. Zwar bezieht sich Simmel in seinen Ausführungen auf den Kunstschaffenden (Rodin), so man Brigges imaginäre Welten, in die er sich flüchtet, aber auch als künstlerisch konstruierte ansieht, lässt sich durchaus ein Rückschluss ziehen. Simmel verlangt eine Erkenntnisleistung des Subjekts als Produkt der Auseinandersetzung mit der Dingwelt, anders ausgedrückt einen spezifischen, **ästhetischen Wahrnehmungsakt**.⁵¹ Brigge nimmt die Dinge und Objekte in seiner Umgebung zwar wahr, hat aber keine andere Möglichkeit sie zu verarbeiten als ihnen in seiner Imagination eine andere Erscheinungsform bzw. Bedeutung zu geben. Erst gegen Ende erkennt Brigge, dass gerade diese imaginär aufgebaute Welt eine Möglichkeit der Erkenntnisgewinnung für ihn ist.

⁴⁹ Simmel 1995, S. 141.

⁵⁰ Zitiert nach: Ute Faath: Rainer Maria Rilke und Georg Simmel. Wechselwirkungen zwischen Philosophie und Literatur. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Red.): *Berlin-Wien. Stationen der Moderne*. Herausgegeben von der Rilke-Gesellschaft. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 23/2000.) Stuttgart 2000, S. 53-64. Hier: S. 61.

⁵¹ Vgl.: Faath 2000, S. 62.

2.2. Imaginärer Raum

Eine Problemstellung, die sich bei der Analyse der Raumkonstruktionen sowohl bei Rilke als auch bei Nabokov ergibt, ist die Definition des **imaginären Raums**. Kann ein Raum, der per definitionem physikalischen Gesetzen unterworfen ist, überhaupt das Attribut ‚imaginär‘ annehmen? Bzw. in welchem Ausmaß sind Gedächtnisräume auch als Räume definierbar? Eine mögliche Antwort findet sich in der strukturalistischen Betrachtung von künstlerischen Räumen, die von einer abstrakten Relationsstruktur ausgeht, um den Begriff des Raumes in der Literatur zu erweitern. Lotman bemerkt dazu:

Auf diese Weise wird die Raumstruktur des Textes zum Modell für die Raumstruktur der Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes zur Sprache des räumlichen Modellierens.⁵²

Es werden demnach Räume ‚**modelliert**‘, also mit sprachlichen Elementen versehen, die an und für sich keinen räumlichen Bezug haben – und umgekehrt: das den Menschen umgebende Leben wird mit räumlichen Charakteristika versehen (z.B. die rechte Hand der Chefin, obere bzw. untere Gesellschaftsschicht usw.). Ein imaginärer Raum ist also schon allein deshalb möglich bzw. in der Literatur anwendbar, weil er sprachlich beschreibbar ist und sich aus strukturalistischer Sicht somit eine Relation zwischen den verwendeten künstlerischen Codes ergibt. Schließlich ist ein imaginärer Raum im Text nicht nur in ein Verhältnis mit dem sprachlichen Ausdrucksmittel, sondern auch mit dem real vorhandenen Raum (des Erzählers bzw. der Protagonisten) und den Lesererwartungen zu setzen – nur um einige wenige Beispiele für die verwendeten Codierungen zu nennen.

Henri Lefebvre⁵³ geht von einem produktionsästhetischen Ansatz aus, der den (künstlich) produzierten Raum dreiteilt:

- a) Räumliche Praxis: Die Gesellschaft setzt den Raum durch sprachliche Interaktion und setzt ihn gleichzeitig voraus (vgl. die Setzung der Welt bei Fichte). Die räumliche Praxis besteht somit aus Verbindungen verschiedener Wirklichkeiten, z.B. der urbanen und der persönlichen Realität.

⁵² Lotman 2006, S. 530.

⁵³ Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums. In: Dünne 2006, S. 330-342. Hier: S. 330ff.

- b) Konzipierter Raum: Hierbei handelt es sich um systemhafte Raumrepräsentationen, die bewusst für bestimmte Zwecke konstruiert sind und das Wahrgenommene mit dem tatsächlich Erlebten kombinieren.
- c) Repräsentationsraum: Der physische Raum wird mit Symbolen und **Bildhaftigkeit** überlagert, eine Aneignung kann nur durch die Imagination erfolgen.

Die eher gelebten als konzipierten *Repräsentationsräume* sind nie zur Kohärenz und auch nicht zum Zusammenhalt verpflichtet. Sie sind vom Imaginären und vom Symbolismus durchdrungen und haben ihren Ursprung in der Geschichte eines Volkes sowie jedes Individuums, das zu diesem Volk gehört.⁵⁴

In diesem Zusammenhang kann wieder von einer strukturalistischen Codierung gesprochen werden.

Umberto Eco⁵⁵ teilt den Raum unter semiotischen Gesichtspunkten in narrative ‚kleine‘ Welten ein, die sich durch ihre Vorstellbarkeit und Glaubwürdigkeit unterscheiden. Wichtig ist dabei die Annahme, dass die beschriebenen Welten nur im Text existieren und durch die Lektüre- und Interpretationsarbeit außerhalb des Textes in anderen Erscheinungsformen auftreten (können).

- I. Mögliche Welten, die wahrscheinlich, glaubwürdig und vorstellbar erscheinen. Hier sind z.B. die Zimmer Brigges und Ganins in Paris bzw. Berlin zu nennen.
- II. Mögliche Welten, die unwahrscheinlich und wenig glaubhaft erscheinen, aber auf Grund der Flexibilität unserer Wahrnehmung und Erfahrung dennoch vorstellbar sind. Eco spricht hier von einer Oberflächlichkeit, ohne die diese Welten bereits von vornherein als unglaubwürdig und unvorstellbar gelten würden. Beispiele sind z.B. die imaginären Raumschichten Brigges und Ganins, wo Objekten und Menschen unmögliche Eigenschaften (z.B. eiserne Luftzüge) zugeschrieben werden.
- III. Unvorstellbare Welten: diese widersprechen unseren logischen und rationalen Gedankengängen und liegen jenseits unserer Vorstellungskraft. Beispiele wären Welten mit quadratischen Kreisen oder mathematisch unmöglichen Zahlen.

⁵⁴ Lefebvre 2006, S. 339.

⁵⁵ Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*. (Aus dem Italienischen von Günter Memmert) München, Wien 1992, S. 271-273.

Jaques Lacan geht in „Die Topik des Imaginären“⁵⁶ von der Hypothese aus, dass in der Optik jedem Punkt im realen Raum ein Punkt im **imaginären Raum** zugewiesen werden muss. Dass sich in diesem Bereich das Subjektive mit dem Objektiven mischt, ist ein Phänomen, das wir tagtäglich, sekundlich beobachten können: Ein Regenbogen etwa ist ein rein subjektives Phänomen, da er nur für den Betrachter aus dieser bestimmten Entfernung, aus diesem bestimmten Blickwinkel existiert. Trotzdem kann er mit einer Kamera abgelichtet und zu einem vollkommen objektiven Phänomen gemacht werden. Lacan verwendet zur Veranschaulichung ein Experiment: Eine Blumenvase wird in einem Spiegel so beleuchtet, dass ihr reales Bild verschwindet und eine irreale, auf dem Kopf stehende Blumenvase entsteht (so wie auch auf der Netzhaut). Wichtig ist die Folgerung, die er daraus zieht: Der Mensch verschafft sich durch die bloße Wahrnehmung seines Körpers (oder eines Gegenstandes) eine imaginäre Vorstellung (bis hin zu einer imaginären Beherrschung des Gegenstandes/Körpers), die reale Funktion(sweise) wird antizipiert.⁵⁷

Das ist das ursprüngliche Abenteuer, in dem der Mensch zum erstenmal die Erfahrung macht, daß er sich sieht, sich reflektiert und sich als anders begreift als er ist - die wesentliche Dimension des Menschlichen, die sein ganzes Phantasieleben strukturiert.⁵⁸

Er spricht von einer **Selbstreflexion** des Ich als Voraussetzung für die Konstituierung der imaginären Welt – Brigge nähert sich dem Ziel der Identitätsfindung ebenfalls über die Reflexion seines Daseins und verbindet diese Reflexion dann mit imaginierten, teils historischen Personen zu neuen räumlich-semanticen Strukturen.

Das soll bedeuten, daß in der Beziehung zwischen dem Imaginären und dem Realen und in der Konstitution der Welt, wie sie daraus resultiert, alles von der Stellung des Subjekts abhängt.⁵⁹

Die hier angesprochene zentrale Stellung des Subjekts und seiner Entwicklung ist auch auf die folgenden Überlegungen zu den *Aufzeichnungen* anwendbar – die Furcht vor dem Verlust oder der Irreführung seiner Existenz treibt Brigge durch die Großstadt, bis er schließlich mit allen Eindrücken und Wahrnehmungen bei sich selbst landet. Die Imagination ist für ihn in dieser Phase nicht nur Ergebnis

⁵⁶ Lacan, Jaques: Die Topik des Imaginären. In : Dünne 2006, S. 212-227.

⁵⁷ Vgl.: Lacan 2006, S. 212-217.

⁵⁸ Lacan 2006, S. 217.

⁵⁹ Lacan 2006, S. 219.

einer gewissen Persönlichkeitsentwicklung, sondern durchaus auch ein Entwicklungsinstrument an sich.

2.3. Chronotopos - die Verbindung von Raum und Zeit

Einen wichtigen Beitrag zur Raum-Zeit Korrelation in der Literatur liefert Michail M. Bachtin⁶⁰, der den Chronotopos als wesentliches Gestaltungsmerkmal im Roman positioniert. Für ihn herrscht eine essentielle Wechselwirkung zwischen diesen zwei Parametern: Merkmale der Zeit werden im Raum sichtbar, während der Raum selbst von der Zeit dimensioniert und mit Sinn versehen wird. Bachtin entwickelt damit die Kant'sche Theorie, dass die Kategorien Raum/Zeit nicht Bestimmungen einer Erscheinung, sondern vielmehr Bedingungen derselben sind⁶¹, weiter und macht sie für den literaturhistorischen Kontext verwendbar. Zwar ist bei den *Aufzeichnungen* keine chronologische Handlung zu erkennen, dennoch gibt es (v.a. im Vergleich zu Nabokov) von Bachtin beschriebene Chronotopoi (also Raum-Zeit-Verhältnisse), die als narrative Konstituenten anzusehen sind. Zu nennen sind an dieser Stelle zunächst die Raum-Zeit-Korrelationen in idyllischen Romanpassagen:⁶² idyllische Erlebnisse bzw. Wahrnehmungen wie z.B. die Erinnerungen Ganins an seine Jugend sind immer an eine Örtlichkeit gebunden (Einheit des Ortes), die im Bezug auf die Lebensreihe (Generationen) zeitlich unbegrenzt sein kann. Die Handlungen in diesem idyllischen Raum sind auf wenige grundlegende (z.B. Liebe, Arbeit usw.) begrenzt und stark mit der Natur verbunden. Interessant ist also das Verhältnis zwischen begrenztem Raum und unbegrenzter Zeit, die auf Grund dieses Spannungsverhältnisses zum Element werden kann, das im literarischen Text bewusst zerstört wird (wie z.B. in den Erinnerungen Ganins oder den anfänglichen Beruhigungen Brigges durch scheinbar natürliche Geräusche). Ein typischer Ort der Raum-Zeit-Begegnung ist das Schloss.⁶³ Es „ist angefüllt mit Zeit, und zwar mit historischer Zeit im engen Sinne des Wortes (...)“⁶⁴ und voll mit Repräsentationen der vergangenen Zeit, z.B. im Mobiliar, in Bildern oder in

⁶⁰ Michail Bachtin: *Chronotopos*. Berlin 2008.

⁶¹ Vgl.: Michael C. Frank und Kirsten Mahlke: Nachwort. In: Bachtin 2008, S. 201-241. Hier: S. 209.

⁶² Vgl.: Bachtin 2008, S. 160ff.

⁶³ Vgl.: Bachtin 2008, S. 183.

⁶⁴ Bachtin 2008, S. 183.

den Räumen selbst – eine spezielle Sujethaftigkeit ist die Folge. Das Schloss hat in den *Aufzeichnungen* eine zentrale Stellung in den Erinnerungsräumen über, so wird die historische Zeit mit der persönlichen Vergangenheit der Figuren verbunden und in den Raumstrukturen des Schlosses kumuliert. Interessant wäre in weiterer Folge außerdem das Verhältnis der Raum-Zeit-Konstellation zwischen Autor, Text und Leser, da hier von unterschiedlichen Chronotopoi ausgegangen werden muss, die sich in der Rezeption und somit dem Decodieren der künstlerischen Codes manifestieren.

Michel Foucaults Vortrag „Von anderen Räumen“⁶⁵ stellt ebenfalls einige hilfreiche Anregungen bereit – zunächst spricht Foucault von einer Sakralisierung von Räumen, die im Gegensatz zur Entsakralisierung der Zeit in gewisser Form noch bis heute besteht. Jedem Raum, den wir betrachten, schreiben wir (bewusst und unbewusst) gewisse Qualitäten zu, die sich stark unterscheiden, Vorgangsweisen, die „vor allem dem inneren Raum [gelten, JP]“⁶⁶ und damit genau auf die Praktiken Brigges zugeschrieben sind. Foucault geht, ähnlich wie de Certeau, in dem vorliegenden Vortrag auf Räume ein, in denen etwas passiert, die, genauer gesagt, in Relation zu anderen Räumen existieren und in ihrer Existenz Veränderungen hervorrufen. Er teilt diese in **Utopien** und **Heterotopien**⁶⁷, also in irrealen, in einem Analogieverhältnis stehende Räume und in deren Verwirklichung. Als Repräsentation des Zwischenraums zwischen diesen zwei Ebenen nennt er den Spiegel, „denn der Spiegel ist eine Utopie, weil er ein Ort ohne Ort ist. (...) Aber zugleich handelt es sich um eine Heterotopie, insofern der Spiegel wirklich existiert und gewissermaßen eine Rückwirkung auf den Ort ausübt, an dem ich mich befinde.“⁶⁸ Die Besonderheit am Spiegel ist die Vermischung des Realen mit dem Irrealen: schließlich kann der reale Aufenthaltsort des Betrachters räumlich nur durch einen virtuellen Punkt (der durch die Lichtbrechung entsteht) wahrgenommen werden. Foucault schreibt den Heterotopien grundsätzliche Eigenschaften zu, von denen insbesondere drei für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind. Zunächst ist das Nebeneinander mehrerer Raumstrukturen zu nennen, d.h. die Konstruktion und Wahrnehmung zwei oder mehr realer bzw. irrealer Räume in einem Ganzen. Beispiele wären Theater, Kino

⁶⁵ Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Dünne 2006, S. 317-329.

⁶⁶ Foucault 2006, S. 319.

⁶⁷ Im weiteren Verlauf soll der im Artikel verwendete Begriff weiterverwendet werden, obwohl der vom Griechischen hergeleitete grammatikalisch richtige Plural hetero topoi heißen sollte.

⁶⁸ Foucault 2006, S. 321.

oder andere Projektionssysteme (z.B. Gemälde). So können auch die Raumschichten, die in den *Aufzeichnungen* durch die Verbindung von realen und imaginären Räumen entstehen, als Heterotopien begriffen werden, die sich aber vor allem auf die Innerlichkeit Brigges beziehen. Zum anderen ist auf Grund des Zusammenhanges von Raum und Zeit das Phänomen des zeitlichen Bruches in Heterotopien zu beobachten (**„Heterochronien“**). So nennt Foucault z.B. Bibliotheken (die Brigge zu Beginn seiner räumlichen Verunsicherung als Ankerpunkte annimmt) oder Museen als Akkumulationspunkte historischer Zeit, die zugleich auf Grund ihrer archivarischen Funktion außerhalb der chronologischen Zeit stehen. Auch Jahrmärkte (die Nabokovs Ganin als Arbeitsplatz dienen) sind mit ihrer Ausrichtung auf die zeitliche Vergänglichkeit zu nennen: leer stehende Plätze und Buden füllen sich nur zu bestimmten Zeiten mit Menschen. Zuletzt ist den Heterotopien die Funktion zuzuschreiben, in Relation zu übrigen Raumstrukturen entweder einen illusionären Raum (als Entlarvung des illusionären menschlichen Daseins) oder einen ‚anderen‘ Raum zu schaffen, der vollkommene Ordnung und somit Sicherheit aufweist (z.B. die strikte Regelung des Alltags in Kasernen). Diese kompensatorischen Heterotopien sind in den *Aufzeichnungen* nur selten vertreten, einzig die Nationalbibliothek und die Schaufenster von Antiquitäten-Händlern können diese Stellung einnehmen. Im *Mašenka*-Roman ist einzig die Pension, in der Ganin wohnt, als ‚anderer‘ Raum zu betrachten, wird dort doch die derzeitige Lebenssituation der Pensionäre in Berlin mit ihrer russischen Vergangenheit und den damit einhergehenden Erinnerungen verbunden. Ordnung und Sicherheit kann dort allerdings nicht herrschen, da selbst das Mobiliar auseinandergerissen wurde: jedes Zimmer erhält einzelne Stücke einer ehemals ganzen Einrichtung.

2.4. Strukturalistische Raum- und Literaturbetrachtung

Zuletzt noch wenige Bemerkungen zur strukturalistischen Raum- und Literaturbetrachtung, da die **Codierung textlicher Raumkonstruktionen** über diesen theoretischen Ansatz anschaulich dargestellt werden kann. Lotman⁶⁹ entwickelt für die strukturalistische Analyse von literarischen Texten die

⁶⁹ Vgl.: Jurij M. Lotman.: *Die Struktur literarischer Texte*. (Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil) München 1972 (2. Auflage), S. 144ff.

Annahme weiter, es gäbe Kunstmittel und Verfahrensweisen („prijomy“), die einen poetischen bzw. narrativen Text kennzeichnen. Für ihn sind diese Verfahrensweisen viel mehr Funktionen mit mehreren Komponenten, die ihre künstlerisch-ästhetische Wirkung durch ein **relatives Verhältnis** (z.B. zur Lesererwartung) erhalten. Das impliziert, dass ein einzelnes Textelement nicht isoliert als solches betrachtet werden kann, da es verschieden codiert sein und somit verschiedenen (auch außertextlichen) Strukturen angehören kann. Die angesprochenen Relationen leben von dem strukturellen Kampf der Systeme, zwischen denen sich die Relationen bewegen – z.B. Gesetzmäßigkeit und ihre Verletzung, Automatisierung und Entautomatisierung des Textes. Auch die Sprache selbst ist mit dieser Annahme anders zu betrachten: Um in einem literarischen Text eine Relation aufbauen zu können, muss zunächst eine Abgrenzung zur Alltagssprache stattfinden, eine auf künstlerischer Ebene wirkende Sprache wird konstruiert, die somit alltagssprachliche Phänomene *imitiert*: Es wird somit eine neue sprachliche Welt konstruiert, die nur in Relation zwischen künstlich konstruierter und Alltagssprache existieren kann.

So der literarische Text als Kunstwerk betrachtet wird, das von den Rezipienten im Sinne der Kommunikation verstanden oder nicht verstanden wird, muss auf die Bandbreite zwischen Verständnis und Unverständnis eingegangen werden. Ein literarischer Text wird also verschieden interpretiert – was ihn schlussendlich erst zu einem Kunstwerk macht, ist das Angebot an die Rezipienten, verschiedene Codes zur Aufnahme und Verarbeitung zu verwenden. Hier kommt die oben angesprochene **Pluralität der künstlerischen Codes** zum Tragen⁷⁰: Wenn Sender (Autor) und Empfänger (Rezipient) denselben Code verwenden, ist die Mitteilung der entscheidende Faktor. So allerdings unterschiedliche Codes verwendet werden, versucht der Rezipient den Text entweder umzucodieren, oder aber er entwickelt einen neuen, ihm unbekannten Code, der für das Textverständnis notwendig ist.

Erwähnenswert ist außerdem der Begriff der **extratextuellen Bezüge**⁷¹: Aus strukturalistischer Sicht stellt jedes Kunstwerk ein Weltmodell dar, das außerhalb der dafür verwendeten Sprache (zumindest in dieser Form) nicht existiert. Die extratextuellen Bezüge schließlich sind die bereits (historisch) bekannten

⁷⁰ Vgl.: Lotman 1972, S. 43ff.

⁷¹ Vgl.: Lotman 1972, S. 81ff.

künstlerischen Codes, die dem Kunstwerk ihre Bedeutung verleihen. Das impliziert, dass die Rezipienten nicht rein willkürlich einen Code zur Dechiffrierung des Werkes verwenden können, da die Bedeutung desselben sonst entstellt werden würde – es sei denn beispielsweise, der Text erfordert einen komplett neuen Code. Literarische Texte eignen sich extratextuelle Bezüge wie z.B. Genre, Stil oder Autor im Sinne der künstlerischen Sprache an, im Bereich der Mitteilung an sich ist besonders auf das Nichtbenutzen bestimmter Strukturen hinzuweisen.⁷² Zusammenfassend sind also die Relation künstlerischer Codes, ihr Angebot an die Rezipienten (Pluralität) und die extratextuellen Bezüge des Textes ausschlaggebend für seine Literarizität und gleichzeitig Abgrenzungen zu nichtliterarischen (also trivialen) Werken.

Bereits eingangs wurde die Gesamtheit der räumlichen Strukturen im Text als Topos definiert, der eng (subjektiven, individuellen) und weit (kulturell, historisch, gesellschaftlich) gefasst codiert werden kann. Die innere Organisation von Textelementen ist in einer strukturalistischen Literaturbetrachtung immer von einer binären Opposition (z.B. arm und reich) geprägt, die auch in den räumlichen Strukturen realisiert wird.⁷³ So also auch in Bezug auf die Raumkonstruktionen von einer Gegensätzlichkeit ausgegangen wird, ist das Element der **Grenze** als wesentliches Merkmal zu nennen⁷⁴. Der Raum wird somit in Teilräume aufgeteilt, deren Grenze für die Figuren im Text im Prinzip unüberschreitbar ist. Ob es sich dabei um eine Aufteilung von realem und imaginärem Raum handelt oder nur Oppositionen wie z.B. Stadt und Land gesetzt werden, ist nicht von essentieller Wichtigkeit – viel eher ist die innere Beschaffenheit der beiden Räume voneinander abzugrenzen. Während diese Raumaufteilung bei Nabokovs *Mašenka* sehr deutlich zu erkennen ist, muss bei den *Aufzeichnungen* von einer komplexeren Zuordnung ausgegangen werden: So wird Brigge mit verschiedenen Raumstrukturen gekoppelt, zwischen denen er sich (scheinbar) frei bewegen kann. „Es entsteht sozusagen eine Polyphonie der Räume, ein Spiel mit den verschiedenen Arten ihrer Aufteilung.“⁷⁵ Es kann also von beweglichen (Brigge und Ganin) und unbeweglichen (der Antiquar, Alfjorow) Figuren ausgegangen

⁷² In unserem Fall wäre das z.B. die fehlende chronologisch-logische Abfolge der Handlung in den Brigge-Aufzeichnungen.

⁷³ In den zu untersuchenden Texten sind z.B. die Oppositionen Stadt – Land oder realer-imaginärer Raum zu nennen.

⁷⁴ Vgl.: Lotman 1972, S. 327-329.

⁷⁵ Lotman 1972, S.329.

werden, die die Grenzen überschreiten können (oder eben nicht). Entscheidend ist, dass sich die Protagonisten von den anderen Figuren durch ihre Fähigkeit, die Raumgrenzen zu überschreiten, abgrenzen. Könnten alle Menschen, die Brigge in Paris trifft, die Erfahrungen seiner entgrenzten Wahrnehmung teilen, wäre dieses textliche Element kein konstituierendes im narrativen Sinne, die Figur des Brigge somit einer existentiellen Grundlage beraubt.

Abschließend noch eine kurze Bemerkung zum **künstlerischen Blickpunkt** – in der Raumbetrachtung ist rein physikalisch der Blickpunkt von entscheidender Bedeutung, die Betrachtungsweisen durch die verschiedenen Perspektiven beeinflusst. Lotman definiert den künstlerischen Blickpunkt als Relation eines Systems zu seinem Subjekt⁷⁶, also stark vereinfacht eine Subjekt-Objektbeziehung, die rekonstruiert werden kann. Es können sich bei einem einzelnen Text mehrere dieser Blickpunkte ergeben, da diese im Grunde eine Orientierung repräsentieren: So schreibt der Autor seiner Schöpfung einen gewissen Blickpunkt ein, der mit einer bestimmten Weltanschauung zusammenhängt, der/die Leser/in hingegen decodiert den Text mit seinem individuellen Blickpunkt noch einmal neu. So wie im Film können die Blickpunkte im Text wechseln, das Element der Montage gilt sowohl für die beschriebenen Objekte als auch für den Blickpunkt an sich.⁷⁷ Auch ein Nebeneinander verschiedener Blickpunkte in den räumlichen Strukturen im Text ist möglich – besonders zu Beginn der Romanhandlungen bei *Mašenka* und den *Aufzeichnungen* sind mehrere dieser Relationen einander diametral gegenübergestellt (z.B. das träumerische Herumwandeln Ganins in Berlin, als er von Passanten angerempelt wird, oder aber das bestellte Essen, das Brigge nach der Begegnung mit dem Abbruchhaus nicht mehr schmeckt). Die verschiedenen Blickpunkte beanspruchen (jeder für sich) einen bestimmten Wahrheitsgehalt und stehen somit in Konkurrenz zueinander. Dieses Spannungsverhältnis wird insbesondere durch die Raumkonstruktionen bei Rilke und Nabokov repräsentiert und soll im Folgenden in seinen verschiedenen Ausprägungen dargestellt werden.

⁷⁶ Vgl.: Lotman 1972, S. 374.

⁷⁷ Vgl. dazu die Blickpunkte Ganins zu Beginn der Romanhandlung oder den Wechsel des Blickes von außen bei den imaginären Raumschichten Brigges.

2.5. Raumkonstruktionen in der russischen Literatur

Die narrativen Elemente der Zeit und des Raumes stellen in der russischen Literaturwissenschaft Forschungsobjekte dar, die besonders seit den grundlegenden Arbeiten von Jurij Lotman und Michail Bachtin, die bereits dargestellt wurden, Eingang in wissenschaftliche Analysen gefunden haben. Auch im sprachwissenschaftlichen Bereich werden die Kategorien von Zeit und Raum seit dem Aufkommen des **russischen Strukturalismus** 1915 verstärkt analysiert, vor allem die Vielzahl an Metaphern (sowohl in älteren Formen des Russischen als auch in aktuellen Texten) ist Gegenstand sprachwissenschaftlicher Betrachtungen.⁷⁸ Insbesondere für die Analyse von Nabokovs Roman *Mašenka* seien im Folgenden literaturwissenschaftliche Texte zur Raumthematik erwähnt, die im Original auf Russisch erschienen sind.

Zeit und Raum werden in der russischen Literaturwissenschaft, ähnlich wie in der deutschsprachigen, als künstlerische Verfahren betrachtet. Der von Bachtin geprägte Begriff des Chronotopos findet sich in literarischen Enzyklopädien ebenso wie die Kategorien der künstlerischen Zeit und des künstlerischen Raums. Dmitrij Sergeevič Lichač'ov⁷⁹ spricht von einer Poetik der künstlerischen Zeit, die er als Verständnisvoraussetzung einer modernen Weltanschauung betrachtet. Der Raum wird als innerer Raum eines künstlerischen Werks definiert, das, dem strukturalistischen Modell folgenden, nicht autonom existieren kann, sondern immer Relationen eingeht. Der Autor wird als gestaltender Faktor genannt, der mit den Rezeptionsmöglichkeiten der Lesenden in Interaktion steht. Lichač'ev versucht, die Lücke der episodenhaften Betrachtung der Raum-Zeitkonstruktionen (die sich bis in die späten 1990er vor allem auf die großen Autoren des Realismus, Dostojewskij und Tolstoj, beschränkte) durch eine detaillierte Betrachtung der älteren russischen Literatur zu schließen. Ebenfalls über eine Analyse der

⁷⁸ Vgl.: О. П. Ермакова: Пространственные метафоры в русском языке. В: Н. Д. Арутюнова и И. Б. Левонтина (отв. ред.): *Логический анализ языка. Языки пространств*. Москва 2000, S. 289-297. Hier: S. 289. [O. P. Jermakova: Räumliche Metaphern in der russischen Sprache. In: N. D. Arutjunova und I. B. Levontina (Hg.): *Logische Sprachanalyse. Sprachen der Räume*. Moskau 2000.]

⁷⁹ Vgl.: Д.С. Лихачёв: *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы*. Санкт Петербург 1997, S. 5ff. und S. 129ff. [D. S. Lichač'ov: *Historische Poetik der russischen Literatur. Das Lachen als Weltanschauung und andere Arbeiten*. St. Petersburg 1997.]

räumlichen Strukturen nähert sich L.G. Panova⁸⁰ dem berühmten russischen Dichter und Mitbegründer des Akmeismus Osip Mandel'stam. Sie unterscheidet zwischen dem Stilleben ähnlichen Raumkonstruktionen, die vor allem in poetischen Texten eine bildliche Funktion haben, und einer philosophisch-wissenschaftlichen Raumbetrachtung, die (wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde) eine Vielzahl von Definitionen nach sich ziehen kann. Die Analyse Panovas zeigt deutlich den Stellenwert der **chronotopischen Relationen** in der Lyrik Mandel'stams, der wie Rilke an der Schwelle zur Moderne stand und diese Gestaltungselemente zu narrativen Konstituenten seiner Texte macht. Hilfreich für die Analyse der Raum- und Zeitkonstruktionen sind die Modelldefinitionen, die Panova ausführlich beschreibt und mit ihrer Hilfe die vorliegenden chronotopischen Diskurse ausdifferenziert betrachtet. Außerdem wird auf die Überschneidung der europäischen und russischen Kulturbetrachtung eingegangen, die einen essentiellen Einfluss auf die Vorstellung der analysierten Elemente hat. Damit folgt auch Panova Jurij Lotman, der jedes kulturelle Modell an Hand seiner räumlichen Termini für beschreib- und definierbar hält. Lotman⁸¹ geht in einer strukturalistischen Literaturbetrachtung, die in der Tradition Bachtins, Jacobsons und schließlich auch Saussures steht und zeitlich dem Poststrukturalismus zuzuordnen ist⁸², von einem **semiotischen System** aus, das von Binarität und Asymmetrie geprägt ist. Der Raum ist laut Lotman von diesem semiotischen System durchzogen und umgekehrt, das Element der Grenze deshalb ein wesentliches Gestaltungsmittel im literarischen Text. Lotman definiert weiters den symbolischen Raum als ästhetisch aufgeladenes Element im literarischen Text, zum einen dargestellt in der älteren und modernen russischen Literatur (z.B. Bulgakovs *Meister und Margarita*), zum anderen in der Analyse der Wegstruktur Ulysses in Dantes *Die göttliche Komödie*. Marina Grishakova, eine Schülerin Lotmans, wendet diese Systemhaftigkeit in ihrer Analyse zu Nabokovs Prosa an und entwickelt Modelle für die Zeitstrukturen in *Mašenka*. Weiters ist der Ansatz, einen metatextuellen Raum in die chronotopischen Analysen von literarischen

⁸⁰ Vgl.: Л.Г. Панова: «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. Москва 2003, S. 197ff. [L. G. Panova: „Welt“, „Raum“, „Zeit“ in der Lyrik Osip Mandel'stams. Moskau 2003.]

⁸¹ Vgl.: Ю.М. Лотман: *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва 1996, S. 163ff. [Ju. M. Lotman: *Inmitten erdachter Welten. Mensch – Text – Semiosphäre – Geschichte*. Moskau 1996.]

⁸² Vgl.: Martin Sengl: Formalistisch-strukturalistische Theorien. In: Martin Sengl (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien 2004, S. 161-190. Hier: S. 160.

Texten einzubeziehen, zu erwähnen⁸³: dieser metatextuelle Bereich vereint die Vorstellungen von Raum in seinen statischen, pragmatischen (chronotopischen) und projektiven (rezeptionsbezogenen) Funktionen und dient vor allem der Unterscheidung zwischen dem repräsentierten und dem (im Text) produzierten Raum. Zuletzt sei der Vollständigkeit halber noch die Dissertation Dmitrij Morozovs⁸⁴ erwähnt, der sich mit dem Thema der künstlerischen Zeit und des Raumes in den russischsprachigen Romanen Nabokovs beschäftigt und somit eine im literaturwissenschaftlichen Sinne ideologische Kehrtwende in der russischen Betrachtung Nabokovs als verrufener Exilautor repräsentiert, die sich in den letzten Jahren immer mehr durchsetzt. Er übernimmt den von Bachtin geprägten Begriff des Chronotopos und nimmt eine Dreiteilung der räumlich-zeitlichen Strukturen im Roman *Mašenka* vor (realer Chronotopos, idyllischer Chronotopos und jenseitiger Chronotopos). Der Analyse der Erzählstruktur als detektivische Fabel soll an dieser Stelle widersprochen werden (vielmehr ist Nabokovs Roman *Mašenka* als Reminiszenz an autobiographische Strukturen Nabokovs zu sehen, die auf Grund ihres zeitlich stark regulierten Rahmens auf Rückblenden und Erinnerungsräume zurückgreifen muss), trotzdem stellt Morozovs Analyse der chronotopischen Relationen eine praktische Umsetzung eben jener Überlegungen Bachtins und Lotmans dar, die auch in der vorliegenden Arbeit (wenn auch mit einer anderen Zielsetzung) berücksichtigt worden sind.

⁸³ Vgl.: Grishakova 2006, S. 40-50.

⁸⁴ Vgl.: Дмитрий Викторович Морозов: *Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930 годов*. (Автореферат) Кострома 2007, S. 5ff. [Dmitrij Viktorovič Morozov: *Künstlerische Zeit und Raum in den russischsprachigen Romanen V. Nabokovs der 1920- 1930er Jahre*. (Text zur Defensio.) Kostroma 2007.]

3. Stadtdiskurs bei Rilke und Nabokov

3.1. Wahrnehmungen des Urbanen

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da.⁸⁵

So beginnt Rilkes Ich-Erzähler, der Däne Malte Laurids Brigge seine Aufzeichnungen in Paris, und so wird bereits in den ersten Sätzen der Raum zur **konstituierenden narrativen Strategie**. Das erste räumliche Konstrukt, das Brigge erblickt, ist ein Krankenhaus, gleich danach gefolgt von einer Mauer, die einer schwangeren Frau als Ankerpunkt dient. Er nimmt Paris mit allen Sinnen wahr (u.a. beschreibt er Gassen, die nach Desinfektionsmittel riechen), diese Öffnung bewirkt allerdings eher ein erleichtertes Entstehen von Raumüberlagerungen denn eine sichere Wahrnehmung seiner neuen Umgebung.⁸⁶ Brigges Wahrnehmung und Bewegung in der Großstadt lässt sich mit dem Grundmotiv Simmels für die Menschen in der urbanen Entwicklung gegenlesen: er spricht von einem „Widerstand des Subjekts, in einem gesellschaftlich-technischen Mechanismus nivelliert und verbraucht zu werden.“⁸⁷ Im weiteren Verlauf der Aufzeichnungen manifestiert sich dieser Widerstand in einen immer stärker werdenden Rückzug ins Innere bei Brigge, bei Nabokovs Protagonist Ganin sind es vor allem die Gedächtnisräume, die ihn von der gesellschaftlichen Realität isolieren:

Den ganzen Dienstag wanderte er von einem Park in den andern, von einem Café ins nächste, und seine Erinnerungen flogen die ganze Zeit vor ihm her wie die Aprilwolken im zarten Berliner Himmel. Die anderen Leute in den Cafés nahmen an, dieser Mann, der so unverwandt geradeaus startete, müsse wohl unter einem tiefen Kummer leiden (...) Er war ein Gott, der eine untergegangene Welt noch einmal erschuf.⁸⁸

⁸⁵ Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Ders.: *Gedichte und Prosa*. Köln 1998, S. 91-296. Hier: S. 91. Im weiteren Verlauf mit ML gekennzeichnet.

⁸⁶ Vgl.: Ina Ritter: *Die Epiphanie des Augenblicks. Wahrnehmung und Projektion bei Rainer Maria Rilke und Jens Peter Jacobsen*. Frankfurt am Main 2009, S. 73.

⁸⁷ Simmel 1995, S.116.

⁸⁸ Vladimir Nabokov: Maschenka. (Aus dem Englischen von Klaus Birkenhauer) In: Ders.: *Gesammelte Werke*. (Hg. von Dieter E. Zimmer) Band 1. Reinbek 1991, S. 11-172. Hier: S. 57-58. Im weiteren Verlauf mit MA gekennzeichnet.

Die **Urbanität** in all ihren räumlichen Facetten steht nicht ohne Grund am Beginn der *Aufzeichnungen*. Das Aufeinanderprallen einer verstandsbetonten großstädtischen und einer gemütsbetonten ländlichen Wahrnehmung in Verbindung mit einer Fülle an Objekten, die gleichzeitig das einzelne Individuum unbedeutend werden lassen⁸⁹, wird ab den Industrialisierungstendenzen (und der damit verbundenen Entwicklung der Städte) auch in der Literatur behandelt.

Die Modernität der Literatur im 20. Jahrhundert ist eng an den Prozeß ihrer Urbanisierung gebunden. In der Regel aus der Provinz kommend löste die steinerne Umgebung der Stadt, ihre Häßlichkeit, ihr Lärm und Gestank bei der Mehrheit der Naturalisten Entsetzen und Angst aus.⁹⁰

Brigge ist in seiner Wahrnehmung verunsichert, er sieht Menschen, die im gewissen Maße von einer Norm abweichen – Kranke, Schwangere, Kinder mit Ausschlag. Er assoziiert Paris mit einer Stadt des Sterbens, so wie es Rilke selbst auch schon getan hat⁹¹. Die Schwierigkeit, seine eigene Persönlichkeit im großstädtischen Raum zur Geltung zu bringen, manifestiert sich insbesondere im Element des Todes, den er **entindividualisiert** vorfindet. Diese Entindividualisierung wirkt der von Bourdieu postulierten Existenzgrundlage des Sich-Unterscheidens im sozialen Raum entgegen⁹², nicht einmal im Tod kann Brigge eine Differenzierung erkennen.

Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. (ML, 95)

Auch in Nabokovs *Maŕenka* wird die durch die Großstadt (allerdings ist es in diesem Falle Berlin) angegriffene Wahrnehmung zu Beginn thematisiert. Interessant ist an diesem Textbeispiel, dass der Protagonist Ganin bewusst mit Projektionen in einem Jahrmarkt (dem auf Grund der Ausrichtung auf die Flüchtigkeit vor allem eine zeitliche Heterotopie zu Grunde liegt – vgl. Kapitel 2.3. zu Foucault) spielt, um an Geld zu kommen, diese absichtliche Täuschung der Zuseher aber nicht als Zeichen seiner räumlichen Sicherheit gesehen werden kann

⁸⁹ Vgl.: Simmel 1995, S. 117, 122, 128.

⁹⁰ Sabine Becker: Rainer Maria Rilke und die Stadtliteratur der Jahrhundertwende. In: Rudi Schweikert (Hg.): „*Unter den großen Städten die sympathischste, duldsamste und weiteste*“ *Rilke und München*. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 25 2004) Frankfurt am Main und Leipzig 2003, S. 45-62. Hier: S. 45.

⁹¹ Vgl. die zitierten Briefpassagen in den Bemerkungen zur Romanentstehung.

⁹² Vgl.: Pierre Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum. In: Dünne 2006, S. 354-368. Hier: S. 361.

– bezeichnend ist hier bereits, dass sich der Jahrmarkt in einem Vorort befindet. Damit ist die vielen Großstädten gemeine Ausdehnung angesprochen, die „die Opposition *intra muros/extra muros* mit der Revolution im Transportwesen“⁹³ auflöst und die Abgrenzung der Städte nach außen hin verschwimmen lässt. Man befindet sich (so wie Ganin) also bereits in der Stadt, ohne sich dessen bewusst zu sein. Den Filmprojektoren wird die Eigenschaft zugeschrieben, die Personen leichenhaft und vor allem anonym darzustellen. Wie in den theoretischen Betrachtungen bereits angemerkt, kann hier die **Modellierung** des Raumes beobachtet werden, sowohl auf sprachlicher als auch auf physikalischer Ebene. Die Projektion des Schattens eines vorangestellten Körpers ist als bewusste Setzung einer Figur in einen anderen, dreidimensionalen Raum zu sehen. Auf sprachlicher Ebene hingegen wird dieser modellierte Raum nicht nur beschrieben, sondern mit dem Schamgefühl auch eine menschliche (also nicht-räumliche) Eigenschaft zugeschrieben.

Nichts war unter seiner Würde; mehr als einmal hatte er sogar seinen eigenen Schatten verkauft, wie es so viele von uns tun. Mit anderen Worten: Er fuhr in den Vorort hinaus, um dort als Filmstatist zu arbeiten- in einem Jahrmarktschuppen, wo das Licht mit geheimnisvollem Zischen aus den riesigen Kristalllinsen der Schweinwerfer hervorschoß, die wie Kanonen auf die Menge der Statisten gerichtet waren und sie zu leichenhafter Grellheit ausleuchteten. Sie feuerten eine Salve von mörderischer Helligkeit, die das farbige Wachs der erstarrten Gesichter beschien und dann plötzlich mit einem Klick erlosch; aber noch lange danach glühten in den kunstvollen Kristallen rote, ersterbende Sonnuntergänge – unsere menschliche Scham. Das Geschäft war unter Dach und Fach, und unsere anonymen Schatten gingen hinaus in alle Welt. (MA, 21-22)

Diese Form des Kinos repräsentiert somit eine Errungenschaft des großstädtischen Lebens, die von der Bevölkerung mit Begeisterung genützt wird. Für Ganin führt aber gerade seine Tätigkeit als Filmstatist zu einem Erlebnis, das ihn in seiner Wahrnehmung zutiefst verunsichert und ihn in eine Depression stürzt. Er erkennt sich selbst in einem Film wieder, den er gemeinsam mit seiner Affäre und einer Mitbewohnerin der Pension besucht. Er kann den Film nicht als projizierten, unwirklichen Raum akzeptieren, sondern identifiziert sich mit seinem filmischen Doppelgänger – Ganin bewegt sich also auf zwei räumlichen Ebenen: Zum einen im realen Raum, der im Kinosaal repräsentiert ist, zum anderen sieht er sich selbst als Filmstatist im projizierten, imaginären Raum, an dessen Konstruktion er beteiligt war. Dieses **Nebeneinander verschiedener Räume** ist nach Foucault

⁹³ Paul Virilio: Die Auflösung des Stadtbildes. In: Dünne 2006, S. 261-273. Hier: S. 261.

(vgl. Kapitel 2.3.) mit dem Begriff der Heterotopie beschreibbar, die u.a. durch die Fähigkeit charakterisiert ist, mehrere reale (und irreale) Räume nebeneinander zu stellen⁹⁴. In diesem Fall also den real messbaren Raum des Kinos, die zweidimensionale Leinwand und die dreidimensionale Projektion. Ganin ist die Konstruiertheit dieser dreidimensionalen Welt durchaus bewusst, doch dieses Wissen gibt ihm keine Sicherheit und er ist „zum Sterben deprimiert“ (MA, 41).

Ganin strengte seine Augen aufs äußerste an, und da entdeckte er sich selber mit einem durchdringenden Schauern der Beschämung inmitten all dieser Menschen, die auf Befehl applaudierten, und ihm fiel ein, daß sie alle nach vorn hatten blicken müssen, auf eine imaginäre Bühne (...) Ganins Doppelgänger war nun ebenfalls aufgestanden und klatschte Beifall – (...) Und in diesem Augenblick empfand Ganin nicht nur Scham, sondern auch die schnell vergehende Flüchtigkeit des menschlichen Lebens. Dort oben auf der Leinwand verschwamm jetzt sein hageres Ebenbild mit dem scharfen, aufblickenden Gesicht und den klatschenden Händen in ein graues Kaleidoskopgewimmel anderer Gestalten. (MA, 40)

Die **Projektion** der dreidimensionalen Welt auf eine zweidimensionale und die damit verbundene semantische Transformation ist eines der **zentralen Motive** Nabokovs. Sie findet sich in *Zaščita Lužina* ebenso wie in *Camera obscura* und *Priglašenje na kazn'*. In *Zaščita Lužina* versucht der Protagonist, der Schachspieler Lužin, sein Leben zweidimensional zu machen, auf das Schachbrett zu reduzieren. Als die Dreidimensionalität (d.h. die Lebensrealität) eindringt, verliert er die Kontrolle und verhält sich wie eine Schachfigur. Der Versuch seiner Frau, ihn in der Dreidimensionalität festzuhalten, misslingt jedoch: Er erkennt in einem Fenster ein Feld auf dem Schachbrett und stürzt zu Tode. Im Roman *Camera obscura*, in dem das Kino eine bedeutende Rolle spielt, verliert der Protagonist sein Augenlicht und wird somit auch der räumlichen Dimension beraubt. In *Priglašenje na kazn'* hingegen erscheinen alle Figuren mit Ausnahme des Cincinnat C. und der kleinen Emmočka als zweidimensionale Figuren, vor allem ohne einer Dimension der Tiefe, somit bleiben sie vollkommen oberflächlich. Am Schluss zeigt sich, dass die Zuschauer bei der finalen Hinrichtung auf Plakate gemalt sind. Allen genannten Beispielen ist somit der Erkenntnisgewinn der Lesenden gemein, dass die subjektive Wahrnehmung an sich in der Regel eine Reduktion des Wahrgenommen bedeutet.

⁹⁴ Vgl.: Foucault 2006, S. 325.

Bevor auf das Eindringen des urbanen Raums in das Innere eingegangen werden soll, sind zwei **kompensatorische Heterotopien**⁹⁵ zu nennen, die Brigge im ersten Drittel der Aufzeichnungen räumliche Sicherheit (wenn auch nur kurz und vorübergehend) geben. In zwei aufeinanderfolgenden Episoden wird zunächst die Nationalbibliothek in Paris beschrieben, bevor Brigge den Schaufenstern von Antiquitäten-Läden begegnet. In die Bibliothek, die auf Grund ihrer im zeitlichen Sinne archivarischen Funktion per se schon ein Heterotopos ist, begibt sich Brigge wie in einen Rückzugsort. Er kann dort gleichzeitig der Literatur nahe sein und Menschen, die wie er dieser Leidenschaft frönen und ihn deshalb beruhigen. Er verortet sie räumlich allerdings nicht in der Bibliothek, sondern in den Büchern selbst:

Ich sitze und lese einen Dichter. Es sind viele Leute im Saal, aber man spürt sie nicht. Sie sind in den Büchern. Manchmal bewegen sie sich in den Blättern, wie Menschen, die schlafen und sich umwenden zwischen zwei Träumen. Ach, wie gut ist es doch, unter lesenden Menschen zu sein. Warum sind sie nicht immer so? (ML, 119)

Dieses **Versetzen** der Menschen in die Bücher hinein, in eine literarisch konstruierte und somit imaginäre Räumlichkeit, stellt Brigges Umgebung auf eine (Wahrnehmungs-) Stufe mit ihm selbst und nimmt ihm somit eine große Unsicherheit. Bezeichnend für die gesamte räumliche Wahrnehmung Brigges ist hierbei, dass er diese Verortung zunächst nur in einem Raum durchführen kann, der sich auf Grund seiner Heterochronie ohnehin bereits von anderen urbanen Räumen abgrenzt.⁹⁶ Nabokov bedient sich in seinem Roman *König, Dame, Bube* ebenfalls dieser konstruierten Räumlichkeit, um einen seinen Protagonisten, Dreyer, aus dem realen Raum zu isolieren. Die Welt des Buches wird dezidiert von der realen abgegrenzt, der Vorgang des Lesens ist als Eintauchen in dieselbe zu sehen.

Er las aufmerksam und mit Vergnügen. Nichts existierte außerhalb der sonnenbeschienenen Buchseite. Er blätterte weiter, sah sich um, und die Außenwelt stürzte sich gierig wie ein verspielter Hund, der genau auf diesen Augenblick gewartet hat, mit großem Sprung auf ihn. (...) Dreyer fand das violette Leseband in seinem Buch, legte es ein, und nachdem er einige Sekunden gewartet hatte, als ob er den Übergang aus der einen Welt in die

⁹⁵ Vgl.: Foucault 2006, S. 326.

⁹⁶ Später ist diese Verortung im Erinnerungsraum, noch später im imaginären Raum gängige Praxis Brigges.

andere nicht unmittelbar über sich bringe, versetzte er seinen Knien einen leichten Schlag und stand auf.⁹⁷

Als zweiter Repräsentant kompensatorischer Heterotopien sind die Schaufenster kleiner Antiquariate zu nennen, an denen Brigge vorbei geht. Nach der Bibliothek sind diese Schaufenster die letzte räumliche Sicherheit, die sich ihm für längere Zeit bieten wird, folgt doch gleich in der nächsten Aufzeichnung die entgrenzte Wahrnehmung des Abbruchhauses.

Manchmal gehe ich an kleinen Läden vorbei in der rue (sic.) de Seine etwa. Händler mit Altsachen oder kleine Buchantiquare oder Kupferstichverkäufer mit überfüllten Schaufenstern. (...) Sieht man aber hinein, so sitzen sie, sitzen und lesen, unbesorgt; (...) Ach, wenn das genügte: ich wünschte manchmal, mir so ein volles Schaufenster zu kaufen und mich mit einem Hund dahinterzusetzen für zwanzig Jahre. (ML, 124)

Auch in diesen Läden scheint die **Zeit** stillzustehen, Repräsentationen historischer Zeit mischen sich mit der Unbesorgtheit der Besitzer vor ihren vollen Schaufenstern. Der zeitliche Bruch verleiht diesen Räumen also ihre heterotopische Wirkung, die von Brigge allerdings interessanterweise nur von außen wahrgenommen wird: er tritt in diese Heterotopien nicht ein, sondern versinkt im Wunschtraum, solch einen Raum und das damit verbundene Leben zu besitzen.

3.2. Eindringen des urbanen Raums

Bereits in der ersten Aufzeichnung kann das Eindringen des urbanen Raums in die intimste Lebenswelt Brigges beobachtet werden. Er befindet sich zwar noch vorwiegend im realen (physikalischen) Raum, dieser wird allerdings bereits durch verschiedene **Bewegungen** modelliert und verändert. Der Protagonist kann den großstädtischen Raum in seiner Wahrnehmung nicht von seinem privaten, inneren Raum abgrenzen und lässt somit Repräsentanten einer für ihn neuen (v.a. infrastrukturellen) Kultur eintreten. Es ist also kein langsamer Übergang von einem Ort zu einem Raum zu beobachten, sondern ein plötzliches, die räumliche Vorstellungskraft verunsicherndes Eindringen. Brigge vermischt seinen Aufenthaltsort mit angstbesetzten, lärmenden Objekten wie Automobilen oder Straßenbahnen. Auch die Zuschreibung von menschlichen Eigenschaften (die

⁹⁷ Vladimir Nabokov: König, Dame Bube. (Aus dem Englischen von Hanswilhelm Haefs.) In: Ders. 1991, S. 185-539. Hier: S. 189-199, 200.

Scherben einer zerborstenen Scheibe scheinen zu lachen) kann keine Beruhigung auslösen. Diese innere Unruhe kann als das Resultat des schnellen Wechsels von inneren und äußeren Wahrnehmungen betrachtet werden, dem Brigge ohne Schutz ausgeliefert ist. In parataktischen, montierten Sätzen⁹⁸ kommt die Erleichterung für Brigge durch ein scheinbar ländliches Idyll: ein bellender Hund und ein krähender Hahn bringen ihn dazu einzuschlafen.

Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Türe fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, kleine Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, geschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kreischt: Ah tais-toi, je ne veux plus. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein. (ML, 91)

Die montagehafte Darstellung des städtischen Raums bei Rilke, gleichbedeutend einer **kaleidoskopartigen Struktur** (die sowohl die Stadt als auch die Wahrnehmungsstrukturen betrifft), ist für den modernen Roman, insbesondere aber für Großstadtromane von essentieller und nachhaltiger Bedeutung. Rilke verbindet impressionistische Elemente mit den kulturtheoretischen Vorstellungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ist neben Alfred Döblin⁹⁹ hauptverantwortlich für die Modernisierung und Neuentwicklung von Erzählstrategien und räumlichen Strukturen in der epischen Stadtliteratur.¹⁰⁰

Eine ähnliche Visualisierung einer neuen Urbanität findet sich in Nabokovs *Mašenka*. In der Beschreibung erscheint die ärmliche Pension, in der Ganin abgestiegen ist, als schmutziger Ort, der vom Lärm der Züge gänzlich eingenommen wird. Die **Visualisierung dieses Lärms** wird durch das Unvermögen des Protagonisten, seine räumliche Wahrnehmung abzugrenzen, noch verstärkt. Ganin lässt die Züge, deren Schienenstränge er von seinem Zimmer aus beobachten kann, ebenfalls in seinen privaten Rückzugsort einfahren, schickt sie allerdings anders als Brigge durch das ganze Haus hindurch. Auch bei ihm manifestiert sich die räumliche Unsicherheit in der körperlichen Beschwerde der Schlaflosigkeit. Die detailgenaue Beschreibung der Einfahrt des Zuges gibt

⁹⁸ Vgl.: Becker 2003, S. 56.

⁹⁹ Hier ist Döblins „Berlin Alexanderplatz“ gemeint, der ebenfalls mit dem Element der Montage arbeitet und mit montierenden Erzählstrukturen eine verstörte Wahrnehmungsstruktur beschreibt.

¹⁰⁰ Vgl.: Becker 2003, S. 57.

dem so modellierten Raum eine andere **künstlerische Codierung** als bei Brigges Aufzeichnungen. Der Zug als bewegtes Objekt und die Dinge, die er streift, werden auf verschiedene Art und Weise (u.a. durch eine Tiermetapher) visualisiert, während bei Rilke das Aussehen der Objekte nur peripher Bedeutung hat. Die allegorische Zuschreibung von Adjektiven wie z.B. dem *eisernen* Luftzug und die Personalisierung des Hauses (das den Zug ausspeit) tragen zu einer sehr genauen Raummodellierung bei – die Folge ist die Eröffnung einer Raumschicht, die eher in Richtung des realen Raumes tendiert als die Raumschicht bei den *Aufzeichnungen*. Anzumerken ist außerdem, dass Nabokov im folgenden Ausschnitt ohne die vorher bei Rilke so deutlichen parataktischen Montagen, die die moderne Stadtliteratur nachhaltig beeinflusst hat, auskommt und den Fokus eher auf einen durchgängigen Erzählfluss legt.

Diese Eisenbahnbrücke war eine Fortsetzung des Schienenstrangs, den Ganin von seinem Fenster aus sah, und er konnte nie ganz das Gefühl abschütteln, daß jeder einzelne Zug unbemerkt mitten durch das Haus hindurchfahre. Da kam er, von dieser Seite her, sein gespenstisches Dröhnen ließ die Wand erzittern, er ratterte geradewegs über den alten Teppich, streifte ein Glas auf dem Waschtisch und verschwand schließlich mit frostigem Klirren durch das Fenster, und gleich darauf wogte vor der Scheibe eine Rauchwolke hoch, und sobald diese sich verzog, tauchte ein Stadtbahnzug auf, als habe das Haus ihn ausgespien; schmutzig olivenfarbene Wagen mit einer Reihe Hündinnenzitzen auf den Dächern und eine stummelkurze Lokomotive, verkehrt herum angekoppelt, die energisch rückwärts fuhr und die Wagen hinter sich her in die weiße Ferne und zwischen dunkle Hausmauern zog, deren rußige Schwärze entweder fleckig abblätterte oder mit Fresken veralteter Reklame besprenkelt war. Man hatte den Eindruck, als bliese ständig ein eiserner Luftzug durch das Haus. (MA, 23)

Beide Protagonisten profitieren also nicht von der urbanen Lebensqualität, die durch die ausgebaute Infrastruktur repräsentiert wird, sondern werden durch sie eher verschreckt und in ihrer Wahrnehmung gestört. Rilke und Nabokov konstruieren diese Verunsicherung im und durch den urbanen Raum in ihren Romanen und bedienen sich der **Ästhetik des Hässlichen**.¹⁰¹ Obwohl Rilke z.B. in den *Stundenbuchgedichten* eine eindeutige Haltung gegen das Städtische einnimmt, werden die negativen Seiten der Großstadt bei ihm zu einer zentralen ästhetischen Kategorie, seine Abneigung manifestiert sich also in einer literarischen Produktivität. Was diese ästhetische Kategorie aber erst zu einer künstlerisch beschreibbaren macht, ist das Bezugssystem des imaginären Raums, auf den Brigge (und letztlich auch Ganin) zusteuert. Rilke beschreibt den

¹⁰¹ Vgl.: Becker 2003, S. 49.

modernen urbanen Raum in den *Aufzeichnungen* also nicht mit den romantisierten Vorstellungen des rural-ländlichen Raums, sondern setzt das Subjekt bewusst in eine existenzbedrohende Umgebung. Nabokov hingegen lässt seine Figuren durch Rückblenden immer wieder in eine idealisierte, romantisierte ländliche Welt abtauchen, die jedoch gleichzeitig als Gedächtnisräume einen imaginären Charakter haben. Interessant ist, dass Ganin nach der Beendigung eines Verhältnisses in Berlin seine Erinnerungsräume mit einer als jugendlicher überstandenen Typhus-Krankheit aufmacht.

Den ganzen Tag über glitt das Bett immer wieder in den heißen, windigen Himmel hinaus, und wenn er sich aufrichtete, sah er die Wipfel der Linden, die von der Sonne vergoldet waren, Telephondrähte, auf denen sich Schwalben niedergelassen hatten, und jenen Teil des hölzernen Schutzdachs über der roten, sandigen Auffahrt, der zur Eingangsveranda führte. Wunderbare Laute drangen von draußen herein – Vogelgezwitscher, fernes Gebell, das Quietschen einer Wasserpumpe. (MA, 56-67)

Nicht nur in der Thematisierung der Krankheit, auch in der Bedeutung der ländlichen Laute für die Protagonisten sind Parallelen zu ziehen – beide werden durch diese natürlichen Elemente beruhigt. Beiden gemein ist außerdem die vorher angesprochene Suche nach Identität in einer existenzbedrohenden, urbanen Umgebung, die über eine entgrenzte Wahrnehmung in den imaginären Raum führen muss. Das Land, die ländliche Idylle wird von beiden jedoch nur auf den ersten Blick als das ‚verlorene Paradies‘ gesehen, in das zurückzukehren die Probleme lösen würde. Die Darstellung ländlicher Romantik bei Rilke und Nabokov ist komplexer, denn das Paradies wird als nicht mehr erreichbar dargestellt. Seine Existenz wird somit in Frage gestellt, auch wenn es sich in Versatzstücken (Vogelgezwitscher, Hundegebell, das Krähen des Hahnes) in Erinnerung bringt. Die ländliche Idylle dringt also ins Bewusstsein, obwohl sie wahrscheinlich gar nicht existiert.¹⁰²

3.3. Wahrnehmung eines urbanen Objekts: das Abbruchhaus

Bereits im vorigen Kapitel ist das Eindringen urbaner Objekte in die Innenwelt Brigges angesprochen worden, in dem sich die zunehmende Unsicherheit der

¹⁰² Diese Andeutung eines paradiesischen Ortes, an den die Protagonisten nicht zurückkehren können, ist ebenfalls als Element der Abgrenzung zur Trivalliteratur auffassbar. In trivialen Romanen könnten die Figuren einfach in die erträumte ländliche Idylle zurückkehren, um ihr Glück neu zu gewinnen.

räumlichen Wahrnehmung beobachten lässt. Einen Wendepunkt in den *Aufzeichnungen* – und zwar auf narrativ-chronologischer sowie auf wahrnehmender und räumlicher Ebene – stellt die Begegnung Brigges mit dem **Abbruchhaus** dar. An Hand der Wahrnehmung eines einzelnen Objekts wird nicht nur die Schnelllebigkeit der Großstadt symbolisiert, sondern vor allem Brigges Vermischung der verschiedenen Räume demonstriert, die schlussendlich in die **Eröffnung imaginärer Raumschichten** mündet. Brigge sieht „Häuser, die nicht mehr da waren.“ (ML, 125), Abbruchhäuser, die nur noch durch die noch umstehenden Gebäude erkennbar sind. Interessant ist ein Rechtfertigungsversuch Brigges gleich zu Beginn der Beschreibung, der die Grenzen zwischen Erlebtem und Imaginiertem¹⁰³ aufheben soll: „Diesmal ist es Wahrheit, nichts weggelassen, natürlich auch nichts hinzugetan. Woher sollte ich es nehmen?“ (ML, 125) In weiterer Folge beschreibt Brigge die Wahrnehmung der Mauern, die er als Reste des abgebrochenen Hauses identifiziert. Als er die Wände genauer betrachtet, beginnt seine assoziative Raumwahrnehmung zu arbeiten, er setzt Leben in die Wände und eröffnet sich selbst somit einen imaginären Raum:

Am unvergeßlichsten aber waren die Wände selbst. Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. Es war noch da, es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem handbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken, wo es noch ein klein wenig Innenraum gab, zusammengekrochen. (ML, 126)

Dieser **imaginäre Raum** hat im Vergleich zu den anderen Räumen, die Brigge sich später noch eröffnet, eine Besonderheit: Er versetzt ein repräsentatives Objekt des städtischen Raums (das es eigentlich gar nicht mehr gibt) mit Erinnerungen und schreibt ihm somit einen Gedächtnisraum zu. Seine eigene räumliche Distanz ist somit aufgehoben, er verwendet das abgerissene Haus als ‚**Generator**‘ einer imaginären Räumlichkeit, die einen Eintritt in seine innere Wahrnehmung ermöglicht.

Und aus diesen blau, grün und gelb gewesenen Wänden, die eingerahmt waren von den Bruchbahnen der zerstörten Zwischenmauern, stand die Luft dieser Leben heraus, die zähe, träge, stockige Luft, die kein Wind noch zerstreut hatte. Da standen die Mitternächte und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß (...) Der süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben. (ML, 127)

¹⁰³ Vgl.: Ritter 2009, S. 70.

Brigge setzt ein Objekt, das gar nicht mehr existiert, in Beziehung zu sich selbst und verwendet die Spuren (vor allem die Farben als reziproke Elemente¹⁰⁴), die sich vom Abbruchhaus noch finden, als Hinweissräume¹⁰⁵ auf die Vergangenheit des Objektes selbst. Auf raumstruktureller Ebene ist also eine Modellierung des Raumes zu beobachten: der reale Raum wird mit imaginären Erinnerungselementen überlagert, der Mauer, die Brigge betrachtet, also menschliche Eigenschaften zugeschrieben. Interessant ist dabei die Verbindung dieses urbanen Objekts mit einem Element der Natur, der Luft, die für Brigge als **Übertragungsmedium** der verschiedenen zeitlichen und räumlichen Welten fungiert. Außerdem wird Brigges entgrenzte Wahrnehmung immer offensichtlicher, er betrachtet die Mauern und „es [geht, JP] so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.“ (ML, 127) Diese Durchlässigkeit begünstigt das Entstehen imaginärer Raumschichten, die (wie beim Abbruchhaus) zunächst mit tatsächlichen Kindheitserlebnissen verbunden werden, um danach in immer abstraktere und imaginärere Darstellungen abzugleiten. Brigge selbst wird durch diese Wahrnehmung tief erschüttert und versucht, Distanz zwischen sich und das Haus zu bringen:

Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid
geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt habe.
(...) Ich war etwas erschöpft nach alledem, man kann wohl sagen angegriffen
(...). (ML, 127)

Die räumliche Verunsicherung greift also nunmehr auch auf seine physische Verfassung über: während sich seine Wahrnehmung zunehmend in Erinnerungsräume verlagert, muss Brigge auf Grund seines Gesundheitszustandes Krankenhäuser und Ärzte aufsuchen. Er bewegt sich, wie später noch gezeigt werden soll, also von Räumen, die ihn *krank machen*, in **kranke Räume**. Das Verfahren der Verbindung von Krankheitszuschreibungen und baulichen Strukturen ist um die Jahrhundertwende auch in der russischen Literatur häufig anzutreffen. So werden beispielsweise in einem Gedicht Brjusovs aus dem Zyklus „Urbi et orbi“ Krankheiten als personifizierte Elemente in verlassene Räume imaginiert, die die Wahrnehmung der späteren Bewohner beeinflussen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Die Zusammenstellung der Farben ist bei Malte fast immer negativ konnotiert, vor allem wenn es um die farblichen Zuschreibungen der urbanen Objekte geht. RURALE Elemente werden hingegen mit eher kräftigen Farben, die sich aber ‚erschrocken‘ geben, beschrieben. (Vgl.: ML, 102-103)

¹⁰⁵ Vgl.: Ritter 2009, S. 71.

¹⁰⁶ „Во всех углах жилья, в проходах, за дверьми

3.4. ‚Sehen lernen‘ in der Großstadt

Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. (ML, 93)

Brigges erste Aufzeichnungen kreisen um seinen Wunsch, **‚sehen‘ zu lernen**. Damit ist nicht die bekannte performative Wahrnehmungshandlung per se gemeint, sondern Brigges immer stärker hervortretende Eigenschaft, die Wahrnehmung des Äußeren mit dem Inneren zu verbinden. Dadurch wird eine transitive Form der Wahrnehmung geschaffen, die über die Subjekt-Objekt-Beziehung in selbstreflexive Gedankenräume führt.¹⁰⁷ Die Großstadt als wahrnehmungsverunsichernder Raum taucht bei Rilke bereits in den *Stundenbuchgedichten* auf. Dort wirft er einen pessimistischen Blick auf den urbanen Raum:

Denn, Herr, die großen Städte sind
verlorene und aufgelöste;
(...)
Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
sie in der Kindheit wundersam gestreift, -
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
(...)
Die großen Städte sind nicht wahr; sie täuschen
den Tag, die Nacht, die Tiere und das Kind;
ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen
und mit den Dingen, welche willig sind.¹⁰⁸

Rilke bezieht die Täuschung durch die Großstadt in den *Stundenbuchgedichten* nicht nur auf das Individuum, er spannt den Bogen und nennt die Natur (Tag,

Стоят чудовища, незримые людьми:

Болезни, ужасы и думы тех, кто прежде

Жил в этих комнатах и верил здесь надежде.“ [In allen Ecken des Wohnhauses, in den Gängen, hinter den Türen//stehen Monster, unheimliche Leute://Krankheiten, Schrecken und die Gedanken derer, die einst//in diesen Zimmern lebten und an die Hoffnung glaubten.“]

B. Я. Брюсов: Zeilen aus: Чудовища (1903). In: Ders.: *Избранные сочинения*. Москва 1980, S. 161. [V. Ja. Brjusov: Zeilen aus: Monster (1903). In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Moskau 1980.]

¹⁰⁷ Vgl.: Ritter 2009, S. 69-70.

¹⁰⁸ Rainer Maria Rilke: Zeilen aus: Das Buch von der Armut und dem Tode (1903). In: Ders. 2006, S. 264-269.

Nacht, Tiere) als kontrastgebendes Element, das ebenfalls dem urbanen Raum unterworfen ist. Auch die Thematiken Krankheit, Tod und das ‚Sich-Verlieren‘ im städtischen Raum sind in den *Aufzeichnungen* zu beobachten. Die **bewusste Reflexion** der eigenen Wahrnehmung ist in Brigges Familie verankert, er erinnert sich an einen emotionalen Ausbruch seines Großvaters beim Verfassen seiner Kindheitserinnerungen: „»Und werden sie es überhaupt *sehen*, was ich da sage?«“ (ML, 210) In einer weiteren, extremen Wahrnehmungssituation (Brigge nimmt im Kreise seiner Familie eine übernatürliche Erscheinung wahr), versucht der kindliche Protagonist sich durch ein bewusstes ‚Nicht-sehen‘ zu schützen: „Eine Weile sah ich, ohne zu sehen.“ (ML, 116) Brigges Bemühungen, ‚sehen‘ zu lernen, treffen auf den „Stillebencharakter der Bildräume“¹⁰⁹ und verunsichern ihn. Die Verbindung der äußeren Wahrnehmung mit seinem eigenen Inneren sind für den Protagonisten neu und unkontrollierbar, obgleich er sich dieser entgrenzten Form des ‚Sehens‘ bewusst ist:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. (ML, 92)

Bevor Brigge durch seine transitive Wahrnehmung in die psychologisierten, abstrakten Räume seiner existentialistischen Selbsterkenntnis geführt wird, erfährt er die **Vermischung** des Äußeren (Objekt) mit dem Inneren (Subjekt) an Hand von alltäglichen Elementen, die ihm in Paris begegnen. Das Stilleben eines urbanen Bildraums – eine leere Straße mit einer ärmlichen Frau, die in ihre Hände versunken ist – verdichtet sich in der Wahrnehmung Brigges, er codiert die Szene mit subjektiven Ängsten und entgrenzt seine Sichtweise.

Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht. (ML, 94)

Zuletzt sei Brigges Reflexion seiner aktuellen Lebenssituation erwähnt, in der er ohne Beschönigungen feststellt: „Ich bin achtundzwanzig, und es ist so gut wie nichts geschehen.“ (ML, 103) Er rekapituliert sein dichterisches Schaffen und übt Kritik an sich selbst, die Zweifel an seinem poetischen Talent werden immer

¹⁰⁹ Ritter 2009, S. 69.

größer. Seine entgrenzte Wahrnehmung scheint ihm eine Möglichkeit, diese Phase zu überwinden: „Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne.“ (ML, 103) Doch die transitiven Raumstrukturen, in denen sich Brigge befindet, wirken zuletzt hemmend, sein Schreibprozess kann auf Grund der existentialistischen Fragestellungen und der Flucht in imaginäre Räume nicht fortgesetzt werden. Brigge lernt, empathisch und entgrenzt zu sehen und hebt damit die Grenze der chronotopischen Realität auf.

4. Erinnerungsräume – Gedächtnisorte

4.1. Eröffnung von Erinnerungsräumen

Erinnerungsräume können per definitionem verschieden ausgelegt werden, für die vorliegende Analyse bezeichnen sie einerseits Räume, die mit Erinnerung aufgeladen und codiert sind, andererseits Räume, die in der subjektiven Erinnerung repräsentative bzw. gestaltende Funktionen haben. In beiden Fällen ist die Vergangenheit nicht abgeschlossen, sie adressiert sich weiterhin an die Protagonisten Ganin und Brigge. Diese **Unabgeschlossenheit** ist insbesondere auszumachen, wenn klassische Dichotomien nicht mehr festzustellen sind und somit von einer Umkehrung der Zuschreibungen im Raum ausgegangen werden muss.¹¹⁰ Während Brigge in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beide Raumkonstruktionen miteinander vermischt, sie aber nur als Zwischenstation auf seinem erkenntnistheoretischen Weg verwendet, begibt sich Nabokovs Ganin vollends in subjektiv erinnerte Räumlichkeiten. Auch in der erinnerten Zeitspanne ergeben sich Unterschiede zwischen Ganin und Brigge. Ganin terminisiert den Einstieg in seine Erinnerungen auf wenige Monate genau: „Vor neun Jahren, im Sommer 1915.“ (MA, 54) Er durchlebt seine Erinnerung ab diesem Zeitpunkt chronologisch bis zu der Trennung von Mašenka, die Erinnerung wird für ihn zum idealisierten, verklärten Raum.¹¹¹ Brigge hingegen bewegt sich auf zeitlich und räumlich weiter gefassten Gedächtnisebenen, die nur durch Andeutungen chronologisch zugeordnet werden können. Seine Kindheitserinnerungen, die sich vor allem auf seine Familienverhältnisse beziehen, vermischen sich mit ersten Liebesbeziehungen und erst kürzlich erlebten Begegnungen.¹¹²

So die Einstiege der Protagonisten in ihre Erinnerungsräume verglichen werden, ist bei Ganin mit der Identifikation seiner Jugendliebe als nunmehrige Ehefrau eines Mitbewohners ein eindeutiger **Auslöser** zu identifizieren. Die Vergegenwärtigung von Vergangenheit erfolgt durch ein Bild Mašenkas, die

¹¹⁰ Vgl.: Rike Felka: *Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka*. Berlin 2010, S. 41.

¹¹¹ Im Vergleich zur Realität bewegt sich Ganin in seinen Erinnerungsräumen zeitlich chronologisch und mit großer Sicherheit fort. Die zeitlichen und räumlichen Grenzen der Gegenwart allerdings schwinden, je länger er sich in seiner Vergangenheit befindet.

¹¹² Hier ist z.B. die Erinnerung an den Auftritt einer dänischen Sängerin in Venedig gemeint. Vgl.: ML, S. 283 ff.

Erinnerung wird durch eine einzelne Wahrnehmung evoziert.¹¹³ Die Erzählung Alfjorows allein reicht nicht aus, erst die bildliche Konfrontation mit seiner Vergangenheit eröffnet den subjektiven Gedächtnisraum und beginnt, ihn von seiner realen Umwelt zu isolieren. Die Erinnerungshandlung drängt die Haupthandlung zurück: „As the «internal story» is externalized, the causes and precedents of main action are eventually disclosed.“¹¹⁴

Die ergötzliche private Begebenheit, die ihm vorige Nacht zugestoßen war, hatte das ganze Kaleidoskop seines Lebens verschoben und die Vergangenheit zurückgebracht, auf daß sie ihn überwältige. Er setzte sich in einem Park auf eine Bank, und sofort streckte sich sein behutsamer Begleiter, der ihn die ganze Zeit verfolgt hatte, sein grauer Frühlingsschatten, zu seinen Füßen aus und fing an zu sprechen. (MA, 54)

Die Kaleidoskop-Metapher ist im Bezug auf die Wahrnehmung Ganins zu betrachten, die bereits in der Kino-Szene als verunsichert dargestellt wird. So kann das Kaleidoskop als Verdichtung der Spiegel-Heterotopie Foucaults (vgl. Kapitel 2.3.) gesehen werden, die Ganin auf sein Leben bezieht. Brigges Übergang in die Erinnerungsräume findet hingegen ohne eindeutigen Auslöser statt, es sind anfänglich vielmehr die großen Thematiken der Großstadt, die ihn an Ereignisse seiner Kindheit zurückdenken lassen. Von der bitteren Erkenntnis der Anonymität in der modernen Großstadt, die Brigge besonders mit der Wahrnehmung von Krankenhäusern und Krankenwägen assoziiert, wird die Krankheit und in letzter Konsequenz auch der Tod zum konstituierenden Element seiner Erinnerung.

Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein. Früher wusste man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. (ML, 96)

Brigges erste Erinnerung steht im Zeichen des Todes seines Großvaters, des Kammerherrn Christoph Detlev Brigge. Das Sterben des Kammerherrn wird in Beziehung zu dem ihm umgebenden Raum gesetzt, die Zimmer des Herrenhauses ganz der **Krankheit untergeordnet**. Das Schloss als chronotopischer Ort im Sinne der Raum-Zeit-Relation (vgl. Kapitel 2.3.) wird doppelt codiert – zum einen ist es selbst schon ein Repräsentant historischer Zeit, zum anderen wird es

¹¹³ Vgl.: Bernhard Giesen (u.a.): Vergangenheitsentlastung durch Differenzierung. In: Moritz Csaky und Peter Stachel (Hg.): *Die Verortung von Gedächtnis*. Wien 2001, S. 158-178. Hier: S. 161.

¹¹⁴ Grishakova 2006, S. 90

der Erinnerung Brigges eingeschrieben. Der Ort wird zum Sujet, das sich der Tod als personifiziertes Element aneignen will.

Das lange, alte Herrenhaus war zu klein für diesen Tod, es schien, als müsste man Flügel anbauen, denn der Körper des Kammerherrn wurde immer größer, und er wollte fortwährend aus einem Raum in den nächsten getragen sein und geriet in fürchterlichen Zorn, wenn der Tag noch nicht zu Ende war und es gab kein Zimmer mehr, in dem er nicht schon gelegen hatte. (ML, 96)

Trotz der Unterschiede im Bereich des Einstieges in diese Erinnerungsräume kann eine Gemeinsamkeit ausgemacht werden – Ganins Erinnerung beginnt ebenfalls mit einer Krankheit, bei ihm ist es der Typhus, von dem er sich erholt. Allerdings steht anders als bei Brigge nicht der Tod am Ende der Krankheit, sondern die Regeneration: „Es war erstaunlich angenehm, sich vom Typhus zu erholen.“ (MA, 54)

4.2. Praktizierte Vergangenheit: *Mašenka*

Ganin ist besonders zu Beginn überrascht und verunsichert von der Fülle der Erinnerungen, die auf ihn einbrechen und kann deshalb keine Abgrenzung dieser memorierten Räume zum realen Raum, in dem er sich gerade bewegt, ziehen. Die Angst, einen Fehler in der Konstruktion seiner Erinnerungsräume zu machen oder ein Detail zu vergessen, prägt den Einstieg in seine Vergangenheit. Die **Vermischung** der Wahrnehmung von Gegenwart und Vergangenheit erfolgt bei ihm demnach wesentlich früher als bei Brigge. Außerdem ist eine starke Tendenz zur Idyllisierung (vgl. Kapitel 2.3. zur Konstruktion idyllischer Romanpassagen bei Bachtin) zu bemerken, da Ganin einen für ihn idealen Raum betritt, den er durch die Erschaffung einer unangreifbaren zeitlichen Ausgestaltung konstruiert. Die Regeneration erfolgt aufs Neue, die Erinnerung wird lebendig:

(...) und er schob ihr Bild absichtlich in den Hintergrund, weil er ihm ganz allmählich näher kommen wollte, Schritt für Schritt, genauso wie vor neun Jahren. Er hatte Angst, dabei einen Fehler zu machen und sich im strahlenden Labyrinth der Erinnerung zu verlieren (...). Und während er an diesem Frühlingsdienstag in Berlin herumwanderte, gesundete er aufs neue, spürte am eigenen Leib, wie es war, wenn man zum ersten Mal das Bett verlassen durfte, und empfand noch einmal die Schwäche in den Beinen. (MA, 58)

Ganin stellt die Nähe zur Vergangenheit durch die Wiederholung seiner Jugenderlebnisse her, es entsteht eine **Verkettung** von chronotopischen Relationen und Neuzuschreibungen auf affektiver und gedanklicher Ebene – eine

zeitliche und räumliche Mehrschichtigkeit. Er lagert seine Erinnerung aus: die Orte und Räume seiner Jugend (St. Petersburg und ein Landhaus in der Nähe von Voskresensk) werden noch einmal zu Handlungsräumen, die Begegnung mit Mašenka ein zweites Mal erlebt. Ganin praktiziert seine Vergangenheit in der Gegenwart und hadert beim Wiedereintritt in die Realität mit der Vergänglichkeit des Seins.

Wo ist jetzt das Glück, die Sonne, wo sind die dicken Holzkegel, die so hübsch zusammenfielen und gegeneinanderprallten, und wo mein Fahrrad mit der niedrigen Lenkstange und der großen Übersetzung? Gibt es nicht ein Naturgesetz, dem zufolge nie etwas verlorenght und die Materie unzerstörbar ist? (MA, 59)

Ganin zieht sich, um weiteren Zweifeln zu seinem Dasein auszuweichen, in seine Erinnerungsräume zurück und blendet die Realität immer weiter aus. Es ist somit eine Verschiebung der **chronotopischen Prioritäten** zu beobachten: Zeit und Raum der Gegenwart werden der Wiederholung von Vergangenheit untergeordnet, die Wahrnehmung der Wirklichkeit weicht der Wahrnehmung der vergangenen Liebesgeschichte. Ganin reduziert seine Existenz auf ein Minimum, um nicht (so wie Brigge) in existentialistischen Fragestellungen zu versinken.

Seine Erinnerungen beanspruchten ihn so sehr, daß er die Zeit gar nicht mehr wahrnahm. Nur sein Schatten hauste noch in Frau Dorns Pension; er selbst hingegen war in Rußland und durchlebte seine Erinnerungen, als ob sie Wirklichkeit wären. Für ihn war die Zeit zum Vorgang des Wiedererinnerns geworden, das sich ganz allmählich entfaltete. (...) Es war nicht nur ein Wiedererinnern, sondern ein richtiges Leben, das viel wirklicher, viel intensiver war als das seines Schattens in Berlin (...). (MA, 90-91)

Ganin betrachtet seine eigene Vergangenheit als symbolisches Kapital, er kumuliert seine Erinnerung in bestimmte Objekte und verleiht ihnen durch diese Aufladung einen sakralen Charakter¹¹⁵: „Da der Tisch nun aber ihnen gehörte und heilig war, geheiligt durch ihre Zusammenkünfte, (...)“ (MA, 96) Die Idyllisierung des Erinnerungsraums wird vor allem durch die Einbeziehung der Natur erreicht. Die Jahreszeiten strukturieren die Beziehung Ganins mit Mašenka, die Umgebung von Voskresensk wird als authentischer, naturbelassener Rückzugsort beschrieben. Diese Dimensionierung des Handlungsraums durch die Natur bzw. das Wetter setzt sich auch in St. Petersburg fort, der Stadtraum wird allerdings nicht idyllisiert und bildet einen merklichen Kontrast zur romantisierten Ländlichkeit. Der Höhepunkt seiner Erinnerungen, der nicht vollzogene sexuelle

¹¹⁵ Vgl.: Giesen 2001, S. 15.

Akt, bildet gleichzeitig das (chronologisch betrachtete) Ende seines Wiedererlebens mit Mašenka. Doch Ganin kann sich mit diesem Ende nicht abfinden, bei der Durchsicht seiner Korrespondenz wird er durch fünf Briefe, die ein kumuliertes Element von Erinnerung in einem Schriftstück repräsentieren¹¹⁶, wieder in die Vergangenheit zurückversetzt.

Mit einem flinken Griff zog er die schwarze Briefftasche hervor, in der er die fünf Briefe aufbewahrte, die er von ihr bekommen hatte, als er auf der Krim diente. Und jetzt fiel ihm mit einem Schlag dieser ganze Krim-Winter wieder ein, 1917/18: (...). (MA, 135)

Zusammenfassend ist auf raumstruktureller Ebene durch das **Praktizieren von Vergangenheit** in der Gegenwart eine Auflösung von chronotopischen Relationen einerseits und eine Aufladung von räumlichen Strukturen andererseits zu beobachten. Während die Wahrnehmung von Räumen und das Orientieren an zeitlichen Ordnungen für Ganin, je intensiver er seine Vergangenheit wiedererlebt, immer mehr an Bedeutung verliert und deshalb aus seiner Wahrnehmung gefiltert wird, sind seine Erinnerungsräume klar definiert und gezeichnet. Die Orte und Räume seiner Jugend werden idyllisiert und romantisiert dargestellt und durch Elemente der Natur (Jahreszeiten, Wetterereignisse) charakterisiert – ebenso wie seine Beziehung zu Mašenka. Sein Ich wird somit im Sinne einer raumbezogenen Identität verortet, Ganin an seinen Erinnerungsraum gebunden und zum Ergebnis von vergangenen soziopsychologischen Kräften.¹¹⁷ Das sukzessive Verblassen des Erinnerungsraums erfolgt durch das neuerliche Eindringen des urbanen Raums in Ganins Wahrnehmung, der ihn aber noch nicht zum endgültigen Wiedereintritt in die Realität bringen kann.

Die schwarzen Züge donnerten vorbei und rüttelten die Fenster des Hauses durch; mit einer Bewegung wie von Gespensterschultern, die eine Last abschüttelten, schoben sich schwellende Berge von Rauch in die Höhe und löschten den Nachthimmel aus. (...) Das klappernde Getöse und die Rauchberge schienen quer durch das Haus zu dringen; bebend stand es zwischen dem Abgrund, wo die Schienenstränge sich wie Kratzspuren eines mondbeschienenen Fingernagels hinzogen, und der Straße, über die eine niedrige Brücke führte und das nächste fahrplanmäßige Wagendonnern wartete. Das Haus war körperlos wie ein Gespenst, durch das man die Hand hindurchstrecken und dabei mit den Fingern zappeln konnte. (MA, 145)

¹¹⁶ Vgl. Giesen 2001, S. 20.

¹¹⁷ Gemeint sind z.B. das Sicherheitsgefühl, Gefühl von Verantwortung, Liebe usw. Vgl. dazu: Florin Žigrai: Bemerkungen zur kollektiven und individuellen Identität im raum-zeitbezogenen Kontext. In: Csaky 2001, S. 51-66. Hier: S. 54.

4.3. Verortete Kindheit: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Brigge bewegt sich hauptsächlich in seinen Kindheitserinnerungen, die zunächst, romantischen Prinzipien nach, von **unheimlichen** Erfahrungen und Geschichten geprägt und durch familiäre Episoden umrahmt sind.¹¹⁸ Mit dem Fokus auf seine Kindheitserinnerungen reiht sich Brigge in eine familiäre Tradition ein, auch Graf Brahe, der Onkel Brigges, ist davon fasziniert: „Was er aber nicht vergessen wollte, das war seine Kindheit.“ (ML, 209) Das Thema Tod und Krankheit begünstigt die Vergegenwärtigung des Unheimlichen, Brigge wird durch den Aufenthalt in einer Krankenanstalt an seine Kindheit erinnert und imaginiert ein aus seiner Haut austretendes Element.

Und da, als es drüben so warm und schwammig lallte: da zum erstenmal seit vielen, vielen Jahren war es wieder da. Das, was mir das erste, tiefe Entsetzen eingejagt hatte, wenn ich als Kind im Fieber lag: Das Große. Ja, so hatte ich immer gesagt, wenn sie (...) mich fragten, was mich erschreckt habe: das Große. (...) Und jetzt war es wieder da. (...) Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir (...). (ML, 139)

Durch die selektive, detailgenaue Wahrnehmung Brigges entsteht der Eindruck, die Gegenwart bewege sich chronologisch nicht weiter, Vergangenheit mischt sich dazu und bewirkt die simultane Existenz mehrerer **Zeitstufen**. Mit dieser Voraussetzung wird auch der Raum phantastisch aufgeladen und verschieden codiert. Die Verortung von Brigges Kindheit ist an seinen familiären Bezugspunkten festzumachen, die Codierung des Raums ist als vermischt zu betrachten: die Ängste und Gefühle seiner Kindheit mischen sich mit dem Blick aus dem Jetzt, der von der verunsicherten Wahrnehmung des Urbanen geprägt ist. So auch bei dem memorierten Schloss, in das sich ein Verwandter Brigges zurückzieht.

So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut, (...) Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen. (ML, 109)

Die räumlichen Strukturen werden voneinander isoliert wahrgenommen, Brigge kann die fragmentarischen Stücke zu keinem Ganzen verbinden. Das

¹¹⁸ Vgl.: Ritter 2009, S. 64.

Unvermögen, das Schloss in seiner Gesamtheit im Erinnerungsraum zu vergegenwärtigen, spiegelt die immer tiefer greifenden existentialistischen Ängste und die damit verbundene Psychologisierung des Raums wider. Brigge destruiert diese Gedächtnisräume nicht, er lädt sie vielmehr ästhetisch auf und versucht so, durch die Aufarbeitung des Unheimlichen in seiner Kindheit, die Verunsicherung in der Gegenwart zu bekämpfen. In der übernatürlichen Erscheinung einer geisterhaften Frau im Schloss des Grafen Brahe manifestiert sich die Konstruktion einer unbegreiflichen Dimension, die als imaginierte Rückbindung an die vergangene (und gegenwärtige) Welt dient.¹¹⁹

Dort war nach und nach eine, wie ich meinte, stets verschlossene Türe, von welcher man mir gesagt hatte, daß sie in das Zwischengeschoß führe, aufgegangen, und jetzt, während ich mit einem mir ganz neuen Gefühl von Neugier und Bestürzung hinsah, trat in das Dunkel der Türöffnung eine schlanke, hellgekleidete Dame und kam langsam auf uns zu. (...) Ich war der einzige, der am Tische sitzengeblieben war; ich hatte mich so schwer gemacht in meinem Sessel, mir schien, ich könnte allein nie wieder auf. Eine Weile sah ich, ohne zu sehen. (ML, 116)

Die **subjektivierende räumliche Relation** zwischen dem realen Raum und der Codierung durch Erinnerungen, Erlebtem und Angst wird von Brigge bewusst konstruiert. So bemerkt er: „Ich habe um meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen (...).“ (ML, 141) Im selben Atemzug spricht der Protagonist aber von der Unmöglichkeit, seine Ängste durch die aufgeladene Erinnerung zu bewältigen: „(...) ich fühle, daß sie immer noch so schwer ist wie damals und daß es nichts genützt hat, älter zu werden.“ (ML, 141) Nicht nur familiär genutzte Orte und Räume bergen Unheimliches, auch die Häuser anderer Familien werden von Brigge ästhetisch aufgeladen und im Erinnerungsraum in Relation zu seinem Dasein gesetzt. In der Episode des Besuches bei der Familie Schulin wird außerdem die Rolle von Brigges Mutter als einzig vertrauter Fluchtpunkt dargestellt, die ihren Sohn in die Wahrnehmung anderer Räume und somit anderer Wirklichkeiten einweiht.

Georg hatte ganz vergessen, daß das Haus nicht da war, und für uns alle war es in diesem Augenblick da. (...) Mein Vater lachte: „Wir steigen hier herum wie die Gespenster“, und er half uns wieder die Stufen zurück. „Aber es war doch eben ein Haus da“, sagte Maman und konnte sich gar nicht so rasch an Wjera Schulin gewöhnen, die warm und lachend herausgelaufen war. Nun mußte man natürlich schnell hinein, und an das Haus war nichtmehr (sic.) zu denken. (ML, 202)

¹¹⁹ Vgl.: Ritter 2009, S. 65.

Trotz ihrer schützenden Funktion versagen die Erwachsenen in der dargestellten Dialektik zwischen Imagination und kindlicher Wahrnehmung. Weiters ist die räumliche **Ruhelosigkeit** zu erkennen, die Brigges Kindheit prägt und die unheimliche Aufladung der verschiedenen Raumstrukturen ermöglicht. Die Imagination eines nicht mehr existenten Raums ist bei Brigge zweimal zu beobachten: zunächst die Wahrnehmung des Abbruchhauses, in das der Protagonist vergangenes Leben interpretiert und durch diese Neucodierung mit sich selbst in eine ästhetische Beziehung setzt. In den späteren Aufzeichnungen nehmen Mutter und Sohn in der Erinnerung Brigges ebenfalls ein nicht mehr existentes Haus wahr (wie oben beschrieben). Der Protagonist stellt die Nähe zur Vergangenheit, so wie Nabokovs Ganin, durch die Wiederholung vergangener Handlungen her. Die vor dem Jetzt liegende Handlung wird somit im Jetzt wirksam und bewirkt eine starke Verkettung zwischen den Zeiten.¹²⁰ Der Unterschied zum *Mašenka*-Roman besteht in der Reihenfolge der Handlungen: während Ganin seine eigene Geschichte von Beginn bis zum Ende noch einmal erlebt, wiederholt Brigge vergangene Handlungen vor der eigentlichen Erinnerung daran. Diese Verbindung mehrschichtiger Zeit- und Raumstrukturen lässt eine immer stärker werdende Subjektivierung und Ästhetisierung der chronotopischen Relationen in Brigges Wahrnehmung erkennen, die in weiterer Folge zur Abkehr von der Realität führt.

Die letzten eindeutig zuordenbaren Erinnerungen Brigges drehen sich um die Thematik der **Liebe**, sie bilden die gedankliche Basis für die abschließenden Projektionen des Protagonisten. Die existentialistischen Ängste manifestieren sich zu Beginn der Vorstellung des Liebesverhältnisses (ML, 190 ff.) zu Abelone in der literarischen Praxis zuzuschreibenden Handlungen.

Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein.
Ich habe nie jemanden erzählen hören. Damals, als Abelone mir von Mamans
Jugend sprach, zeigte es sich, daß sie nicht erzählen könne. Der alte Graf
Brahe soll es noch gekonnt haben. (ML, 207)

Brigge versucht sich hier an einer Rechtfertigung – sein eigen empfundenes Unvermögen zu sehen und zu schreiben (Zweifel an seinen dichterischen Fähigkeiten) wird dem Unvermögen seines Umfeldes, nicht erzählen zu können, gegenüber gestellt. Trotz dieser Anmerkung wird Abelone gleich zu Beginn als eine Figur dargestellt, deren Verhältnis zu Raum und Zeit sich stark von ihrer

¹²⁰ Vgl.: Felka 2010, S. 46.

Umgebung abhebt. Damit ist sie der Figur Bettines ähnlich, die in Brigges Erinnerung im Bezug auf die chronotopischen Relationen ebenfalls besonders dargestellt wird. Die Natur als idyllisches Element wird in den Hintergrund gedrängt, die Nacht (und mit ihr die Dunkelheit) bestimmen die Erinnerungen an Abelone.

Abelone muß als ganz junges Mädchen eine Zeit gehabt haben, da sie von einer eigenen, weiten Bewegtheit war. (...) Aber dann fühlte sie auf einmal das Fenster und, wenn ich recht verstanden habe, so konnte sie vor der Nacht stehn, stundenlang, und denken: das geht mich an. (ML, 207)

Brigge eröffnet in seinen Erinnerungen einen weiteren Erinnerungsraum, indem er Abelone ihre Zeit mit dem Schwiegervater von Brigges Vater berichten lässt. Diese **Doppelung** ermöglicht, wie bereits weiter oben in der Imagination eines Teiles des Schulin-Schlusses beschrieben, wiederum die Rückführung einer wiederholten Handlung der Vergangenheit. Graf Brahe diktiert Abelone seine Kindheitserinnerungen und gerät ob eines falsch geschriebenen Wortes in Zweifel die Wahrnehmung seines Werkes betreffend. „»und andere werden es nicht lesen können. Und werden sie es überhaupt *sehen*, was ich da sage?«“ (ML, 210) Die Unsicherheiten Brigges in seiner Wahrnehmung (er beginnt erst in Paris, ‚sehen‘ zu lernen) können demnach als wiederholte Handlungen, die in seinen Erinnerungen bereits bei seinem Großvater auftreten, aufgefasst werden.

Die Erinnerungsräume Brigges und Ganins sind, wie gezeigt wurde, so konstruiert, dass die Protagonisten die Nähe zu ihrer eigenen Vergangenheit durch die Wiederholung vergangener Handlungen im Jetzt herstellen. Ganin versucht durch das Wiedererleben seiner Liebesgeschichte der Realität zu entkommen und flüchtet sich auf Grund seiner Handlungslosigkeit in seine Erinnerungsräume. Brigge verliert sich in ästhetisch aufgeladenen Kindheitserinnerungen, die seine Grundängste und Unsicherheiten repräsentieren. Der Versuch, existentialistische Fragestellungen durch diese Dialektik von Wahrgenommenem und Wahrnehmendem, von Jetzt und Damals, von realem und imaginärem Raum zu lösen, scheitert, die Ängste potenzieren sich vielmehr durch Brigges ästhetisch-psychologische Codierungen.

5. Die Furcht vor Krankheit und Tod als raumveränderndes Element

5.1. Eigene und erinnerte Krankheit

Sowohl bei Nabokov als auch bei Rilke werden die Protagonisten nicht als unverwundbare Helden dargestellt, sondern werden mit der Krankheit und dem Sterben konfrontiert. Die Raumkonstruktionen spiegeln diese Thematiken nicht nur wider, insbesondere Brigge wird durch die ästhetisch codierten Raumschichten physisch geschwächt. Es ist also wiederum eine **Dialektik** in der Raumwahrnehmung und –konstruktion zu erkennen: die Krankheit wird im und durch den Raum dargestellt, Räume machen krank und werden als kranke Räume codiert. Die zeitlichen Strukturen sind, je weiter sich die Protagonisten auf diese Ebene bewegen, außer Kraft gesetzt, es handelt sich vielmehr um beschriebene Stillstände.

Brigges Angst, in der neuen, ungewohnten urbanen Umgebung krank zu werden, bestimmt seine Wahrnehmung von Beginn an. Er beginnt seine Aufzeichnungen mit dem Satz: „(...) ich würde eher meinen, es stürbe sich hier.“ (ML, 91) Dieser Feststellung nachgehend nimmt Brigge zunächst auf Grund seines selektiven Wahrnehmungsfilters Krankenhäuser, Krankenwagen und Patienten wahr – seine Angst potenziert sich und bestimmt in weiterer Folge auch die ihn umgebenden chronotopischen Relationen. „Ich fürchte mich. (...) Es wäre sehr häßlich, hier krank zu werden, (...)“ (ML, 94) Brigges Befürchtungen bewahrheiten sich, er muss sich in ärztliche Behandlung begeben und scheitert, ähnlich wie Abelone in seinen Erinnerungen, am Erzählen. „Der Arzt hat mich nicht verstanden. Nichts. Es war ja auch schwer zu erzählen.“ (ML, 133) Sein Besuch in der Salpêtrière offenbart die **labyrinthische Perspektive**, mit der er seine Umgebung wahrnimmt und den kranken Raum unangreifbar zu machen versucht. Brigge nimmt die übrigen Patienten als Inventar dieses verschlüsselten Raums wahr, sie repräsentieren seine bereits in der Kindheit verwurzelte Furcht.

Ich mußte lange an verschiedenen Baracken vorüber, durch mehrere Höfe gehen (...). Endlich kam ich in einen langen, dunklen, gangartigen Raum, der auf der einen Seite vier Fenster aus mattem, grünlichem Glase hatte, eines vom anderen durch eine breite, schwarze Zwischenwand getrennt. Davor lief eine Holzbank hin, an allem vorbei, und auf dieser Bank saßen sie, die mich kannten, und warteten. Ja, sie waren alle da. (ML, 133)

Brigge lädt die Salpêtrière psychologisch auf und transformiert sie durch seine entgrenzte, transitive Wahrnehmung in einen irrealen Raum. Das Sanatorium als Heterotopos ist auch bei Foucault zu finden: „Dazu gehören Sanatorien und psychiatrische Anstalten, (...) die gleichsam an der Grenze zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopien stehen, (...).“¹²¹ Während Brigge auf den Arzt wartet, verzerrt sich sein Zeitgefühl, die chronotopischen Relationen scheinen außer Kraft gesetzt zu sein. „(...) es verging wieder eine Stunde. Ich kann mich nicht erinnern, womit ich sie verbrachte. Sie verging.“ (ML, 135) Die Furcht schärft Brigges Sinne, er nimmt seine Umgebung in der Krankenanstalt detailgenau wahr, kann damit aber das Abdriften in imaginäre Raumschichten nicht verhindern. Durch seinen Aufenthalt wird er an seine Kindheit, die ebenfalls von Krankheiten geprägt war, erinnert. Wie in Kapitel 4 bereits beschrieben, handelt es sich auch hier um die Wiederholung einer vergangenen Handlung in der Gegenwart, die Nähe zum Damals wird subjektiv hergestellt und bestimmt die chronotopischen Konstruktionen. Brigge wird durch die ihn erschreckenden Bilder der Patienten an die Krankheiten seiner Kindheit erinnert, insbesondere an eine Krankheit, die er selbst „das Große“ (ML, 139) benennt. Weder Brigge selbst noch seine Eltern bzw. die herbeigerufenen Ärzte können die Symptome zuordnen, eine eindeutige Diagnose und Definition der Krankheit bleiben aus. Dies führt zu einer Unterstreichung der Empfindung Brigges, seine Kinderkrankheiten als außergewöhnliche Gefährdung seiner imaginierenden Sensibilität zu betrachten.¹²² Wie stark Brigges bereits in seinen Erinnerungsräumen vorhandener Hang zur entgrenzten, imaginierenden Raumwahrnehmung mit der Krankheits-Thematik verbunden ist, zeigt sich in der unheimlichen Episode mit der sich verselbstständigenden Hand (ML, 161-167). Brigges Drang, seine unbegreifliche Wahrnehmung zu erzählen, scheitert an einer

von diesen Krankheiten, die darauf ausgingen, mir zu beweisen, daß dies nicht das erste eigene Erlebnis war. Das Fieber wühlte in mir und holte von ganz unten Erfahrungen, Bilder, Tatsachen heraus, von denen ich nicht gewußt hatte; ich lag da, überhäuft mit mir, und wartete auf den Augenblick, da mir befohlen würde, dies alles wieder in mich hineinzuschichten, ordentlich, der Reihe nach. Ich begann, aber es wuchs mir unter den Händen, es sträubte sich, es war viel zu viel. Dann packte mich die Wut, und ich warf alles in Haufen in mich hinein und preßte es zusammen; aber ich ging nicht wieder darüber zu. (ML, 167)

¹²¹ Foucault 2006, S. 322.

¹²² Vgl.: Ritter 2009, S. 81.

5.2. Der Tod im Raum: Brigges Familie

Neben der eigenen Krankheit nimmt das Sterben der Familienmitglieder Brigges, neben dem Element des Todes an sich, einen großen Teil seiner Kindheitserinnerungen ein. „Früher wußte man (...), daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern.“ (ML, 96) Hier ist auf räumlicher Ebene vor allem zu beobachten, wo gestorben wird und ob diese Strukturen Einfluss auf den **Tod** des Menschen haben. Andererseits ist die Schilderung des Todes an sich zu betrachten, da er eines der natürlichen, unkontrollierbaren Elemente ist, die Brigge am meisten fürchtet. Eine Kumulation von Raum und Tod ist, wie bereits in Kapitel 4 angemerkt, in der Schilderung vom Tode des Großvaters Christoph Detlev Brigge zu erkennen, Brigge bemerkt, dass man ihm ansah, „daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus.“ (ML, 96) Der Tod wird zum **personifizierten Element**, das Schloss als chronotopischer Ort zum Sujet transformiert. Die Funktion des Schlosses als Repräsentant historischer Zeit wird im Sinne eines pars pro toto mit Hilfe eines einzelnen Zimmers dargestellt: das Sterbezimmer der Urgroßmutter, das 23 Jahre nicht betreten worden war. Dieser mit Krankheit und Erinnerung hochgradig codierte Raum wird mit zwei Sinnen wahrgenommen: „(...) das robuste Licht eines Sommernachmittags untersuchte alle die scheuen, erschrockenen Gegenstände und drehte sich ungeschickt in den aufgerissenen Spiegeln.“ (ML, 97) Außerdem erwähnt Brigge, so wie zu Beginn seiner Paris-Wahrnehmungen, die Gerüche „in einem Raum, wo alle Dinge rochen, (...)“ (ML, 97), eine Zuschreibung auf der sinneswahrnehmenden Ebene, die die Raumstruktur in seiner Erinnerung angreifbar macht und nahe an ihn heranführt. Die Objekt-Subjekt Beziehung wird durch das Element des Todes erklärt, der nach und nach die Kontrolle über Raum, Zeit und Personen gewinnt.

Und wäre es jemandem eingefallen zu fragen, was die Ursache von alledem sei, was über dieses ängstlich gehütete Zimmer alles Untergangs Fülle herabgerufen habe, - so hätte es nur *eine* Antwort gegeben: der Tod. (...) Aber es war noch etwas. Es war eine Stimme, die Stimme, die noch vor sieben Wochen niemand gekannt hatte: denn es war nicht die Stimme des Kammerherrn. Nicht Christoph Detlev war es, welchem diese Stimme gehörte, es war Christoph Detlevs Tod. (ML, 98-99)

Brigges Tendenz zur Psychologisierung und Ästhetisierung seiner chronotopischen Wahrnehmungen hat mit dem Element des Todes eine

unangreifbare Struktur addiert, deren unheimlicher, mystifizierter Charakter Faszinosum und Furchtobjekt zugleich ist. „Und während dieser Zeit war er [der Tod, JP] mehr Herr, als Christoph Detlev Brigge es je gewesen war, er war wie ein König, den man den Schrecklichen nennt, später und immer.“ (ML, 101) Brigges Ehrfurcht vor dem Tod steht im Gegensatz zu der Praxis seines Onkels, des Grafen Christian Brahe, demselben keine Bedeutung zu schenken.

Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das Geringste ändern. (ML, 113-114)

Diese unterschiedlichen Auffassungen ein und desselben Phänomens führen in weiterer Folge zu der unheimlichen Begegnung mit einer verstorbenen Verwandten, die der Protagonist in seinen Kindheitserinnerungen noch einmal durchlebt. Traditionelle Zeit- und Raumvorstellungen werden außer Kraft gesetzt, einerseits durch die Hochstilisierung des Todes (Brigge), andererseits durch seine Ausklammerung (Brahe).

Die Beschreibungen vom Tode von Brigges Eltern unterscheiden sich nicht nur in der Art und Weise des Sterbens, auch die **chronotopischen Relationen** sind von denjenigen des Großvaters abgegrenzt. Brigges Mutter stirbt im Haus der Familie, es ist ein leiser, aber entstellender Tod, der mit dem Absterben der Sinne beginnt.

Ihre Sinne gingen ein, einer nach dem andern, zuerst das Gesicht. Es war im Herbst, man sollte schon in die Stadt ziehen, aber da erkrankte sie gerade, oder vielmehr, sie fing gleich an zu sterben, langsam und trostlos abzusterben an der ganzen Oberfläche. (ML, 179)

Der Raum wird wieder vom Element des Todes beherrscht, wenn in diesem Falle auch indirekt: die Ärzte, die das Haus am Sterbetag der Mutter zahlreich betreten, beherrschen in Brigges Augen den Raum, die ursprünglichen Bewohner treten in den Hintergrund. Der Tod an sich wird von der Masse unbemerkt und simpel beschrieben: „Und Maman starb indessen.“ (ML, 179)

Der Tod Brigges Vaters findet im städtischen Raum und somit an einem Ort statt, der für den Protagonisten von Anfang an negativ konnotiert ist.

Noch vor meines Vaters Tod war alles anders geworden. Ulsgaard war nichtmehr in unserm Besitz. Mein Vater starb in der Stadt, in einer Etagenwohnung, die mir feindsälig (sic.) und befremdlich schien. Ich war damals schon im Ausland und kam zu spät. (ML, 214)

Die **Furcht** Brigges vor der Großstadt verbindet sich mit den bereits gemachten leidvollen Erfahrungen des Verlustes eines Familienmitgliedes und lässt ihn verzweifelt Vertrautes in einer ungewohnten Umgebung („Neu war nur die Umgebung, auf eine unangenehme Art.“ ML, 214) suchen. Die urbane Wohnsituation bringt ihn aus seinem Wahrnehmungskonzept, er nimmt „dieses bedrückende Zimmer, das Fenster gegenüber hatte, wahrscheinlich die Fenster anderer Leute“ (ML, 214) als Raumkonzeption wahr, in die er den Tod seines Vaters nicht eingliedern kann. Das Auftreten zweier Ärzte, die an dem Leichnam einen Herzstich vornehmen wollen, lässt Brigge in seine transitive Wahrnehmung abdriften, eine einzelne Handlung führt zum Entstehen von imaginären Raumschichten. Anzumerken ist, dass Brigge sich dieses Schwenks in seiner Wahrnehmung bewusst ist und ihn eingangs erwähnt:

Nein nein, vorstellen kann man sich nichts auf der Welt, nicht das Geringste. Es ist alles aus so viel einzigen Einzelheiten zusammengesetzt, die sich nicht absehen lassen. Im Einbilden geht man über sie weg und merkt nicht, daß sie fehlen, schnell wie man ist. Die Wirklichkeiten aber sind langsam und unbeschreiblich ausführlich. (ML, 216)

Das Eindringen des Messers in den Brustkorb bildet den Umkehrpunkt: in Brigges Wahrnehmung wird die **Zeit** wie durch die Transformation in ein Gemälde angehalten, seine Sinne teilen sich. Während er ein Klopfen (das durch das Durchstoßen des Herzens entsteht) *hört*, *sieht* er die ausgeführte Handlung nicht zur selben Zeit. Schließlich lässt er die Zeit beschleunigt wieder weiterlaufen, ein zeitlicher ‚Überfluss‘ entsteht. Somit setzt Brigge für einen kurzen Moment alle chronotopischen Relationen bewusst außer Kraft, um seiner transitiven Wahrnehmung gerecht zu werden und die Situation zu erkennen.

Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde. Aber dann stürzte die Zeit nach mit einem kleinen, gleitenden Geräusch, und es war mehr da, als verbraucht wurde. Auf einmal klopfte es irgendwo. Ich hatte noch nie so klopfen hören: ein warmes, verschlossenes, doppeltes Klopfen. Mein Gehör gab es weiter, und ich sah zugleich, daß der Arzt auf Grund gestoßen war. Aber es dauerte eine Weile, bevor die beiden Eindrücke in mir zusammenkamen. (ML, 216-217)

Die Relationen bleiben ungeordnet, auch als sich Brigge zu einem Spaziergang durch seine ehemalige Heimatstadt aufmacht. Die Stadt ist mit Erinnerungen aufgeladen, die eine Personifizierung von statischen Objekten nach sich ziehen: „(...) so konnte es freilich geschehen, daß von irgendwo etwas ausging, (...). Es gab da gewisse Eckfenster oder Torbogen oder Laternen, die viel von einem

wußten und damit drohten.“ (ML, 218) Brigge fällt wieder in alte Kindheitsmuster, die er noch einmal durchwandern muss, um sich ihrer Existenz sicher zu sein. Zwar versucht er durch das Verbrennen alter Korrespondenzen und Photos eine Distanz zu diesen Erinnerungen aufzubauen, die Flammen können die Bilder seiner Imagination aber nicht auslöschen. Schließlich gibt er ebenfalls das Flanieren als Versuch zur Selbstfindung, genauso wie in Paris, auf und zieht sich in begrenzte Räumlichkeiten zurück.¹²³ Am Ende der Reflexion über den Tod im Raum stehen wieder **Kindheitserinnerungen**, die zwei Objekte der tiefgreifenden Furcht Brigges repräsentieren und durch Ereignisse in der Gegenwart ausgelöst werden.

Sie [die Todesfurcht, JP] überfiel mich in der vollen Stadt, mitten unter den Leuten, oft ganz ohne Grund. Oft allerdings häuften sich die Ursachen; wenn zum Beispiel jemand auf einer Bank verging und alle standen herum und sahen ihm zu, und er war schon über das Fürchten hinaus: dann hatte ich seine Furcht. (ML, 220)

Brigges transitive Wahrnehmung macht auch vor dem Inneren anderer Menschen nicht Halt, er projiziert die Furcht des sterbenden Menschen auf sich selbst, er übernimmt die Gefühle anderer. Es zeigt sich, dass der Protagonist bereits in seiner Kindheit ein außergewöhnliches Verhältnis zum Tod hat: als sein Hund stirbt, glaubt Brigge, den Tod wahrnehmen zu können, der sich des Haustieres bemächtigen möchte. Er bemerkt allerdings: „Aber es war schon in ihm.“ (ML, 221) Der reale Raum wird in seiner Erinnerung mit diesem übernatürlichen Element erweitert, in weiterer Folge personifiziert und als Ursache seiner Todesfurcht dargestellt:

Das war immer in einem von diesen zufälligen Zimmern, die mich sofort im Stich ließen, wenn es mir schlecht ging, als fürchteten sie, verhöhrt und in meine argen Sachen verwickelt zu werden. Da saß ich, und wahrscheinlich sah ich so schrecklich aus, daß nichts den Mut hatte, sich zu mir zu bekennen. (ML, 222)

Brigges existentialistische Furcht vor der **Einsamkeit**, in der er sich selbst überlassen ist, sich aber nicht erkennen kann, wird auf die räumlichen Strukturen des Zimmers und später auch der Natur vor dem Fenster verlagert.

Zusammenfassend ist Brigges Furcht vor der Krankheit und dem Tod als raumverändernde Wahrnehmungsperspektive zu betrachten, die den Raum sowohl in der Gegenwart, als auch in der Vergangenheit und in imaginären

¹²³ Vgl.: Ritter 2009, S. 84.

Raumschichten bestimmt und modelliert. Die Hochstilisierung des Todes zu einem ästhetisch aufgeladenen, psychologisierten Element des Unheimlichen repräsentiert die tiefe existentielle Verunsicherung des Protagonisten, sie bestimmt seine Wahrnehmung (vgl. seine Beobachtung eines Epileptikers auf offener Straße: ML, 144-145) und lässt ihn mit Fortdauer seiner Aufzeichnungen nicht mehr los: „Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem; (...)“ (ML, 149)

5.3. Eine Realität, die krank macht: *Mašenka*

Wie bereits in Kapitel 4 angedeutet, spielt die Krankheit zunächst in den Erinnerungsräumen Ganins eine entscheidende Rolle. Seine Typhus-Erkrankung als Jugendlicher zwingt ihn zu einem Erholungsaufenthalt auf dem Land, den er als angenehme und willkommene Abwechslung betrachtet. „Ein Landhaus, der Typhus. Es war erstaunlich angenehm, sich vom Typhus zu erholen.“ (MA, 54) Der Rückzug in die ländliche Idylle wird zum Instrument der Selbstheilung, die Krankheit ermöglicht (u.a. durch bewusstseinsverändernde Symptome wie z.B. Fieber) eine erweiterte Raumwahrnehmung und begünstigt die Entwicklung der Liebesgeschichte. Näher an der Realität ist die koronare Erkrankung von Ganins Mitpensionär Podtjagin, die den Protagonisten durch ihren unmittelbaren Schrecken von seinen Erinnerungsräumen immer wieder in die Gegenwart zurückholt. Podtjagin, im ehemals zaristischen Russland ein erfolgreicher Dichter, ist als Repräsentant der nicht mehr existenten monarchischen Kultur Russlands zu sehen, der sein Heil im Ausland sucht. Sein Versuch, in das von ihm hochstilisierte Frankreich zu gelangen, um dort seine letzte Lebenszeit zu verbringen, scheitert am Aufeinanderprallen des bürokratischen Deutschland mit seinen (Podtjagins) romantisierten Vorstellungen. Ganin wird durch einen Herzanfall Podtjagins aus seinen Erinnerungen gerissen, die **Realität** holt ihn plötzlich und ohne Vorwarnung ein.

Seine Erinnerungen waren zerronnen und in einen Traum übergegangen. Es war ein seltsamer und überaus kostbarer Traum, und Ganin hätte sich daran erinnert, wenn er nicht im Morgengrauen von einem sonderbaren Geräusch geweckt worden wäre, das wie ein Donnerschlag klang. (...) Ganin erkannte sofort, daß der alte Mann wieder einen Herzanfall hatte. (MA, 98-99)

Zu diesem Zeitpunkt ist der Protagonist bereits in einem Ausmaß in seinen Erinnerungswelten gefangen, die die Krankheit Podtjagins zu einem

geheimnisvollen, unheimlichen Element transformieren, die die eben gewonnene Wahrnehmung der Realität wieder in vergangene Schichten abdriften lässt. Im Halbdunkel des frühen Tages kommt Ganin alles seltsam vor: „das Lärmen der ersten Stadtbahnzüge, das massige graue Gespenst im Sessel (...). Und es war alles sehr viel geheimnisvoller und ungreifbarer als die unsterbliche Wirklichkeit, in der Ganin nun schon eine ganze Zeit lang lebte.“ (MA, 101) Die Krankheit verschlimmert sich immer weiter, der letzte Herzanfall bestimmt die Geschehnisse in der letzten Nacht vor der Abreise Ganins. Auch die Kategorien der Zeit und des Raumes ordnen sich der Krankheit unter, ebenso wie die Elemente Licht, Farbe und Geräusch.

Jetzt war es sehr still in dem unbeleuchteten Zimmer. Es herrschte dort jene besondere, schwere, dumpfe Lautlosigkeit, die immer entsteht, wenn mehrere Menschen schweigend bei einem Kranken sitzen. Die Nacht schwand allmählich. Ganins Profil, dem Bett zugewandt, war wie aus blaßblauem Stein gemeißelt. (MA, 160)

Ganin verbindet zuletzt das Sterben des alten Mannes mit dem räumlich unheimlich anmutenden und ungreifbaren Element des Abgrundes, in das das Herz Podtjagins fällt. Er stellt die existentialistische Frage danach, was nach dem Tode eines Menschen bleibt und vergleicht seine Tätigkeit als Filmstatist mit der Dichtkunst Podtjagins, führt den Gedanken der unterschiedlichen Wahrnehmung und Reproduktion dieser Medien im Raum aber nicht weiter aus. Anzumerken ist, dass Ganin diese persönliche Erfahrung mit dem Tod gemeinsam mit anderen realen Objekten und Figuren der Gegenwart in ein Bild verdichtet, das er zuletzt im Zuge der **Verräumlichung** aus dem Inneren bewusst zurücklässt. Er hebt die Codierung aller Elemente, die ihn in die Vergangenheit zurückversetzen, selbst auf – die Folge ist eine Decodierung der Melancholie und der imaginär wieder durchlebten Erinnerungsschichten, die seine chronotopische Wahrnehmung bestimmt haben. Somit werden auch die Krankheit und der Tod decodiert – von Elementen, die einen Realitätsbezug von Ganin verlangen, werden sie zu Teilen eines Bildes, von dem er sich bewusst distanziert.

Aber jetzt hatte er seine Erinnerung bis zur Neige ausgeschöpft, und sein Bild von Maschenka blieb nun, zusammen mit dem des alten sterbenden Dichters, im Haus der Gespenster zurück, das selbst schon Erinnerung war. Außer diesem Bild gab es keine andere Maschenka; konnte es keine geben. (MA, 172)

6. *Durch alle Wesen reicht der eine Raum: Weltinnenraum.*¹²⁴ – Verräumlichungen im letzten Drittel der Aufzeichnungen

Dem letzten Drittel der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* soll absichtlich kein Vergleich mit Nabokov gegenübergestellt werden, da die Komplexität der entwickelten Raumstrukturen einer gesonderten Analyse bedarf und die Verräumlichung Brigges so übersichtlicher dargestellt werden kann. Eine Ausnahme bildet die Gegenüberstellung der letzten Aufzeichnung mit dem Romanschluss von *Mašenka* am Ende des Kapitels, da die Figurenentwicklung der Texte in diesem Vergleich besonders anschaulich gemacht werden kann.

6.1. Figuren der Zeit – Figuren des Raums

Wie bereits bei Bachtin mit dem Begriff des Chronotopos angedeutet, findet in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* eine Verschmelzung zwischen **Zeit** und **Raum** statt - Käte Hamburger bezeichnet dieses gestaltungstechnische Phänomen im Zusammenhang mit Rilkes Lyrik „Verräumlichung der Zeit“¹²⁵. Sie bemerkt, dass Rilke der Räumlichkeit eine Prävalenz vor dem Erlebnis der Zeit zumisst – auch in den *Aufzeichnungen* steht das Raumerlebnis vor dem der Zeit. Wenn Brigge zeitliche Strukturen explizit nennt und verwendet, dann als Instrument der Beschreibung (vor allem für seine Kindheitserinnerungen und die Imagination von historischen Figuren). Im Zusammenhang zwischen dem Verhältnis von Zeit und Raum lohnt sich ein kurzer Exkurs ins lyrische Werk Rilkes, da hier chronotopische Konzeptionen, die sich bereits in den *Aufzeichnungen* finden, in konzentrierter und weiterentwickelter Form zu finden sind. Zunächst ist das Gedicht *Das Rosen-Innere* zu nennen, das neben dem von Rilke frequent gebrauchten Motiv der Rose die **Verräumlichung** von Zeit anschaulich macht:

(...) Sie können sich selber kaum

¹²⁴ Rainer Maria Rilke: Zeilen aus: Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen. In: Ders. 2006, S. 618.

¹²⁵ Käte Hamburger: Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Red.): *Rilke und Kassner*. Herausgegeben von der Rilke-Gesellschaft. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 15/1988.) Sigmaringen 1989, S. 35-42. Hier: S. 35.

halten; viele ließen
sich überfüllen und fließen
über von Innenraum
in die Tage, die immer
voller und voller sich schließen,
bis der ganze Sommer ein Zimmer
wird, ein Zimmer in einem Traum.¹²⁶

Anzumerken ist in diesen Zeilen nicht nur die Erwähnung des Innenraums, sondern vor allem die Verräumlichung einer ganzen Jahreszeit in die messbare Räumlichkeit eines Zimmers, das von Rilke allerdings in der nächsten Zeile als Traum-Zimmer näher definiert wird. Die Zeit wird in diesem Falle also in eine scheinbar geordnete Raumstruktur gebracht, die sich bei näherer Betrachtung aber als imaginäre Konzeption entpuppt. Ein zweites Gedicht soll an dieser Stelle erwähnt werden, das 1914 entstandene *Es winkt zu Frühling fast aus allen Dingen*, das zum Ding-Werk Rilkes gerechnet werden kann.

(...) Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.¹²⁷

Der Innenraum vom vorher genannten Gedicht wird also nunmehr zum **Weltinnenraum**, der die Relation zwischen Subjekt und Objekt¹²⁸ repräsentiert. Im Gedicht wird die Bedeutung des Inneren für alle Wesen hervorgehoben, die Psychologisierung des Raums ist also von einem Einzelphänomen (Brigge) zum konstituierenden Element aller Beteiligten geworden. Doch soweit ist Brigge vor allem am Beginn der Aufzeichnungen noch nicht. Nach den ersten wahrnehmungsverunsichernden Raumerlebnissen wird für Brigge die Vergangenheit beherrschend – sie unterwirft sich Gegenwart und Zukunft und nimmt damit dem Protagonisten die Möglichkeit, sich in ‚seiner‘ Zeit autonom zu bewegen. Walter Busch unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen

¹²⁶ Rainer Maria Rilke: Zeilen aus dem Gedicht: Das Rosen-Innere. In: Ders. 2006, S. 526.

¹²⁷ Rainer Maria Rilke: Zeilen aus: Es winkt zu Frühling fast aus allen Dingen. In: Ders. 2006, S. 618.

¹²⁸ Vgl.: Hamburger 1998, S. 39.

„äußerer“ und „innerer“ Zeit, also zwischen subjektimmanenter Zeit und der ‚Weltzeit‘. Diese zwei chronologischen Systeme müssen nicht parallel ablaufen, sondern können sich (wie im Roman beschrieben) mit unterschiedlicher Geschwindigkeit fortbewegen.¹²⁹

Wenn wir den dritten Abschnitt der *Aufzeichnungen* genauer betrachten, fällt uns als Figur, die Brigge im Bestreben nach Punkten, die Halt im Raum und in der Zeit versprechen, sucht, **Nikolaj Kusmitsch** auf. Kusmitsch wird schon beinahe satirisch als ein Mensch beschrieben, der „in Zahl und Geld konvertierte Zeit anbietet gegen die Angst vor der Leere und dem Zeitverlust.“¹³⁰ Der Transfer der Zeit in Vermögenswerte stellt nicht nur einen humoristischen Einschub in den *Aufzeichnungen* dar, vielmehr ist die Verbindung des Philistertums mit dem Zeitbegriff zu nennen – eine Verdinglichung und Konvertierung zugleich. Zeit wird für Kusmitsch wertvoller als alles andere, er verbringt sie in seinem Zimmer in völliger Apathie (nachdem er in seiner erweiterten Wahrnehmung die Zeit davonziehen spüren kann), einzig unterbrochen durch obsessives, lautes Vorsagen von Gedichtzeilen:

Wenn man so ein Gedicht langsam hersagte, mit gleichmäßiger Betonung der Endreime, dann war gewissermaßen etwas Stabiles da, worauf man sehen konnte, innerlich versteht sich. (...) Nur hatte sich mit der Zeit eine übertriebene Bewunderung für die in ihm herausgebildet, die, wie der Student, herumgingen und die Bewegung der Erde vertrugen. Ich erinnere mich dieser Geschichte so genau, weil sie mich ungemein beruhigte. (ML, 230)

Für Kusmitsch bedeutet dieses Rezitieren eine innere **Stabilität**, die der Bewegung der Zeit im realen Raum entgegenwirkt. Brigge ist fasziniert von diesem Umgang, gleichzeitig wird er von Kusmitschs Anwesenheit beruhigt, kann diesen chronotopischen Ankerpunkt allerdings nicht für seine eigene Identitätsfindung verwenden.

Die nächste Station, die sich im Hinblick auf eine chronotopische Betrachtung als interessant erweist, ist Brigges Reise zum Theater zu Orange – der junge Däne beschreibt in seinen Beobachtungen die Ruinen der Antike und macht sie gleichzeitig zu Symbolen der Dauer und des Raums. Brigge fühlt sich hinter der monumentalen Kunst, die eine anonyme, kollektive Maske bildet, räumlich und zeitlich sicherer – auch die Sprache wird modifiziert: Er verwendet verstärkt

¹²⁹ Vgl.: Walter Busch: Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Red.): *Malte-Lektüren*. Herausgegeben von der Rilke-Gesellschaft. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 21/1995). Sigmaringen 1997, S. 15-34. Hier: S. 17.

¹³⁰ Busch 1997, S. 26.

Formen der Gestaltverleihung (z.B. *Szenenwand*, *Muschel*, *Sonnenuhr* usw.), Bewegung innerhalb der sprachlichen Verwendung wird signalisiert. Wie die nächsten Aufzeichnungen jedoch beweisen, kann Brigge sich selbst, die Sprache und damit auch den Text nicht stabilisieren¹³¹ – vielmehr arbeitet er vermehrt auf den Gottes- und Religionsbezug hin. Der Bezug zur Antike bleibt allerdings in den Aufzeichnungen über den weit gereisten Sonderling noch erhalten, der schließlich Sappho übersetzen will. Die Antike wird hier also nicht in Form von monumentalen Bauwerken zur Strukturgeberin, sondern durch die Schrift, der Übersetzer wird durch die Verinnerlichung der antiken Zeilen selbst zum Träger. Zuletzt ist anzumerken, dass teils extreme **Verstreckungen** der Zeit im dritten Abschnitt beinahe überall vorhanden sind, von der Zeitlosigkeit Brigges übersteigter Liebesvorstellungen bis zur Verstreckung von historischer Zeit in die Gegenwart, die gleichsam gedehnt und gerafft (Passion des Königs) wird.

6.2. Rückzug in den inneren Raum

6.2.1. Raumspiegelungen

Es würde mich interessieren, wie dieses Zimmer eigentlich beschaffen ist. Man kann sich mit Leichtigkeit ein beliebiges Zimmer vorstellen, und oft stimmt es dann ungefähr. Nur das Zimmer, das man neben sich hat, ist immer ganz anders, als man sich denkt. (ML, 233)

Brigge versucht, durch die totale Isolation seines Hotelzimmers falsche Sicherheiten aufzugeben und sein Ich zu stabilisieren. Dies gelingt ihm aus drei Gründen nicht: Zunächst seine „körperlich-geistige Dünnhäutigkeit“¹³², die ihn für sinnliche Wahrnehmungen und Projektionen empfänglicher macht. Hinzu kommt, dass er sich auf Ungreifbares (wie eben das Zimmer des Nachbarn) und die Dinge in diesem ungreifbaren Raum konzentriert. Er holt damit die Ferne nahe zu sich heran und verstört auf diese Weise immer wieder seine Wahrnehmung. Die **räumliche Sicherheit** schwindet also immer mehr, Brigge kann in weiterer Folge auch die Grenzen der Vernunft nicht mehr ziehen, sie weichen vielmehr auf.

Ich sage mir, dass es dieser Umstand ist, der mich reizt. Aber ich weiß ganz gut, daß es ein gewisser blechener Gegenstand ist, der auf mich wartet. Ich habe angenommen, daß es sich wirklich um einen Büchsendeckel handelt,

¹³¹ Vgl.: Busch 1997, S. 27.

¹³² Ritter 2009, S. 99.

obwohl ich mich natürlich irren kann. (.....) Mir ist, als entsänne ich mich, daß sie auf dem Kamin stehn, die beiden, die die Büchse ausmachen. Ja, sie stehn sogar vor dem Spiegel, so daß dahinter noch eine Büchse entsteht, eine täuschend ähnliche, imaginäre. Eine Büchse, auf die wir gar keinen Wert legen, nach der aber zum Beispiel ein Affe greifen würde. Richtig, es würden sogar zwei Affen danach greifen, denn auch der Affe wäre doppelt, sobald er auf dem Kaminrand ankäme. (ML, 233)

Zwei wesentliche Entwicklungen Brigges können nunmehr beobachtet werden: Einerseits die Zuflucht im Denkraum der Verdinglichung¹³³, also die bewusste Setzung eines **Objekts**, zu dem Brigge Bezug nehmen kann und das vor allem in realiter vorstellbar ist. Andererseits ist der **Spiegel** zu nennen, der Utopie und Heterotopie zugleich ist und die Vermischung des Realen mit dem Irrealen darstellt. Die Blechbüchse, die Brigge als geräuschverursachendes Objekt identifiziert haben will, kann ihm keine Sicherheit geben – schließlich hat er sie in der Realität nicht wahrgenommen. Der Spiegel ist somit Wahrnehmungsinstrument und Repräsentant des Zwischenraums zwischen realem und imaginärem Raum, zusammengefasst in einem einzigen Objekt.¹³⁴ Bezeichnend für die ‚Dünnhäutigkeit‘ Brigges ist der Affe, den er zusätzlich zur Blechbüchse in den Spiegel imaginiert. Er sieht den Affen dort, wo er nicht ist, nämlich

in einem irrealen Raum, (.....). Ich bin, wo ich nicht bin, gleichsam ein Schatten, der mich erst sichtbar für mich selbst macht und der es mir erlaubt, mich dort zu betrachten, wo ich gar nicht bin: Die Utopie des Spiegels.¹³⁵

Die Wiedergabe des Raumes ist also zugleich real (der Raum und das Bild, das der Spiegel reflektiert, existieren wirklich) und irreal (beide können aber nur über einen virtuellen Punkt im Spiegel wahrgenommen werden). Diese Spiegelung des Raumes kann allerdings nur vom Betrachter selbst vorgenommen werden, die Wahrnehmung bleibt noch selbstbestimmt.

Wie begreif ich jetzt die wunderlichen Bilder, darinnen Dinge von beschränkten und regelmäßigen Gebrauchen sich ausspannen und sich lüstern und neugierig aneinander versuchen, zuckend in der ungefähren Unzucht der Zerstreuung. Diese Kessel, die kochend herumgehen, diese Kolben, die auf Gedanken kommen, und die müßigen Trichter, die sich in ein Loch drängen zu ihrem Vergnügen. (.....) Und der Heilige krümmt sich und zieht sich zusammen; aber in seinen Augen war noch der Blick, der dies für möglich hielt: er hat hingesehen. Und schon schlagen sich seine Sinne nieder aus der

¹³³ Vgl.: Ritter 2009, S. 103.

¹³⁴ Vgl.: Foucault 2006, S. 321.

¹³⁵ Foucault 2006, S. 321.

hellen Lösung seiner Seele. (.....) Es gab Zeiten, da ich diese Bilder für veraltet hielt. Nicht, als ob ich an ihnen zweifelte.(ML, 237-238)

Die Konsequenz des Schwindens von räumlicher Sicherheit und zusätzlicher Verstörung durch den (imaginierten) Denkraum der Dinge ist eine tiefgreifende Weiterführung von Brigges Gedanken zu Wirklichkeit und Imagination, die schließlich in die Geschichte des Einsamen und des Heiligen mündet. Die Personifizierung der Objekte (Kessel, Kolben, Trichter) sowie die erotische Zuschreibung ihrer Bewegungen repräsentiert die weiter voranschreitende Auskonstruktion der inneren Gedankenwelt Brigges. Die bewusste Modellierung des Raums wird im immer größer werdenden Ausmaß **psychologisierend**, obgleich Brigge noch (wie in der obigen Textstelle) reflexive Ansätze aufweist. Der letzte Satz des Zitats zeigt, dass Brigge seine Überlegungen und Gedankenströme nicht abschließen, d.h. zu Ende bringen kann – er zweifelt allerdings nicht an seinen inneren Bildern, vielmehr trägt er sie immer mit sich herum.

6.2.2. Erinnerungsräume: Bettine

Die Erinnerungsräume Brigges waren zwar schon im Mittelteil der *Aufzeichnungen* ein thematischer Schwerpunkt, die in seinem Erinnerungsraum auftauchende Bettine soll aber trotzdem gesondert Erwähnung finden. Für die folgende Textstelle sollte vorausgeschickt werden, dass Brigge sich nunmehr in einer Doppelwelt befindet: Zunächst kann er sein inneres Archiv der Erinnerungen mit allen Ängsten und unerfüllten Sehnsüchten nicht schließen, hinzu kommt, dass er sich mittels Introspektion einen symbolisch souveränen Raum schaffen will. Das Vertraute der verinnerlichten Erinnerungen trifft also auf die Betrachtung des eigenen Ich, welches fremd erscheint.¹³⁶ Es ist also wiederum eine **Dialektik**, so wie bei der Annäherung der Ferne auch, gegeben, die Brigges Sicherheit schwinden lässt – Assoziationen und Raumwahrnehmung dehnen sich immer weiter ins Innere aus.

Denn diese wunderliche Bettine hat mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt. Sie hat von Anfang an sich im Ganzen so ausgebreitet, als wär sie nach ihrem Tod. Überall hat sie sich ganz weit ins Sein hineingelegt, zugehörig dazu, und was ihr geschah, das war ewig in der Natur; dort erkannte sie sich und löste sich beinah schmerzhaft heraus; erriet sich

¹³⁶ Vgl.: Ritter 2009, S. 103.

mühsam zurück wie aus Überlieferungen, beschwor sich wie einen Geist und hielt sich aus. (ML, 253)

Die Bedeutung des Kommunikationsmediums Brief im Leben Rilkes ist in der Forschung bereits dargestellt worden¹³⁷, das obige Zitat unterstreicht die Annahme mit der Einbeziehung dieses autobiographischen Elements in den literarischen Text. Brigge stellt Bettine im Gegensatz zu Abelone nicht als realen Menschen dar, sondern präsentiert sie durch die Räumlichkeit, die sie durch ihre Briefe an ihn eröffnet. Diese Erinnerung aus vergangenen Zeiten verbindet mit der Gestalt der Bettine zwei wichtige Wahrnehmungspunkte: Den imaginierten Raum, der nun immer stärker zum Tragen kommt und den Tod als Schnitt der Wahrnehmung des eigenen und fremden Ich. Rilke entwickelt hier also die Thematik der Krankheit im Raum weiter, der Tod wird gleichzeitig als Zäsur und Voraussetzung der ganzheitlichen Präsentation des eigenen Ich dargestellt.¹³⁸ Bei genauerer Betrachtung sind in der Beschreibung Bettines mehrere **Blickpunkte** (vgl. dazu Kapitel 2.4.) in den Raum festzumachen, die eine kaleidoskopartige Ausbreitung desselben ermöglichen. Zunächst die Erzählerperspektive Brigges, der sich an Bettine erinnert und sie in seinem Gedächtnisraum rekonstruiert. Der nächste Blickpunkt ist durch die Briefe Bettines gegeben, eine Doppelung an sich, wenn man von der Dualität des geschriebenen Textes (Brief) und der realen Autorenschaft dahinter ausgeht. Schließlich sind die allgemeinen Blickpunkte der Natur und des Seins zu nennen, die als idyllische, aber für Brigge unerreichbare Raumkonstruktionen dargestellt werden.

Eben warst du noch, Bettine; ich seh dich ein. Ist nicht die Erde noch warm von dir, und die Vögel lassen noch Raum für deine Stimme. Der Tau ist ein anderer, aber die Sterne sind noch die Sterne deiner Nächte. Oder ist nicht die Welt überhaupt von dir? denn wie oft hast du sie in Brand gesteckt mit deiner Liebe und hast sie lodern sehen und aufbrennen und hast sie heimlich durch eine andere ersetzt, wenn alle schliefen. Du fühltest dich so recht im Einklang mit Gott, wenn du jeden Morgen eine neue Erde von ihm verlangtest, damit doch alle drankämen, die er gemacht hatte. Es kam dir armselig vor, sie zu schonen und auszubessern, du verbrauchtest die und hieltest die Hände hin um immer noch Welt. Denn deine Liebe war allem gewachsen. (ML, 254)

Die Unsicherheit Brigges macht ihn auch in seiner Erinnerungswelt empfänglich für vielfältige Empfindungen, in der vorliegenden Stelle eröffnet sich ihm eine

¹³⁷ Zur Bedeutung des Briefes in Rilkes Korrespondenz siehe: Ulrich Hepp: *Untersuchungen zur Psychostilistik am Beispiel des Briefwechsels Rilke-Cvetaeva-Pasternak*. Wiesbaden 2000.

¹³⁸ Bettines „Ausbreitung“ im Sein wird von Brigge erst nach ihrem Tod als möglich erachtet, hier scheint er seine eigene Identitätskrise in die Figur der Bettine zu projizieren.

Welt, die von Bettines Gestalt bestimmt ist und mit den großen Kategorien der Liebe und Gott gefüllt wird – sie wird damit zu einer allumfassenden Identifikationsfigur. Der letzte Satz aus dem Zitat betont zusammenfassend noch einmal die zentrale Stellung der **Liebe** in Brigges Gedankenwelt. Brigge modelliert sich in diesem Fall einen von Bettine geschaffenen Weltraum, den er mit Attributen und Elementen der Natur (Sterne, Erde, Vögel, Tau) versieht. Die Darstellung Bettines zeigt vor allem die voranschreitende Psychologisierung des Raums, d.h. reale sowie imaginäre Räume werden mit den Selbstzweifeln Brigges und seiner damit verbundenen Suche nach Identität codiert und emotional aufgeladen. Die Hochstilisierung der Liebe als schöpferisches Element ist ein Beispiel für eine solche Codierung des Raums. Brigge sieht die Welt durch die Liebe Bettines ‚in Brand gesteckt‘ und gibt diesem im Prinzip rein mentalen Konstrukt durch die verwendete Metapher einen Handlungsvollzug. Brigge schreibt Bettine mit dem Element der Liebe nicht nur eine Daseinsberechtigung, sondern viel mehr ein Identifikationsmerkmal zu, das sie sogar zur Verbindung mit Gott bringt. Der Protagonist schafft somit einen imaginären, für ihn aber glaubhaften (weil psychologisierten) Raum, auf den er sich immer weiter zubewegt.

6.2.3. Historische Figuren im imaginären Raum

Brigge imaginiert nunmehr mit insgesamt drei historischen Figuren eigene Geschichten, seine Subjektlastigkeit kommt dadurch noch stärker zum Vorschein. In diesem Zusammenhang ist auf Simmels Soziologie des Raumes zu verweisen, der eine Setzung von Räumen immer mit den damit verbundenen Figuren verbindet. Interessant ist dabei, dass Brigge historische Personen zur Konstruktion des jeweiligen Raumes verwendet, die einerseits einen Ankerpunkt bieten, andererseits die Unüberschreitbarkeit der **Grenzen** (vgl. die Grenzziehung bei Lotman in Kapitel 2.4.) repräsentieren. Allein Brigge ist eine Überschreitung und somit eine Verbindung von unvereinbaren Räumen erlaubt. Wichtig ist für unsere Überlegungen somit der Auslöser dieser Imagination, ein grünes Buch, das Brigge in seiner Kindheit gelesen hat. Hiermit verbindet sich also die Erinnerung mit realen Tatsachen zu einer imaginierten Welt.

Diese Nacht ist mir das kleine grüne Buch wieder eingefallen, das ich als Knabe einmal besessen haben muß; (...) Es konnte sein, daß jemand dort zu

lesen aufgehört hatte, der nie wieder las; (...) Ich weiß überhaupt nicht, ob ich das ganze Buch gelesen habe. Es war nicht sehr stark, aber es standen eine Menge Geschichten drin, besonders am Nachmittag; dann war immer eine da, die man noch nicht kannte. Ich erinnere nur noch zwei. Ich will sagen, welche: Das Ende des Grischas Otrepjow und Karls des Kühnen Untergang. (ML, 239-240)

Brigge versucht, sich mit diesen Figuren selbst zu beschreiben, seine Existenz also auch in die imaginäre Welt zu heben und ihr so einen tieferen Sinn zu geben. Die ersten beiden Figuren beschreibt Brigge noch in Erzählperspektive, beiden gemein ist der finale Tod. Besonders der erste Exkurs in den historisch codierten Raum ist für die eingangs erwähnte **Russland-Liebe** Rilkes von Bedeutung: Brigge lässt die komplette Handlung in Moskau ablaufen und arbeitet gleich zu Beginn das Motiv der Maske (so wie er es bereits in den ersten Wahrnehmungen des Urbanen getan hatte) ein, das den „falschen“ Zaren Grischas Otrepjow vor seiner Enthüllung schützt. Brigge imaginiert sich in die Geschichte hinein, das zeitliche und räumliche Kontinuum wird durch seinen wertenden Kommentar außer Kraft gesetzt:

Er mag sich sehr sicher gefühlt haben, da er sie nach Moskau kommen ließ; ich bin sogar überzeugt, daß er zu jener Zeit so stark an sich glaubte, daß er in der Tat seine Mutter zu berufen meinte. (ML, 240)

Nach der Ergreifung und Verleugnung Otrepjows durch seine Mutter fühlt sich Brigge nicht mehr in der Lage, die Ereignisse des kleinen grünen Buches adäquat nachzuerzählen und fordert „aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muss Gewalt ausgehen über jeden Widerstand hinaus.“ (ML, 242) Die Selbstzweifel Brigges an seinen dichterischen Fähigkeiten vom Beginn der *Aufzeichnungen* weiten sich also aus, er fühlt sich dem Tod Otrepjows erzählerisch nicht gewachsen. Während sich der Tod der ersten Figur nur am Zarenhof (das Schloss als chronotopisch codierter Ort¹³⁹) selbst abspielt, wird der Untergang Karls des Kühnen ausgelagert und der Wald als Schauplatz einer Schlacht zum konstituierenden Element. Wie bei Otrepjow ist der **Tod** allgegenwärtig, obgleich er nicht direkt erlebt wird – die Schlacht ist schon geschlagen, die Toten am Feld zurückgelassen. Brigge stellt Karl den Kühnen bildhaft dar, das konstituierende Element ist das Blut, das er in seiner Einbildung personifiziert und somit dem Körper Karls enteignet. Der Tod der

¹³⁹ Vgl. die Bemerkungen zu Bachtin in Kap. 2.3, der das Schloss als historisch aufgeladenen Repräsentationsraum und somit chronotopisch codierten Ort begreift.

Figur kündigt sich durch das Blut an: „Seither wußte sein Blut, daß es in einem Verlorenen war: und wollte heraus.“ (ML, 244) So wie bei Bettine schreibt Brigge Karl erst nach seinem Tod eine sinnhafte Existenz zu, der ihn wie eine unwirkliche Erscheinung durch die Raumkonstruktionen der Erzählung irren lässt:

Und wohin sie [die Kunde, JP] kam, da erzeugte sie in allen eine jähe, übertriebene Sicherheit, daß er lebe. Nie vielleicht war der Herzog so wirklich in jeder Einbildung wie in dieser Nacht. Es gab kein Haus, wo man nicht wachte und auf ihn wartete und sich sein Klopfen vorstellte. Und wenn er nicht kam, so wars, weil er schon vorüber war. (ML, 245)

Diese **Einbildung** erklärt auch die andauernde Suche nach Beweisen, selbst als die Leiche in einem zugefrorenen Teich schon gefunden ist. Während Otrepjows wahres Gesicht durch seine Maske verdeckt ist, ist dieses bei Karl auf Grund seiner Wunden nicht mehr erkennbar: „(...) so daß von einem Gesicht keine Rede sein konnte.“ (ML, 246) Brigge gibt also keiner der Figuren mit einem Gesicht einen unverwechselbaren Wahrnehmungspunkt, sowohl Karl als auch Otrepjaw bleiben verschwommen und diffus – sie repräsentieren somit auch den diffusen imaginären Raum, den Brigge aufgebaut hat. Zudem scheitern beide an der Unüberschreitbarkeit der geteilten Räume: Otrepjaw kann dem Schloss nicht entkommen, Karl das Schlachtfeld (lebendig) nicht verlassen. Die letzten Worte in der 55. Aufzeichnung gehören dem Hofnarren Karls, der die Tugenden seines verstorbenen Herrn in seine Gesichtszüge (die ebenfalls durch seine Komik entstellt sind) projiziert.

Die **imaginären Raumschichten**, die bei Karl VI. eine essentielle Rolle spielen, nehmen Überhand, da Brigge, anders als bei Grischa Otrepjaw und Karl dem Kühnen, immer wieder die Erzählperspektive ändert und von seiner auktorialen Position ins Innere des Königs gleitet. Zunächst wird der schleichende Tod Karls VI. geschildert, der, anders als Otrepjaw und Karl der Kühne, langsam vor sich hin stirbt und somit eine Figur der Dauer darstellt. Brigge bemerkt: „Der König aber soll dauern.“ (ML, 261) Die Zeit wird verstreckt, das ekelerregende Siechtum des Königs auffallend detailreich¹⁴⁰ dargestellt. In der Krankheit wird das Schlafzimmer des Königs zum abgegrenzten Teilraum, dessen Überwindung für ihn unmöglich ist – eine Abgrenzung im Repräsentationsraum des Schlosses, das durch seine auftretenden Bewohner (Ärzte, Rechtsgelehrte, Gehilfen) in

¹⁴⁰ So wird ihm beispielsweise eine Prostituierte ins Bett gelegt, um sein Leiden zu lindern. Weiters ist von Würmern, die seinen Leib zersetzen, die Rede, außerdem wird er dezidiert als „Aas“ bezeichnet.

Bewegung (Raum vs. Ort) gehalten wird. Demgegenüber steht das Volk, das zum Schloss keinen Zugang hat und den König als herrschende Person immer noch einfordert – die fehlende Einsicht in die Lebensrealität Karls verbindet sich mit der imaginären Vorstellung eines ewigen Herrschers. Karl VI. wird zur Erscheinung hochstilisiert, die Brigge mit der wiederkehrenden **Liebesthematik** verbindet:

Aber, wenn das damals der Triumph des Todes war, so war dieses, daß er hier stand auf seinen schwachen Knien, aufrecht in allen diesen Augen: das Mysterium der Liebe. (...) Nur daß er jetzt selber die Erscheinung war, und andere waren versunken in Anschauen. (ML, 263)

Brigge vergleicht das Bild des lesenden Königs mit einer Daseinsabbildung des **Paradieses**, die Liebe wird also als Überwindung des Todes und der Krankheit dargestellt. Anders als der Protagonist scheint der König in seiner Raumwahrnehmung gefestigter, fast wie ein Vorbild für Brigge, da er bewusst Raumkonstruktionen vornimmt, die er betreten und wieder verlassen kann. Zu nennen sind zwei Beispiele: Karl konstruiert mit Spielkarten eine eigene Welt in seiner Bibliothek, so richtet er unter anderem „Rom ein drüben am Rande des Tisches, und hier, unter seiner Rechten, war Avignon.“ (ML, 265) Die vollkommene Kontrolle über diese ‚Spielwelten‘ gibt dem Betrachter Sicherheit bis zu dem Zeitpunkt, als Karl seine Erinnerung an die realen Ebenbilder dieser Orte überkommt. Außerdem ist die Verräumlichung eines Gedichtes zu beobachten – Karl wandelt durch die Lektüre der Verse das Schloss in einen Weltraum um, den er strikt in Oben und Unten¹⁴¹ teilt:

Die hohle Estrade, unter der die Hölle war und über der, an einen Pfeiler angebaut, das geländerlose Gerüst eines Balkons das Niveau des Paradieses bedeutete, trug nur noch dazu bei, die Täuschung zu verringern. (ML, 266)

Die Figur Karls ist zusammenfassend als Weiterführung der Themen Armut, Elend, Liebe und Gott (Karl führt sein Volk am Ende zur allweltlichen Passion) zu betrachten, die Raumthematik zeigt immer mehr in Richtung eines **psychologisierten**, imaginären Innenraums.

¹⁴¹ Vgl. hierbei die Voraussetzung von Oppositionen in der strukturalistischen Codierung. Der Gegensatz oben-unten stellt eine semantische und räumliche Opposition dar, die die bereits angesprochene Grenzziehung und ihre (Un-) Überschreitbarkeit bedingt.

6.3. Dargestellter Raum: das Welttheater

Die Darstellung des Theaters ist die vorletzte Station Brigges auf seinem Weg zur Selbsterkenntnis im imaginären Raum, bevor er mit der Figur des weit gereisten Sonderlings die Liebesthematik dezidiert auf Gott ausrichtet und sich in der abschließenden Projektion des verlorenen Sohnes selbst findet. Interessant ist bei den Aufzeichnungen über das Theater, dass Brigge nicht nur zwischen dem Bühnenraum (der eine komprimierte Repräsentation eines anderen Raumes und somit in Bezug auf die Projektion mit dem Kino vergleichbar ist) und dem realen Raum unterscheidet, sondern auch Schauspieler von Menschen trennt. Obwohl diese Trennung klar und deutlich erscheint, sind seine assoziativen Grenzen so aufgeweicht, dass er Elemente des Theaters mit dem realen Leben vermischt und versucht, die ganze Welt als Theater (Gottes) zu begreifen: „Aber innen und vor Dir, mein Gott, innen vor Dir, Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung? (...) Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende, noch Schauspieler.“ (ML, 274) Das Theater als **Heterotopie**, als Nebeneinander von verschiedenen Raumstrukturen (vgl. Kapitel 2.3.) bringt Brigge, ähnlich wie Ganin im Kino, aus der Fassung und verunsichert seine räumliche Wahrnehmung immer weiter. Die antiken Ruinen veranlassen ihn durch ihre Historizität auch sprachlich zu einer dauernden Ausgestaltung, Brigge verwendet das Sprachmaterial fast schon automatisierend in Verbindung mit der immer größer werdenden Subjektlastigkeit.¹⁴² Er wird von der Architektur des Theaters zu Orange eingenommen und meint sich (auch ohne ein tatsächliches Schauspiel wahrzunehmen) in einem Drama, das allein durch die Szenenwand in seinen inneren Gedankenwelten ausgelöst wird. Brigge nimmt diese Wand als überwältigend und mächtig wahr, er projiziert imaginäre Elemente wie Gott, das Schicksal und den Himmel in das Theater hinein, gleichzeitig fühlt er sich von allen anderen Theatern distanziert:

Diese Stunde, das begreife ich jetzt, schloß mich für immer aus von unseren Theatern. Was soll ich dort? Was soll ich vor einer Szene, in der diese Wand (die Ikonenwand der russischen Kirchen) abgetragen wurde, weil man nichtmehr die Kraft hat, durch ihre Härte die Handlung durchzupressen, die gasförmige, die in vollen schweren Öltropfen austritt. (ML, 275)

¹⁴² Vgl.: Busch 1997, S. 27.

Diese Textstelle setzt eine Verbindung zu den bereits erwähnten Zeilen aus dem *Stundenbuch*¹⁴³ und bringt einmal mehr die **Russland-Thematik** ein. Die Wand wird zum tragenden Element der Handlung, die Brigge, wie bereits oben geschildert, um die für ihn scheinbar sinnstiftenden Konstrukte Gottes und des Schicksals erweitert. Der Raum wird somit von Brigge modelliert, seine Wahrnehmung passt sich dieser Modellierung ins Imaginäre an, indem er scheinbar unvereinbare Elemente in seiner Einbildung verbindet. Außerdem ist auf sprachlicher Ebene eine Tendenz zur Stabilisierung durch die Wahrnehmung der Ruinen zu erkennen, die aber letztlich durch die jenseitigen Elemente (wie z.B. der Einzug der Himmel) wieder **dekonstruiert** wird. Eine Variation des Antike-Bezugs wird auch in der Figur des weit gereisten Sonderlings verwirklicht, die Thematisierung der poetischen Erfahrung steht im Vordergrund. Die Schriftbesessenheit der Figur lässt die Antike in Versstücken wieder auferstehen: „(...) er lehnt sich oft zurück, er schließt die Augen über einer wiedergelesenen Zeile, und ihr Sinn verteilt sich in seinem Blut. Nie war er der Antike so gewiß.“ (ML, 280-281)¹⁴⁴ Die Antike wird im weiteren Verlauf verräumlicht, eine kulturelle Vorstellung also mit nicht messbaren Raumstrukturen (Gestirne, Hemisphäre) verbunden. Zu beobachten ist zum einen die Psychologisierung und Subjektivierung des Raums¹⁴⁵, zum anderen mit der Andeutung eines Gleichnisses die Hinführung auf die abschließende Projektion.

Zwar ward dort wirklich des Lebens himmlische Hälfte an die halbrunde Schale des Daseins gepaßt, wie zwei volle Hemisphären zu einer heilen, goldenen Kugel zusammengehen. Doch dies war kaum geschehen, so empfanden die in ihr eingeschlossenen Geister diese restlose Verwirklichung nur noch als Gleichnis; das massive Gestirn verlor an Gewicht und stieg auf in den Raum, und in seiner goldenen Rundung spiegelte sich zurückhaltend die Traurigkeit dessen, was noch nicht zu bewältigen war. (ML, 281)

Neben der Weiterführung der Liebesthematik (der Sonderling stilisiert die Liebe eines jungen Mädchens zur Hingabe an Gott) ist die Betonung des Prozesshaften zu betonen, die Brigge in dieser Figur darstellt. Sowohl der Protagonist als auch der **Chronotopos**, in dem er sich bewegt, ist nicht abgeschlossen, sondern wird

¹⁴³ Auch dort ist von einer Wand aus Bildern die Rede, die den Menschen von Gott trennt und in sich zusammenfällt.

¹⁴⁴ Wie bei der Figur des Grischa Otrepjow spielt das Blut eine entscheidende Rolle in der imaginierten Figur.

¹⁴⁵ Brigge stellt den Sonderling bewusst als einsamen Schriftbesessenen dar und schreibt dem Raum menschliche Eigenschaften (u.a. Traurigkeit) zu. Die Symbolhaftigkeit und Bildhaftigkeit des Raums nimmt somit immer weiter zu.

ständig neu modelliert und durchwandert. Die imaginären Räume Brigges verändern sich, er selbst schließt einen **Stillstand** kategorisch aus: „Um alles Fertige steigt das Ungetane und steigert sich.“ (ML, 281) Die letzte Erinnerung führt Brigge nach Venedig zu einer dänischen Sängerin, in die er ebenfalls die Stimmen Abelones und seiner Mutter imaginiert: „Einmal noch, Abelone, in den letzten Jahren fühlte ich dich und sah dich ein, unerwartet, nachdem ich lange nicht an dich gedacht hatte.“ (ML, 283) Während der Sonderling aus Brigges Aufzeichnungen den Antike-Bezug verräumlicht und sich so der Überforderung seiner an sich selbst gestellten Aufgabe bewusst wird, wird durch das vorgetragene Lied der Sängerin die Liebesthematik endgültig an Gott herangetragen. Das Motiv der Liebe wird somit in das Element der Musik und des Klanges eingebettet, Rhythmik und Intonation stehen als transsegmentale Einheiten über den textlichen Ordnungen.¹⁴⁶ Während Stille und Pausen den Vortrag der Sängerin strukturieren und Brigge letztlich auch am meisten beeindrucken, wird der irdischen Liebe Abelones das Element Gottes gegenübergestellt, von dem keine Gegenliebe zu fürchten sei. Abschließend bemerkt Brigge: „Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern.“ (ML, 289) Er versucht also seinen Erinnerungsraum mit dem Element der Liebe zu **strukturieren** und sucht in einzelnen Figuren Halt, der physische Raum wird endgültig zum mit Symbolen und Bildhaftigkeit durchdrungenen Repräsentationsraum (vgl. Kapitel 2.2 zu Lefebvre).

6.4. Der verlorene Sohn als abschließende Projektion

Rilke stellt nicht, wie eventuell bei der ersten Lektüre vermutet werden könnte, eine simple Neufassung der Legende vom verlorenen Sohn per Zufall ans Ende der *Aufzeichnungen* – diese Projektion dient vielmehr als **Rückschau** auf die Entwicklung seines Protagonisten. Nicht nur die verwendeten Raumstrukturen, auch die Motive der neuerzählten Legende an sich können als zusammenfassender Rückblick gewertet werden. Die Begriffe Liebe und Gott sind in der letzten Aufzeichnung zentral und deuten auf eine **ästhetisierte** Auffassung von

¹⁴⁶ Vgl.: Busch 1995, S. 28.

Religiosität hin, die in der Liebesthematik Brigges bereits früher anklingt.¹⁴⁷ Anzumerken ist hierbei, dass der Begriff der Religiosität in den *Aufzeichnungen*, so wie die Raumkonstruktionen auch, in Bezug auf die selbstreflexive Sprachverwendung zu betrachten ist, die Motive Gott und Liebe somit codierte Textelemente darstellen. Die Legende des verlorenen Sohnes ist auf zwei Ebenen zu betrachten: Zum einen ist eine Auskonstruierung des imaginären Raums als Zufluchtsort und Ergebnis der verunsicherten Wahrnehmung Brigges zu erkennen, die seinen entgrenzten Sinnen und der damit verbundenen Einbildungskraft zuzuschreiben ist. Zum anderen stellt diese Neuerzählung den Höhepunkt der Subjektivierung des Protagonisten dar, in der Dekonstruktion¹⁴⁸ seines eigenen Ich scheint Brigge seine Identitätsprobleme durch die **Verräumlichung ins Innere** gelöst zu haben.

Wie sehr man auch zögerte und sich umsah, schließlich kam doch der Giebel herauf. Das erste Fenster oben faßte einen ins Auge, es mochte wohl jemand dort stehen. Die Hunde, in denen die Erwartung den ganzen Tag angewachsen war, preschten durch die Büsche und trieben einen zusammen zu dem, den sie meinten. Und den Rest tat das Haus. Man mußte nur eintreten in seinen vollen Geruch, schon war das Meiste entschieden. Kleinigkeiten konnten sich noch ändern; im ganzen war man schon der, für den sie einen hier hielten; der, dem sie aus seiner kleinen Vergangenheit und ihren eigenen Wünschen längst ein Leben gemacht hatten; das gemeinsame Wesen; das Tag und Nacht unter der Suggestion ihrer Liebe stand, zwischen ihrer Hoffnung und ihrem Argwohn, vor ihrem Tadel oder Beifall. (ML, 290-291)

Das **Haus**, das Brigge hier beschreibt, reflektiert seine Raumwahrnehmungen der Großstadt auf der einen und seine imaginären Vorstellungen auf der anderen Seite. Der Protagonist in dieser Projektion erfasst zunächst das Haus als räumliche Konstante, die an und für sich noch keine räumliche Verunsicherung mit sich bringt. Je näher er dem Haus jedoch kommt, desto vielfältiger werden seine Empfindungen, desto brüchiger wird seine Raumwahrnehmung. Die Personifizierung des Fensters, das den Betrachter ins Auge fasst, erinnert an die Episode des Abbruchhauses in Paris. Weiters bezieht er Personen mit ein, die er von der Weite nicht erkennen kann, den Geruch des Hauses und seiner Bewohner sowie die Hunde, die ihn stürmisch begrüßen. Die Vorstellung steigert sich von der Umgebung des Hauses bis zur Vorstellung eben der Figur des verlorenen

¹⁴⁷ Vgl.: Bernhard Arnold Kruse: Zur ästhetischen Religiosität in Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge< oder zur Konstitution der subjektiven Totalität in der Moderne. In: Schmidt-Bergmann 1997, S. 51-68. Hier: S. 51.

¹⁴⁸ Kruse spricht von einer dreifachen Vernichtung des Ich auf psychischer und physischer Ebene. Vgl.: Kruse 1997, S. 52.

Sohnes, der zwischen seiner Vergangenheit und den Wünschen der Familie ein unglückliches Dasein führt. Anders als in der Bibel beschrieben, ist also nicht die Liebe des Vaters, sondern die Welt des Sohnes im Mittelpunkt, im Besonderen seine Kindheit und sein Auszug aus dem elterlichen Zuhause. Die Identität des verlorenen Sohnes ist von außen gesetzt, seine eigene Innerlichkeit ist dafür nicht von Belang. Diese **Dekonstruktion des Seins** ist bei Brigge am Beginn der *Aufzeichnungen* erkennbar, das Subjekt wird zum Nichts, imaginäre Raumschichten können entstehen, da die Konventionen von Raum und Zeit sich dieser Formaflösung anpassen.¹⁴⁹

Das war die Zeit, die damit begann, daß er sich allgemein und anonym fühlte wie ein zögernd Genesender. Er liebte nicht, es sei denn, daß er es liebte, zu sein. (.....) Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand. Nächte kamen, da er meinte, sich auf ihn zuzuwerfen in den Raum; Stunden voller Entdeckung, in denen er sich stark genug fühlte, nach der Erde zu tauchen, um sie heraufzureißen auf eine Sturmflut seines Herzens. (ML, 294)

In der Zeit des Auszugs spielt die **Liebe** eine zentrale Rolle, der verlorene Sohn möchte diese zentrale Empfindung ganz auf Gott konzentrieren und holt damit die Unerreichbarkeit Gottes nahe an sich heran. Die Folge sind gesplante Wahrnehmungen: Die einzige Liebe, die er wahrnehmen kann, ist die Liebe zu sich selbst, während Gottes Liebe manchmal nahe, manchmal wieder in äußerstem Abstand erscheint. Wir befinden uns, nachdem der Protagonist aus der elterlichen Obhut ausgezogen ist, also bereits im imaginären Raum, der von der gerade beschriebenen unglücklichen Liebe zu Gott besetzt ist. Rilke verdoppelt in diesem Abschnitt die irrealen Raumwahrnehmung: Brigge imaginiert eine Projektion, in der die Hauptfigur ebenfalls in den imaginären Raum flüchtet. Weiters besetzt er diesen zweiten Raum mit den Begriffen Gott und Liebe, die eine starke Ästhetisierung bewirken. Die Anonymität der eingebildeten Figur wird durch den imaginären Raum repräsentiert, die Dekonstruktion des Seins bedingt eine Dekonstruktion realer Raumstrukturen in eine innerliche Modellierung hinein. Die chronotopischen Relationen (vgl. Kapitel 2.3.) brechen auf, die Suche nach dem Sinn des Daseins bedeutet in diesem Fall auch eine Neudefinition der allesbejahenden Liebe. Rilke **doppelt** in der Neuerzählung der Legende somit auch die Grenzüberschreitung der Räume (vgl. Kapitel 2.4.): Brigge hat die Grenze zum imaginären Raum längst überschritten, er rekapituliert diese

¹⁴⁹ Vgl.: Kruse 1997, S. 58-59.

Überschreitung mit der erneuten Setzung von Raumstrukturen, denen er mit der Figur des verlorenen Sohnes eine Kopie seiner selbst zuschreibt. Dem Zweifel an sich selbst folgt nun also der Zweifel an der Liebe, die er durch die Schaffung von Raumschichten näher an sein Gottesideal heranbringen möchte.

Er, der sich dem Raum angepaßt hatte, zog wie ein Wurm krumme Gänge ohne Ausgang und Richtung. Nun, da er so mühsam und kummervoll lieben lernte, wurde ihm gezeigt, wie nachlässig und gering bisher alle Liebe gewesen war, die er zu leisten vermeinte. Wie aus keiner etwas hatte werden können, weil er nicht begonnen hatte, an ihr Arbeit zu tun und sie zu verwirklichen. (ML, 294)

Der Liebesbegriff relativiert sich in diesem Stadium ebenso wie das Gefühl im Raum. Der **Erkenntnisprozess** wird immer intensiver, der imaginäre Raum, der die Verbindung zu Gott darstellt, wird zu einem primären Raum der Selbsterkenntnis. In diesem letzten Stadium vor der Heimkehr vollzieht sich ein Prozess, der als ‚Konkretisierung des imaginären Raumes‘ bezeichnet werden kann. Durch die Erkenntnisarbeit, die der verlorene Sohn (und damit auch Brigge selbst) ausschließlich im imaginären Raum leisten kann, wird ebendieser verdichtet und konkretisiert. Die Selbstreflexion (vgl. Kapitel 2.2. zu Lacan) des verlorenen Sohnes, die sich hauptsächlich um seinen Liebesbegriff dreht, greift auf den Raum über und dekonstruiert die frühere Adaption an vorgegebene Raumstrukturen. Die Raumstrukturen werden wieder gedoppelt: im von Brigge eingebildeten Raum der Legende bildet sich wiederum der Repräsentationsraum des verlorenen Sohnes, ebenfalls wird die Symbol- und Bildhaftigkeit verdoppelt.

Wahrscheinlich konnte er bleiben. Denn er erkannte von Tag zu Tag mehr, daß die Liebe ihn nicht betraf, auf die sie so eitel waren und zu der sie einander heimlich ermunterten. Fast mußte er lächeln, wenn sie sich anstrebten, und es wurde klar, wie wenig sie ihn meinen konnten. Was wußten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht. (ML, 296)

Das Ende der Legende des verlorenen Sohnes ist gleichzusetzen mit dem (vorläufigen) Ende von Brigges Entdeckungsreise auf der Suche nach seiner **Existenz**.¹⁵⁰ Der Tod als Lösung wird ausgesetzt, der imaginäre Raum, in dem die Figur in Brigges Geschichte seine Liebe zu Gott verwirklichen kann, wird zum

¹⁵⁰ Nachdem es sich bei dem Selbstfindungsprozess Brigges um keine abgeschlossene Handlung handeln kann, wird das Ende der Aufzeichnungen bewusst offen gelassen. Weder der Aufenthaltsort noch der psychische und physische Zustand Brigges sind bekannt. Dies passt zur Auffassung Brigges, einen Stillstand in seiner Erkenntnisarbeit auszuschließen. In unserem Fall wird die letzte Aufzeichnung also mehr als zusammenfassende Projektion mit einer neu geschaffenen Raumstruktur gesehen – ein ‚Etappenziel‘, um es so auszudrücken.

zentralen Rahmen für Selbst- und Fremdwahrnehmung. Ina Ritter bemerkt dazu: „So kann die Zuflucht in imaginäre Räume als Motiv gesehen werden, welches auf Identitätsbildung, zumindest aber existentielle Erkenntnis hinausläuft.“¹⁵¹ Die Entwicklung Brigges steht nun also an einem Scheidepunkt: Von der wahrnehmungsverunsichernden Großstadt flieht er in die abstrakte Unerreichbarkeit der Dingwelt, eröffnet Gedächtnis- und Erinnerungsräume, deren verschwimmende Grenzen die Entstehung von imaginären Räumen begünstigen. Die Folge sind mit historischen Figuren besetzte (und repräsentierte) Raumschichten, die in der oben beschriebenen, abschließenden Projektion vom verlorenen Sohn enden. Die Verdichtung der imaginären Komponenten und der Einfluss von existentiellen Fragestellungen führen zu der Annahme, dass Brigge in der realen Umwelt seines Daseins keine Möglichkeit hat, seine Identität zu stabilisieren und mit Sinn zu erfüllen. Diesen Prozess kann er nur im imaginären Raum vollbringen, weshalb die Projektion in denselben nicht nur als Motiv, sondern auch als Ziel betrachtet werden kann. Rilke gibt dazu selbst in einem 1924, zwei Jahre vor seinem Tode, verfassten Brief einen möglichen Hinweis:

So ausgedehnt das Außen ist, es verträgt mit allen seinen siderischen Distanzen kaum einen Vergleich mit den Dimensionen, mit der Tiefendimension unseres Inneren, das nicht einmal die Geräumigkeit des Weltalls nötig hat, um in sich fast unabsehlich zu sein. [W]enn also Künftige einen Aufenthalt nötig haben, welche Zuflucht sollte ihnen angenehmer und angebotener sein, als dieser imaginäre Raum?¹⁵²

Rilke gibt in diesem kurzen Zitat die entscheidende Anmerkung: er setzt die **Opposition** von äußeren (messbaren) und inneren Räumen und zeigt die symbiotische Beziehung dieser Elemente. Der imaginäre Raum kann nur durch die Relation und Opposition zum realen Raum existieren und funktionieren, umgekehrt kann der reale Raum nur durch die innere Selbstreflexion der Betrachter mit Bedeutung aufgeladen und somit codiert werden. Brigge hat ‚seinen‘ Raum also schlussendlich gefunden, mehr noch, er hat sich selbst gefunden, indem er seine räumliche und assoziativ-emotionale Wahrnehmung nach innen vergrößert und schließlich verlagert hat – **die Verräumlichung ins Innere als existentielle Selbsterkenntnis**. Der Prozess der stetigen Subjektivierung und Ästhetisierung der Elemente hat seinen Höhepunkt erreicht und die chronotopischen Konventionen parallel dazu entwickelt. Während bei

¹⁵¹ Ritter 2009, S. 108.

¹⁵² Rilke 1991, S. 333.

Nabokovs *Mašenka* also der Schwenk zurück in den realen Raum erfolgt, die Ungewissheit des Protagonisten Ganin aber trotzdem bleibt, bleibt Brigge in seinem Inneren verräumlicht. Ganin steuert auf das Wiedersehen mit seiner früheren Geliebten zu, er hat alle Voraussetzungen dafür geschaffen. Sein imaginierte Erinnerungsraum scheint mit dem Eintritt Mašenkas real zu werden, als der entscheidende Schwenk vor allem in der Beschreibung der Raumstrukturen sichtbar wird:

Die Läden schliessen noch hinter ihren Eisengittern, und die Häuser wurden nur ganz oben von der Sonne beleuchtet; doch niemand wäre auf den Gedanken gekommen, daß es Abend sei und nicht früh am Morgen. Denn die Schatten liefen in der falschen Richtung und bildeten Muster, die auf ein Auge, das an abendliche Schatten gewöhnt und mit denen der Morgendämmerung nicht vertraut war, unerwartet wirkten. Alles schien verkehrt, verwandelt wie in einem Spiegel. Und so wie die Sonne höher stieg und die Schatten sich auf ihre gewohnten Plätze verteilten, wurde im nüchternen Licht des Tages auch die Welt der Erinnerung, in der Ganin gelebt hatte, wieder zu dem, was sie in Wirklichkeit war: zu ferner Vergangenheit. (MA, 170)

Die Welt erscheint zunächst verkehrt, heterotopisch, imaginär und verzerrt (vgl. Kapitel 2.3. zu de Certeau). Als die Sonne die Schatten wieder korrekt erscheinen lässt, wird dieser irrealer Punkt ins **Reale** transformiert und Ganin löst sich scheinbar mühelos aus seinem Gedächtnisraum in die Realität hinein. Die Selbstreflexion findet somit in der Wirklichkeit statt, die letzten Erlebnisse werden zur Vergangenheit – die zeitliche Spirale, in der sich Ganin durch die Vermischung von Erinnertem mit Imaginärem und Realem bis zu diesem Zeitpunkt befindet, wird aufgelöst.¹⁵³

Er sah sich um und erblickte am Ende der Straße die sonnenhelle Ecke des Hauses, in dem er eben noch seine Vergangenheit wiedererlebt hatte und in das er nie mehr zurückkehren würde. Das Entschwinden eines ganzen Hauses aus seinem Leben hatte etwas wunderbar Geheimnisvolles. (...) Aber jetzt hatte er seine Erinnerung bis zur Neige ausgeschöpft, und sein Bild von Maschenka blieb nun, zusammen mit dem des alten sterbenden Dichters, im Haus der Gespenster zurück, das selbst schon Erinnerung war. (MA, 170, 172)

Das Resümee seiner Vergangenheit wird ähnlich wie bei der Legende des verlorenen Sohnes im Objekt des **Hauses** kumuliert, das mit Bedeutung aufgeladen und codiert hinter sich gelassen wird. Anders als bei Brigge, bei dem an Stelle des Hauses die Liebesthematik mit Gott tritt, nimmt Ganin seine

¹⁵³ Genauer zum Element der Zeitspirale in Nabokovs *Mašenka* siehe: Grishakova 2006, S. 96ff.

Identitätsfindung wiederum mit einem Haus wahr, das just am Morgen seines Abschiedes neu errichtet wird:

Hinter dem Park wurde ein neues Haus gebaut: Er sah das gelbe hölzerne Balkenwerk – das Skelett des Daches, das teilweise schon mit Ziegeln bedeckt war. (...) Dieser langsame, regelmäßige Ablauf wirkte seltsam beruhigend; der gelbe Glanz des frischen Holzes war lebendiger als der lebendigste Traum von der Vergangenheit. (MA, 171-172)

Am Ende geht Ganin, so wie Brigge, in eine ungewisse Zukunft, beiden gemein ist jedoch auch der Prozess der **Selbstfindung**, den sie durchwandert haben und der die Raumstrukturen, in denen sie sich bewegt haben, nachhaltig verändert hat. Der Verräumlichung **ins** Innere (Brigge) steht also eine Verräumlichung **aus** dem Inneren (Ganin) gegenüber, dem in beiden Fällen eine hochgradige Codierung von Räumlichkeit vorausgegangen ist. Der Raum ist somit, wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen, als **konstituierendes narrative Strategie** bei beiden Autoren zu betrachten, das eine Vergleichbarkeit der Analyse ermöglicht und somit auch bestätigt hat.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Nabokov, Vladimir: Maschenka. (Aus dem Englischen von Klaus Birkenhauer.)
In: Ders.: Gesammelte Werke. (Hg. von Dieter E. Zimmer) Band 1. Reinbek
1991. S. 11-172.

Nabokov, Vladimir: König, Dame Bube. (Aus dem Englischen von Hanswilhelm
Haefs.) In: Ders. 1991. S. 185-539.

Rilke, Rainer Maria: Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896 bis 1919. Hg. von
Horst Nalewski. Frankfurt am Main und Leipzig 1991.

Rilke, Rainer Maria: Briefe in zwei Bänden. Zweiter Band 1919-1926. Hg. v.
Horst Nalewski. Frankfurt/Main: 1991.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Ders.:
Gedichte und Prosa. Köln 1998. S. 91-296.

Rilke, Rainer Maria: Die Gedichte. Frankfurt/Main und Leipzig 2006.

Rilke, Rainer Maria und Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Mit Erläuterungen
und einem Nachwort herausgegeben von Ernst Pfeiffer. Zürich und Wiesbaden
1952.

Sekundärliteratur und philosophische Texte

Asadowskij, Konstantin (Hg.): Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen,
Gedichte. Berlin u.a. 1986.

Bachtin, Michail: Chronotopos. Berlin 2008.

Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. (Arbeiten und Texte zur Slavistik Band 86) München, Berlin: 2009.

Becker, Sabine: Rainer Maria Rilke und die Stadtliteratur der Jahrhundertwende. In: Rudi Schweikert (Hg.): „Unter den großen Städten die sympathischste, duldsamste und weiteste“ Rilke und München. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 25 2004) Frankfurt am Main und Leipzig 2003. S. 45-62.

Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum, symbolischer Raum. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006. S. 354-368.

Busch, Walter: Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Red.): Malte-Lektüren. Herausgegeben von der Rilke-Gesellschaft. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 21/1995). Sigmaringen 1997. S. 15-34.

Čertkov, Leonid: Rilke in Russland. Auf Grund neuer Materialien. Wien 1975.

de Certeau, Michel: Praktiken im Raum. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006. S. 343-353.

Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. (Aus dem Italienischen von Günter Memmert) München, Wien 1992.

Faath, Ute: Rainer Maria Rilke und Georg Simmel. Wechselwirkungen zwischen Philosophie und Literatur. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Red.): Berlin-Wien. Stationen der Moderne. Herausgegeben von der Rilke-Gesellschaft. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 23/2000.) Stuttgart 2000. S. 53-64.

Frank, Michael C. und Kirsten Mahlke: Nachwort. In: Michail Bachtin: Chronotopos. Berlin 2008. S. 201-242.

Felka, Rike: Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka. Berlin 2010.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006. S. 317-329.

Giesen, Bernhard (u.a.): Vergangenheitsentlastung durch Differenzierung. In: Moritz Csaky und Peter Stachel (Hg.): Die Verortung von Gedächtnis. Wien 2001. S. 158-178.

Göbler, Frank: Gibt es eine Poetik des Exils? In: Frank Göbler (Hg.): Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur – Sprache – Kultur. München 2005. S. 151-168.

Hamburger, Käte: Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Red.): Rilke und Kassner. Herausgegeben von der Rilke-Gesellschaft. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 15/1988.) Sigmaringen 1989. S. 35-42.

Hepp, Ulrich: *Untersuchungen zur Psychostilistik am Beispiel des Briefwechsels Rilke-Cvetaeva-Pasternak*. Wiesbaden 2000.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt am Main 1993.

Kruse, Bernhard Arnold: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘. Wiesbaden 1994.

Kruse, Bernhard Arnold: Zur ästhetischen Religiösität in Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge< oder zur Konstitution der subjektiven Totalität in der Moderne. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Red.): Malte-Lektüren. Herausgegeben von der Rilke-Gesellschaft. (Blätter der Rilke-Gesellschaft 21/1995). Sigmaringen 1997. S. 51-68.

Lacan, Jaques: Die Topik des Imaginären. In : Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006.. S. 212-227.

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006. S. 330-342.

Leppmann, Wolfgang: Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern 1981.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. (Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil) München 1972 (2. Auflage).

Lotman, Jurij M.: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006. S. 529-545.

Pasternak, Jewgenij (Hg.) u.a.: Rainer Maria Rilke. Maria Cvetaeva. Boris Pasternak. Briefwechsel. Frankfurt am Main 1983.

Reich-Ranicki, Marcel: Vladimir Nabokov. Aufsätze. Zürich 1995.

Ritter, Ina: Die Epiphanie des Augenblicks. Wahrnehmung und Projektion bei Rainer Maria Rilke und Jens Peter Jacobsen. Frankfurt am Main 2009.

Sexl, Martin: Formalistisch-strukturalistische Theorien. In: Martin Sexl (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien 2004. S. 161-190.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1. Hg von Rüdiger Kramme u.a. Frankfurt/Main 1995. S. 116-131.

Simmel, Georg: Soziologie des Raumes. In: Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1. Hg von Rüdiger Kramme u.a. Frankfurt/Main 1995. S. 132-183.

Virilio, Paul: Die Auflösung des Stadtbildes. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006.. S. 261-273.

Žigrai, Florin: Bemerkungen zur kollektiven und individuellen Identität im raum-zeitbezogenen Kontext. In: Moritz Csaky und Peter Stachel (Hg.): Die Verortung von Gedächtnis. Wien 2001. S. 51-66.

Fremdsprachige Primär- und Sekundärliteratur

Grishakova, Marina: The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokovs Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames. Tartu 2006.

Paperno, Slava and John V. Hagopian: Official and Unofficial Responses to Nabokov in the Soviet Union. In: George Gibian and Stephen Jan Parker (ed.): The Achievements of Vladimir Nabokov. Essays, Studies, Reminiscences and Stories from the Cornell Nabokov Festival. Cornell University 1984. S. 145-177.

Азадовский, Константин: Рильке и Россия. Статьи и публикации. Москва 2011. [Konstantin Asadovskij: *Rilke und Russland. Aufsätze und Publikationen*. Moskau 2011.]

Брюсов, В. Я.: *Избранные сочинения*. (Отв. ред.: А. Козловский) Москва 1980. [V. Ja. Brjusov: Zeilen aus: Monster (1903). In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Moskau 1980.]

Ермакова, О. П.: Пространственные метафоры в русском языке. В: Н. Д. Арутюнова и И. Б. Левонтина (отв. ред.): Логический анализ языка. Языки пространств. Москва 2000. S. 289-297. [O. P. Jermakova: Räumliche Metaphern in der russischen Sprache. In: N. D. Arutjunova und I. B. Levontina (Hg.): *Logische Sprachanalyse. Sprachen der Räume*. Moskau 2000.]

Лихачёв, Д.С.: Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. Санкт Петербург 1997. [D. S. Lichačjov: *Historische Poetik der russischen Literatur. Das Lachen als Weltanschauung und andere Arbeiten.* St. Petersburg 1997.]

Лотман, Ю.М.: Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва 1996. [Ju. M. Lotman: *Inmitten erdachter Welten. Mensch – Text – Semiosphäre – Geschichte.* Moskau 1996.]

Морозов, Д. В.: Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930 годов. (Автореферат) Кострома 2007. [Dmitrij Viktorovič Morozov: *Künstlerische Zeit und Raum in den russischsprachigen Romanen V. Nabokovs der 1920- 1930er Jahre.* (Text zur Defensio.) Kostroma 2007.]

Панова, Л.Г.: «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. Москва 2003. [L. G. Panova: „Welt“, „Raum“, „Zeit“ in der *Lyrik Osip Mandel'stams.* Moskau 2003.]

Anhang

Zusammenfassung (Abstract)

Die Analyse und der Vergleich von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurdis Brigge* und Nabokovs *Mašenka* haben gezeigt, dass die Konstruktion von Raum als narrative Strategie als wesentlicher Textkonstituent zu betrachten ist. Durch die Verbindung mit dem Element der Zeit (Chronotopos) und der Wahrnehmung entsteht eine literarisch-ästhetische Struktur, die bei beiden Texten nachgewiesen werden konnte.

Die **Theoriemodelle** zur literarischen Raumstruktur beschreiben Raum und in weiterer Folge auch Zeit auf zwei Ebenen. Zunächst ist ein philosophisch-kulturwissenschaftlicher Zugang zu nennen, den Rilke teilweise noch persönlich rezipierte (Simmel) und der die maßgeblichen Definitionen für die Raumbetrachtung aufweist. Insbesondere die Arbeiten Lacans und Foucaults zu imaginären Raumstrukturen werden hier der Analyse von abstrakten chronotopischen Relationen in literarischen Texten zu Grunde gelegt. Andererseits geht die vorliegende Arbeit von einer strukturalistischen Literatur- und Raumbetrachtung aus, die für die Beschreibung und Analyse von chronotopischen Relationen und vor allem der Codierungen im Raum-Zeitkontext von essentieller Bedeutung sind. Bachtin und Lotman, selbst Vertreter des russischen (Post-) Strukturalismus, sind durch ihre Überlegungen zur Modellierbarkeit (Codierung) des Raums und der detaillierten Beschreibung von chronotopischen Relationen als Theoriegeber zu nennen.

Im textimmanenten Teil steht die Analyse der **Stadtdiskurse** bei Nabokov und Rilke am Beginn der vorliegenden Arbeit. Die Urbanität wirkt als verunsicherndes Element auf die Protagonisten der beiden Texte und beeinflusst ihre Wahrnehmung – und in weiterer Folge auch die subjektive Konstruktion von Raum und Zeit. Der Rückzug in unwirkliche Raumwelten wird in beiden Fällen von urbanen Objekten begleitet, die als Motive den Beginn der Moderne repräsentieren, von Brigge und Ganin aber als bedrohlich wahrgenommen werden. Die entgrenzten Sichtweisen führen zu einer Verlagerung ins Innere – spätestens hier scheiden sich die Wege der Protagonisten.

Während Brigges **Erinnerungsräume** vor allem mit Ängsten (Krankheit und Tod) aus seiner Kindheit konnotiert sind, begibt sich Ganin in seine Jugend und erlebt die Liebesgeschichte mit Mašenka noch einmal – eine Wiederholung einer vergangenen Handlung, die die Erinnerung nahe in die Gegenwart heranholt. Brigges tiefe Verunsicherung und Selbstzweifel werden durch seine Erinnerungen verstärkt, seine entgrenzte Raumwahrnehmung durch übernatürliche Erlebnisse und die Erinnerung an die Todesfälle in der Familie weiter ins Innere verzerrt. Krankheit und Tod sind somit ebenfalls als raumverändernde Elemente zu nennen, sie codieren reale Raumstrukturen und laden sie ästhetisch auf.

Die **Verräumlichungen** im letzten Drittel der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zeigen den Rückzug Brigges ins Innere als Versuch einer existentialistischen Selbsterkenntnis. Über die Verbindung von realen Erinnerungen mit historischen Figuren entstehen imaginäre Raumschichten, in denen herkömmliche chronotopische Relationen außer Kraft gesetzt und ganz der subjektiven Codierung des Protagonisten untergeordnet sind. Die fantastischen Vorstellungen verdichten sich in einer abschließenden Projektion, die das Element der Liebe in Verbindung mit dem Göttlichen als Antwort auf die existentialistischen Fragestellungen Brigges darstellt. Die Verräumlichung ins Innere steht somit am Ende der Suche nach dem Ich, die subjektiv konstruierten Raumwelten sind Prozess, Aufenthalt und Ziel der Figur gleichzeitig. Im Gegensatz dazu löst sich Ganin aus seinen Erinnerungsräumen – er hebt seine eigenen Codierungen auf und distanziert sich von dem drohenden Eindringen eines vergangenen Objekts in die Gegenwart, indem er sich noch weiter von ihm bekannten Orten entfernt.

Am Ende der Texte Nabokovs und Rilkes stehen somit zwei Verräumlichungen: ins **Innere** (Brigge) und ins **Äußere** (Ganin). Dass diese Verräumlichungen als wesentliche narrative Konstituenten zu betrachten sind und die vorliegenden Texte chronotopische Relationen bewusst einsetzen und verändern hat die vorliegende Arbeit gezeigt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Johannes Poyntner
Geburtsdatum: 20.04.1988
Geburtsort: Wien
Adresse: Wolfsgarten 76, 3400 Klosterneuburg
Kontakt: 0676/6614254
johannes.poyntner@hotmail.com

Schulbildung

1996-1999 Volksschule Anton-Brucknergasse in Klosterneuburg
1999-2006 BG/BRG Klosterneuburg, neusprachlicher Zweig, Matura mit Auszeichnung
2006-2007 Zivildienst beim Österreichischen Roten Kreuz, Landesverband Niederösterreich, Bezirksstelle Klosterneuburg

Universitärer Werdegang

2007-2012 Studium UF Deutsch UF Russisch an der Universität Wien
2010-2011 Wintersemester an der Staatlichen Kuban Universität Krasnodar/Russland (Auslandssemester über Joint Study)