



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Gemischte Zimmer.

Architektur und gebauter Raum am Beispiel von Charles Dickens, Victor Hugo und Adalbert Stifter.

Verfasser

Heimo Linder

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danke.

1	EINLEITUNG	3
1.1	Juri M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte	6
1.2	Elisabeth Ströker: gestimmter Raum, Aktions- und Anschauungsraum	12
1.3	Michail M. Bachtin: Chronotopos	21
1.4	Karte und Weg	29
2	CHARLES DICKENS: A TALE OF TWO CITIES	30
2.1	Romanaufbau und semantischer Raum.....	30
2.2	Stadtkonstruierung	31
2.2.1	London, Soho und Dr. Manettes Haus	31
2.2.2	Paris, St. Antoine und der Wineshop	34
2.2.3	Figurenbezogene Stadtwahrnehmung	37
2.3	Schloss und Dorf.....	39
2.3.1	Das Dorf.....	39
2.3.2	Das Schloss des Marquis.....	41
2.4	Aktionsräume	45
2.4.1	Gerichtsszenen	45
2.4.2	Revolutionstribunal	48
2.4.3	Gefängnisbauten und -räume	49
2.4.3.1	Bastille.....	49
2.4.3.2	La Force.....	54
2.4.3.3	Conciergerie	56
2.5	Das Haus als Metapher für den Staat	57
2.5.1	Monseigneurs Stadtpalais.....	57
2.5.2	Tellsons Bank.....	59
3	VICTOR HUGO: NOTRE DAME DE PARIS	62
3.1	Romanaufbau und Semantische Raumstruktur	62
3.2	Stadtrekonstruktion.....	63
3.2.1	Öffentliche Plätze	64
3.2.1.1	Cour des Miracles.....	64
3.2.1.2	Der Grève-Platz	66
3.2.2	Die figurenbezogene Stadtwahrnehmung	68
3.2.2.1	Pierre Gringoire	68
3.2.2.2	Don Claude.....	70
3.2.3	Panoramatische Stadtrekonstruktion	72
3.3	Notre-Dame.....	74
3.3.1	Deskription und Chronotopos	74
3.3.2	Der Figurenbezug Notre-Dames	76
3.4	Aktionsräume	79

3.4.1	Figurenorientierte Aktionsräume am Beispiel Esmeraldas	79
3.4.2	Zielorientierte Aktionsräume	81
3.4.2.1	Gerichte	81
3.4.2.2	Das Haus der Witwe Fleur-de-Lys de Gondelaurier.....	84
3.4.2.3	Das Haus Falourdels.....	85
3.4.2.4	Die Zelle der Klausnerin.....	87
3.4.2.5	Die Bastille	89
3.5	Architekturkritik und Denkmalgedanken.....	90
4	ADALBERT STIFTER: DER NACHSOMMER	93
4.1	Romanstruktur und semantische Räume	93
4.1.1	Teilräume Stadt und Land.....	94
4.2	Architektur und Aktionsräume	96
4.2.1	Elternhaus und Häuslichkeit.....	96
4.2.2	Das Rosenhaus	98
4.2.3	Das Schreinerhaus.....	104
4.2.4	Der Sternenhof.....	106
4.2.5	Funktionale Gemeinsamkeiten.....	109
4.3	Anschauungs- und gestimmter Raum	110
4.3.1	Raum als Erinnerung.....	110
4.3.2	Raum als Resonanzboden für Gefühle	113
4.4	Restaurations- und Denkmalgedanken.....	118
4.4.1	Theoretische Restaurations- und Denkmalgedanken	118
4.4.2	Restauration in der Erzählung.....	123
5	ZUSAMMENFASSUNG	126
6	LITERATURVERZEICHNIS	132
6.1	Primärliteratur.....	132
6.2	Sekundärliteratur.....	132
	Anhang	139
	Abstrakt	139
	Lebenslauf	140

1 Einleitung

Die Beschäftigung mit dieser Thematik ergibt sich aus der Tatsache, dass in fast allen Romanen Architektur in unterschiedlichsten Formen vorhanden ist. Die Protagonisten wohnen, arbeiten und gestalten ihre Freizeit in oder um Architektur, daraus ergibt sich eine Verknüpfung zwischen Handlung und Ort.¹ Hierbei ist es notwendig zwischen dem Gebäude als konkretem Objekt und dem Raum, den dieses generiert zu unterscheiden. Gérard Genette bemerkt hierzu, dass „[...] l’architecture, ne parle pas de l’espace: il serait plus vrai de dire qu’elle fait parler l’espace, que c’est l’espace qui parle en elle, et qui parle d’elle.“² In diesem Sinne realisiert die sprachliche Konkretisierung des Raumes mittels architekturtypischen Termini, den umschließenden Flächen wie Wände, Decke und Boden, den entsprechenden Öffnungen wie Fenster oder Türen sowie den räumlichen Adjektiven wie z.B. groß, lang oder klein auch die entsprechende Architektur. Das Gebäude ist damit z.B. groß oder klein. Hier erkennt man, dass die Architekturdarstellung in den Bereich der Deskription fällt. In der Rhetorik spricht Heinrich Plett³ von einer Descriptio loci, also Ortbeschreibungen im Allgemeinen, die sich in reale (Topographia) und fiktive (Topothesia) weiter unterteilen lassen und die Grundlage für die „Darstellung von Städten, Häfen, Gärten, Baulichkeiten und Landschaften“⁴ darstellt. Der Begriff „Ekphrasis“ sei hier angeführt, wird in dieser Arbeit aber nicht verfolgt. Ein weiteres Merkmal für die nähere Beschreibung von Architektur sind Fachtermini, die für einzelne Architekturstile wie den Barock typisch sind und gleichzeitig eine Einordnung in die Baugeschichte darstellen. Mit dieser Einordnung können geschichtliche Ereignisse oder bestimmte Charakteristiken mit ausgedrückt werden, die die Architektur mehr in die Erzählung einbindet. Philippe Hamon spricht in Zusammenhang davon, dass, wenn man von Geschichte redet, auch von Monument spricht denn „[...]chacun permettant l’autre, chacun impliqué dans les crises de l’autre [...]“⁵ und so können architektonische Orte kollektive Erinnerungsorte sein. Um die Funktion näher zu bestimmen, ist ein zusätzliches Merkmal die Einbindung in die ländliche oder städtische Umgebung – hebt sich das Gebäude ab oder harmonisiert es mit der entsprechenden Umgebung. Diese

¹ Nerdinger Winfried: Architektur wie sie im Buche steht. – In: Winfried Nerdinger [Hrsg.]: Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. – Salzburg: Pustet 2006, S.9-19, S. 12.

Zur Zitierweise sei angemerkt, dass sich direkte bzw. indirekte Zitate aus der Primärliteratur durch die in Klammern gesetzte Seitenzahl im Text selbst befinden und Zitate aus der verwendeten Sekundärliteratur durch Fußnoten vom Text abgegrenzt sind. Die Orthografie wie Hervorhebungen in den Zitaten sind, wenn nicht anders angegeben, vom Original übernommen.

² Genette, Gérard: La littérature et l’espace. In: Gérard Genette: Figures II. Essais. – Paris: Édition du Seuil 1969, S.43-48, hier S.44.

³ Plett, Heinrich F.: Einführung in die Rhetorische Textanalyse. 8.Aufl. – Hamburg: Helmut Buske Verlag 1991 .

⁴ Ebda S.52.

⁵ Hamon, Philippe: Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle. Paris: Corti 1989, S.10.

Merkmale sind auf die Architektur selbst bezogen und heben sich von der figurenbezogenen Wahrnehmung der Architektur ab. Der Figurenbezug drückt sich vor allem durch die Wirkung der Architektur aus. Diese kann Emotionen wie Angst oder Freude auslösen oder bedrückend sein. In der deutschsprachigen Architekturtheorie definiert der unbekannte Verfasser der „Untersuchungen über den Charakter von Gebäude, [...]“⁶ die Wirkung folgend: „Die Eigenschaft eines Gebäudes, wodurch es einen merkliche Wirkung auf unser Herz thut, nenne ich seinen Character.“⁷ In der französischen Architekturtheorie hat sich hierfür der Begriff des „caractère“ entwickelt. Boullée definiert ihn ähnlich wie der unbekannte Verfasser: „Et j'appelle caractère, l'effet qui résulte de cet objet, et cause en nous une impression quelconque.“⁸

Während Schöttker⁹ und Hamon unter anderem auf die rhetorische Ordnung und die „Memoria“ der Mnemotechnik als Funktion der Architektur eingehen, soll in dieser Arbeit eine Forderung der Architekturtheorie behandelt werden. Nämlich die Forderung, die unterschiedlichen Gebäudeformen und Funktionen mit der sozialen Stellung des Bauherrn zu verbinden. So fordert Vitruv¹⁰ im sechsten Buch seiner Architekturtheorie „De architectura libri decem“, dass die Gebäude den Besitzern und ihrer Funktion nach angemessen gebaut werden sollten. Für eine einfache Person anders als für einen angesehenen Redner bzw. ein Stadthaus gegenüber einem Landhaus für landwirtschaftliche Erzeugnisse. Dieser Gedanke wird in der Aufklärung zum System erhoben.¹¹ Vom Begriff „caractère“ von Germain Boffrand formuliert und von Blondel dem Jüngeren und anderen weiterentwickelt, kann dessen symbolische Seite bei der Analyse mitberücksichtigt werden, nämlich dass jedes Haus in seiner Gesamtheit den Charakter des Bauherrn ausdrückt und widerspiegelt. Für die Untersuchung der Architektur ist somit eine objektbezogene Beschreibung der Architektur von der subjektbezogenen Wirkung bzw. seinem Eindruck zu unterscheiden. In Bezug auf die Literatur soll der Charaktergedanke der Architekturtheorie vor allem das Wechselverhältnis von Bewohner und Gebäude in Funktion einer indirekten Charakterisierung der Figuren

⁶ Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen. Hrsg. v. Hanno-Walter Kruft. Faks.- Neudr. d. Ausg. Leipzig. Haug 1788. – Unterschneidheim: Uhl 1986.

⁷ Ebda S.21.

⁸ Boullée, Étienne Louis: Boullée's treatise on architecture. A complete presentation of the Architecture, essai sur l'art, which forms part of the Boullée papers in the Bibliothèque Nationale Paris. Hrsg. v. Helen Rosenau. – London: Tiranti 1953, S.41.

⁹ Schöttker, Detlev: Architektur als Literatur. Zu Geschichte und Theorie eines ästhetischen Diapositivs. – In: Urs Meyer [Hrsg.]: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. – Göttingen: Wallstein 2006, S.131-151, hier S.132f.

¹⁰ Vitruvius: De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur. Übers. u. mit Anm. vers. von Curt Fensterbusch. Lizenzausg. – Darmstadt: Primus Verlag 1996, S.282ff.

¹¹ Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. – München: Beck 1985, S.27.

gezeigt werden. Sodass sich die Figuren durch die Gebäude – hier kann die Materialität eine Rolle spielen – wie die Gebäude sich durch Figuren erklären lassen. Die Ausstattung der Innenräume dient ebenso dazu diese Einheit von Gebäude und Bewohner zu unterstreichen. Mit dem Verweis auf die Bewohner erhalten die Räume zusätzliche eine Erinnerungsfunktion. Diese Einheit ist von Matthias Noell in einem Vortrag auf der Eikones-Tagung „Zwischen Architektur und Imagination“ behandelt worden.¹²

Im Titel der Arbeit ist mit „Architektur und gebauter Raum“ eine Eingrenzung des Raumbegriffs gegeben, der eine gewisse Irreführung darstellt und eine Definition der Begriffe erfordert. Die Irreführung ist dahingehend vorhanden, dass die vorliegende Arbeit das Hauptaugenmerk zwar auf die Architektur und den daraus sich ergebenden gebauten Raum liegt, aber z.B. auch Landschaftsräume werden mitberücksichtigt. Diese Miteinbeziehung liegt dem Umstand zugrunde, dass die Analyse ihrer Funktionen besser verstehbar wird, wenn man ihre Einbettung in die gesamte Erzählung berücksichtigt.

Achim Hahn¹³ definiert Architektur als Lebens-Mittel dahingehend, dass der Mensch in der Welt und mit Geschichten und Situationen verstrickt ist. Die Architektur befriedigt die Bedürfnisse, die mit der menschlichen Existenz zusammenhängen. Diese liegen nach Hahn in ihrem Gebrauchswert und „d[D]as Ziel des Bauens ist das Wohnen.“¹⁴ Für die vorliegende Arbeit umfasst die Architektur sämtliche Gebäude, die den Figuren zum Gebrauch zur Verfügung stehen. Der Gebrauchscharakter legt auch einen Vergleich von Architektur und Sprache nahe und die Zweckmäßigkeit einer Nachricht legt den Vergleich mit einem Nutzbau nahe. Beide lassen ihre Funktion und ihre Nützlichkeit erkennen.¹⁵ Im Gegensatz zu Hahn ist der Gebrauch nicht nur auf das Wohnen bezogen, wie oben erwähnt, sondern ebenso im Kontext der Arbeit und Freizeit. So kann die Architektur in die Gegensätze privat-öffentlich, sakral-profan unterteilt werden. Der gebaute Raum ergibt sich aus den ihn umschließenden Flächen im Inneren wie auch im Äußeren. Da der Raum eine Grenze benötigt und ein einziges Gebäude sich wie eine Figur vom Grund abhebt¹⁶, entsteht der Außenraum erst mit einem zweiten Gebäude. Dieser Außenraum formt sich zu Plätzen, Straßen oder Wegen – zu Verkehrsflächen.

¹² Noell, Matthias: "Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist." Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur. – In: Bilder des Architektonischen. Hrsg. v. Andreas Beyer, Ralf Simon u. Martino Stierli. Erscheint voraussichtlich 2012. Online: <http://www.burg-halle.de/design/designwissenschaften/lehrende-und-mitarbeiter/profil/artikel/a/publikationen-1/p/matthias-noell.html>, 25.06.2012.

¹³ Hahn, Achim: Architekturtheorie. Wohnen, Entwerfen, Bauen. – Stuttgart: UVK-Verlagsgesellschaft 2008 (=UTB 2963), S.30f.

¹⁴ Ebda S.31.

¹⁵ Turnovský, Jan: Die Poetik eines Mauervorsprungs. – Braunschweig [u.a.]: Vieweg 1999, S.72f.

¹⁶ Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. – Tübingen: Narr 1997, S.32.

Der literarische Raum wird in der folgenden Arbeit anhand der Theorien von Jurij M. Lotman, Michail M. Bachtin und Elisabeth Ströker untersucht. Die wesentlichen Punkte dieser Theorie werden im Folgenden in einem Abriss vorgestellt.

1.1 Juri M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte

Juri M. Lotmans¹⁷ geht davon aus, dass ein Kunstwerk nicht nur ein Modell eines unbegrenzten Objekts mithilfe eines begrenzten Texts schafft, sondern der Raum bildet auch das ganze Leben in seiner Gesamtheit ab. Als Beispiel führt er „Anna Karenina“ als Sujet an, deren Schicksal für ähnliche Schicksale steht, die man auch in der außertextlichen Wirklichkeit antrifft, aber neben ihrem kann man in der Kunst wieder unzählige andere Schicksale stellen. Dieses Sujets wiederum bilden den Ausgangspunkt für eine unbegrenzte Erweiterung. Das Schicksal Anna Kareninas stellt für ihn „das Schicksal *jeder* Frau einer bestimmten Epoche und einer bestimmten sozialen Schicht, *jeder* Frau überhaupt, ja *jedes* Menschen.“(S.303) dar. Der historisch-soziale Aspekt, der hier angesprochen wird, ist entscheidend für die Raumanalyse, da nicht jedes Ereignis zu jeder Zeit und bei jeder Person ein solches darstellt. Ein weiteres Beispiel wäre Germinie von den Brüdern de Goncourt.¹⁸ Ihr Tod steht stellvertretend für die ungerechte Welt und deren Umgang mit armen Menschen. Diese drückt sich deutlich in der Anklage des Erzählers aus, in der die Stadt Paris angerufen wird: „O Paris! Tu es le coeur du monde [...] Le pauvre est ton citoyen comme le riche. [...] et voilà où tu jettes ceux qui meurent à te servir [...] Chacun de tes cimetières a un pareil coin honteux, caché contre un bout de mur, où tu te dépêches de les enfouir, et où tu leur jettes la terre à pelletées si avares que l'on voit passer les pieds de leurs bières!“¹⁹

In diesem Sinne unterscheidet Lotman beim Sujet zwei Aspekte. Einerseits ist ein ganzes Universum modelliert, welches er mythologisch nennt und andererseits irgendeine Episode der Wirklichkeit, die in den Bereich der Fabel fällt. Diese Weltmodellierung steht für ihn in Zusammenhang mit dem Rahmen. Die Fabel strebt danach, diesen Rahmen zu durchbrechen, der mit dem mythologischen Aspekt verbunden ist. Der Rahmen eines literarischen Textes besteht für Lotman immer aus Anfang und Ende. Dem Anfang kommt in Chroniken oft die Funktion zu, die Herkunft eines Faktums zu erklären und ist mit der Modellierung der Ursache verbunden. Diese Funktion der Herkunft der Ereignisse kann auf der Figurenebene

¹⁷ Lotman, Juri M.: Die Struktur literarischer Texte. 4. unver. Aufl. – München: Wilhelm Fink Verlag 1993.

¹⁸ Goncourt, Edmond u. Jules de: Germinie Lacerteux. – Paris: Flammarion 1990.

¹⁹ Ebda S.260f.

mit Charles Taylors Definition²⁰ vom moralischen Raum verknüpft werden, dass der Rahmen zusammen mit dem Horizont deren Herkunft und die damit verbundenen Werte abbildet. Lotman geht dieser Frage mit dem Begriff Figur und Charakter ebenfalls nach. Das Ende hingegen hat als Merkmal das Ziel, je nach Text ist entweder der Anfang oder das Ende das modellbildende Element. Lotman hebt das Ende als Bedeutungsträger hervor, dafür erwähnt er zwei klassische Beispiele - das „Happy end“ in Form einer Heirat, und mit dem Tod des Helden das tragische Ende. Die Annahme, dass der Leser die Heirat als glückliches Ende empfindet, schreibt er dem Abbruch der Erzählung zu. Es entsteht der Eindruck, dass dieser Moment im Leben des Helden andauert, die Liebe nicht vorübergeht, „da jede weitere Handlung ausgeschlossen ist.“ (S.310) Daraus ergibt sich „die zwiefache Natur des künstlerischen Modells“. Ein Ereignis bildet die ganze Welt ab, demnach legt ein tragischer Schluss eine tragisch - konstruierte negative Welt nahe wie ein glückliches Ende eine positive Welt. Für den Leser ist es wichtig, in welchem Kontext der literarische Text verfasst ist. Diese Informationen erhält er nach Lotman aus dem Anfang und dieser kann aber wiederum vom Ende widerlegt werden. So hat für ihn der Anfang eine kodierende Funktion, während das Ende eine sujetmäßige, „mythologisierende“ (S.311) hat. Zwischen diesen beiden Polen entwickelt sich der künstlerische Raum eines Textes, dessen Struktur wiederum „zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt wird.“ (S.312) Die Sprache erweist sich für Lotman als grundlegend für die Deutung der Wirklichkeit, denn die interne Syntagmatik des Textes ist ihre sprachliche räumliche Modellierung. Die räumlichen Relationen wie

[...] „hoch - niedrig“, „rechts - links“, „nah - fern“, „offen - geschlossen“, „abgegrenzt - nicht abgegrenzt“, „diskret - ununterbrochen“ erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: „wertvoll“, „gut - schlecht“, „eigen - fremd“, „zugänglich - unzugänglich“, „Sterblich - unsterblich“ u. dgl. Die allermeisten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt [...] sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet, sei es in Form der Gegenüberstellung „Himmel - Erde“ oder „Erde - Unterwelt“, sei es in Form einer sozial-politischen Hierarchie mit der zentralen Opposition der „Oberen - Niederen“, sei es in Form einer ethischen Merkmalhaltigkeit in der Opposition „rechts - links“ [...] Vorstellungen von „hohen, erhabenen = erhobenen“ und niederen, erniedrigenden“ Gedanken, Beschäftigungen, Berufen; Die Identifikation des „Nahen“ mit dem Verständlichen, eigenen, Vertrauten, und des „Fernen“ mit dem Unverständlichen, Fremden [...]. (S.313)

²⁰ Er definiert die Identität durch Bindungen und Identifikationen, die den Rahmen oder Horizont abgeben, innerhalb dieser wird von Fall zu Fall bestimmt, was gut oder wertvoll ist oder was getan werden sollte bzw. was jeder für sich billigt oder ablehnt. Beide definieren den moralischen Raum, in dem sich jeder Einzelne bewegt. Vor dem Horizont bezieht der Einzelne Stellung. Taylor führt als Beispiel einen katholischen Armenier und einen anarchistischen Quebecer an, deren Identität sich aus einer spirituellen bzw. politischen und einer Volkszugehörigkeit zusammensetzt. Sie liefern auch den Rahmen, in dem man bestimmen kann, wo der Standort des Einzelnen in Bezug auf Fragen nach dem Guten, Bewundernswerten oder Wertvollen ist. Taylor, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S.55ff.

Dieses Organisationsprinzip ist verantwortlich für den Aufbau eines „ganzheitlich - ideologischen Modells“ (S.313), das einem Kulturtyp eigen ist. In der deutschen Sprache sind räumliche Ausdrücke, die ein „Oben“ oder eine Aufwärtsbewegung ausdrücken, positiv besetzt z.B. in der Bezeichnung „Oberschicht“ oder in sprichwörtlichen Redewendungen wie „das hebt die Stimmung“. Im Gegensatz dazu sind Ausdrücke, die ein „Unten“ oder Abwärtsbewegung ausdrücken, negativ besetzt wie „Unterschicht“ oder mit sprichwörtlichen Redewendungen „das zieht mich hinunter“. Eine Bewertung erfahren die Menschen ebenso in Verbindung mit Begriffen, die ein Nahe-Ferne-Verhältnis ausdrücken wie z.B. bildungsnah bzw. bildungsfern. Der Umstand, die räumlichen Relationen metaphorisch zu gebrauchen, um z.B. Emotionen positiv bzw. negativ auszudrücken, findet sich durch die Linguistik bestätigt. Karin Wenz weist darauf hin, dass aus einer konzeptuellen Abstraktion der Wahrnehmung und den alltäglichen Erfahrungen räumliche Konzepte entstehen, die eben in metaphorischer Weise auf andere Erfahrungsbereiche ausgedehnt werden. Diese Strukturierung in Gegensatzpaare ist typisch für den räumlichen Wortschatz, dessen Struktur sich aus räumlichen Gegensätzen, die metaphorisch gebraucht werden, zusammensetzt.²¹

Dieses räumliche Modell organisiert nicht nur die Texte, sondern ordnet auch nichträumliche Charakteristiken wie „Oben“ einer Weite und damit Geistigkeit und „Unten“ einer Enge und damit Stofflichkeit zu. Neben „Oben – Unten“, stellt Lotman die „Offen – Geschlossen“ Opposition als zweites wesentliches Merkmal vor. Für ihn sind Städte und Häuser geschlossene Räume, die er als „warm“, „heimisch“ und „sicher“ definiert gegenüber dem offenen „äußeren“ Raum, der für ihn „fremd“, „feindlich“ und „kalt“ sei.

Diese Oppositionen definieren nun die semantischen Teilräume, die durch eine Grenze voneinander geschieden sind. Die Grenze ist als wichtigstes topologisches Merkmal des Raumes definiert. Diese Definition ist bei Lotman mit der Unüberschreitbarkeit als ihre wichtigste Eigenschaft sehr eng gefasst. Es spielt für ihn eine untergeordnete Rolle, ob die Grenze Freund und Feind, Lebende und Tote, Arme und Reiche unterteilt. Wichtig ist ausschließlich, dass sie unüberwindlich ist „und die innere Struktur der beiden Teile verschieden“ (S.327) ist. Im Märchen sind die Räume mit „Haus“ und „Wald“ eindeutig definiert. Die Grenze zwischen diesen beiden ist deutlich mit einer Brücke oder einem Wandrand markiert und „die Helden des Waldes können nicht ins Haus eindringen.“ (S.327). Nicht immer ist eine eindeutige Zweiteilung der Welt gegeben und in komplizierten Fällen können manche Helden mehreren Teilräumen angehören bzw. an unvereinbare Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. In diesen Fällen ist die Welt für den jeweiligen Helden auf

²¹ Wenz S.34.

verschiedene Weise aufgeteilt, Lotman spricht hier von einer Polyphonie der Räume. Er führt unter anderem als Beispiel „Krieg und Frieden“. Der Zusammenstoß der verschiedenen Figuren bedeutet auch ein Zusammenstoßen der unterschiedlichen Vorstellungen von der Struktur der Welt. Hier kann wieder die Verknüpfung mit Taylor hergestellt werden, indem die semantischen Teilräume die Herkunft der Figuren bestimmen und gleichzeitig damit ihre entsprechenden moralischen Werte.

Mit dem künstlerischen Raum eng zusammenhängend sind das Sujet und der Blickpunkt. In dieser Arbeit wird das Sujet herangezogen und der Blickpunkt nicht behandelt. Das Sujet hängt mit dem Begriff „Ereignisse“ zusammen und ein Ereignis ist das kleinste unzerlegbare Element des Sujetaufbaus. Dieses Ereignis definiert Lotman folgend: *„Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“* (S.332). Diese Grenzüberschreitung muss aber dem Kulturtyp entsprechend sein, um als ein Ereignis zu gelten. Lotman führt aus, dass eine Kette von Ereignissen zu einem Sujet führen kann und in diesem Zusammenhang ist Bachtins Chronotopos eine Möglichkeit, die Sujethaftigkeit zu erfassen. Er führt als Beispiel ein Ehepaar an, das sich über abstrakte Kunst streitet und zur Polizei geht, um den Streit dort zu Protokoll zu geben. Für die Polizei aber stellt dieser Streit kein Ereignis dar, da keine Gesetzesübertretung vorliegt, für Psychologen oder Kunsthistoriker wäre der Streif hingegen ein Ereignis. Demnach grenzt Lotman ein Ereignis dahingehend ein, dass es einen revolutionären Charakter hat und gegen die geltende Klassifikation ist. So kann der Tod von Figuren kein Ereignis darstellen wie z.B. im „Heptameron“, in dem eine Reisegesellschaft im Kloster zusammenkommt. Während der Reise starben Diener und diese Tatsache ist für die Gesellschaft nicht der Redewert und daher kein Ereignis (S.335). Lotmann definiert das Ereignis weiter als etwas, das geschehen ist, was aber nicht geschehen hätte müssen. „Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt [...] desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit“ (S.336). Daher teilt Lotman Texte in sujetlose bzw. sujethafte. Als Beispiel für sujetlose führt er Telefonbücher oder Kalender an, da diese eine bestimmte Welt und Organisation bestätigen. Die innere Organisation, die sujetlose Texte abbildet, kann ohne eine Verletzung der gewählten Ordnung nicht verändert werden, z.B. die alphabetische Ordnung im Telefonbuch. Für literarische Texte unterliegt die innere Organisation binären semantischen Oppositionen. So teilt sich die Welt in: „Reiche und Arme, Eigene und Fremde, Rechtgläubige und Ketzer, Gebildete und Ungebildete, Menschen der Natur und Menschen der Gesellschaft, Feinde und Freunde.“(S.337). Diese Gruppen sind dann wieder Orten zugewiesen wie Vorstädten, Dachkammern, Palästen oder Hauptstrassen. Hier kann man eine

wesentliche Funktion von Architektur in der Literatur erkennen, eine Hilfsleistung zur Bestimmung der semantischen Teilräume auf der Makro- wie auf der Mikroebene der Erzählung. Die klassifikatorische Grenze zwischen den Welten „bekommt die Merkmale einer Linie im Raum“ (S.337) wie der Lethestrom, die Höllenpforte oder „das Siegel der Verworfenheit“ (S.338), das einem Armen den Zutritt zu den Reichen verwehrt. „Der sujetlose Text bekräftigt die Unverletzbarkeit derartiger Grenzen.“ (S.338). Im Gegensatz dazu ist der sujethafte Text für Lotman die Negation des sujetlosen. Die Welten bleiben aufrecht, jedoch sind Figuren oder Gruppen eingeführt, die die Grenzen überschreiten können, wie z.B. Dante oder Äneas, die als Lebende in das Totenreich eintreten. Diese Figuren definiert Lotman als bewegliche Figuren Sie dürfen bzw. müssen die Grenze überschreiten, im Gegensatz zu den unbeweglichen Figuren, für die jede Grenzübertretung verboten ist. Zusätzlich gehören sie dem sujetlosen Text an, klassifizieren und bestätigen diesen. Infolge definiert Lotman diese Bewegung als Sujet:

Die Bewegung des Sujets, das *Ereignis* ist die Überwindung jener Verbots Grenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist. Eine Verschiebung des Helden *innerhalb* des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis. Daraus erklärt sich die Abhängigkeit des Begriffs „Ereignis“ von der im Text gültigen Struktur des Raumes, von ihrem klassifikatorischen Teil. (S.338)

Die topologische Grenzüberschreitung kann demnach ausschließlich auf der Hauptepisode getätigt werden. Hierbei betont Lotman aber, dass aufgrund der Hierarchie der Oppositionen, entsprechend gestaffelt, semantische Grenzen entstehen und somit eine Hierarchie der Sujetbewegung. Die primäre Ebene ist das sujetlose System, auf dem sich das sekundäre sujethafte als Ebene darüber legt. Das Verhältnis zwischen den Ebenen ist ein konfliktgeladenes und dieses Spannungsverhältnis ist eine Grundvoraussetzung für ein Sujet. Da die sujetlose Ebene z.B. Sachverhalte, Normen und gesellschaftliche Strukturen als starr und unveränderlich behauptet, ermöglicht sie erst „ein „revolutionäres Element“ im Verhältnis zum „Weltbild““ (S.339). Dieses Weltbild kann eine Trennung in Menschen oder Nichtmenschen, aber auch einfach mittels „wir“ und „sie“ gegeben sein. Die Entfaltung eines Ereignisses zum Sujet durch die Grenzüberschreitung zeigt nach Lotman die Reversibilität, d.h. „die Überwindung ein und derselben Grenze innerhalb des gleichen semantischen Feldes kann zu zwei Sujetketten mit gegenläufiger Richtung entwickelt werden.“ (S.339). In einer Welt, die zwischen Göttern und Menschen unterteilt ist, kann ein Gott oder ein Mensch in die jeweilige Gegenwelt eindringen, damit die Grenze überschreiten und mit irgendeiner Beute zurückkehren. Für bestimmte Weltbilder existiert nach Lotman nur ein bestimmtes Sujet, das

in konkreten Texten als Erwartung vorhanden ist, „die erfüllt werden kann oder auch nicht erfüllt werden kann.“(S.340).

Die Handlung versucht stetig die semantische Struktur des Textes zu durchbrechen und hierbei unterteilt Lotman in aktive und passive Funktionen – die aktive des Handlungsträgers und die klassifikatorische als passive. Lotman erläutert sein Modell anhand einer Seekarte mit eingetragener Route, die drei Ebenen enthält: „1.D[d]ie Ebene der sujetlosen semantischen Struktur [der See –H.L.], 2. die Ebene des typisierten Handlungsablaufs im Rahmen der gegebenen Struktur [die Schiffsroute – H.L.], 3. die Ebene der konkreten Handlung [die Schiffsfahrt selbst – H.L.].“ (S.341) Daraus resultieren drei wesentliche Elemente für jedes Sujet: erstens ein bestimmtes semantisches Feld, das in mindestens zwei Teilmengen unterteilt ist, zweitens eine im Normalfall unüberwindbare Grenze, die drittens vom Helden d.h. Handlungsträger, überwunden werden kann. Die Handlungsträger müssen nach Lotman nicht handeln, wenn eine Differenz zwischen dem Helden und dem Handlungsträger gegeben ist und ihr Charakter sie als „untätige Täter“ (S.342) ausweist. Zur Grenze zählt Lotman alle Hindernisse, die die Überschreitung unmöglich machen oder erschweren, z.B. beim Meer als Grenze ist jede Welle, jeder Sturm und jede Meeresströmung eine Erschwernis, die nur vom Helden überwunden werden kann. Martinez und Scheffel unterscheiden in ihrer „Einführung in die Erzähltheorie“²² zwei Ergebnisse der Grenzüberschreitung. Die erste nennen sie „revolutionär“, d.h. es sind Texte, bei denen die Überschreitung erfolgreich war und die klassifikatorische Ordnung durchbrochen wird. Die zweite benennen sie „restitutiv“ d.h. die Grenzüberschreitung gelingt, aber der Held scheitert und bestätigt die Welt.

Beispielhaft soll hier anhand Gustav Freytags Roman „Soll und Haben“²³ dieses Modell erläutert werden. Die „Welt“ ist in eine adelige und eine bürgerliche aufgeteilt, welche die primäre semantische Definition darstellt. Die Ökonomie fungiert als ein sekundäres semantisches Feld. Damit ist die Romanwelt zwischen Kaufmännern und Spekulanten bzw. Industriellen aufgeteilt, die in Bürgertum und Adel weiters strukturiert sind. So stehen sich die bürgerliche und adelige Ethik mit ihren Verhaltensweisen gegenüber und damit ihre unterschiedliche Vorstellung von der Struktur der Welt. Die Hauptvertreter dieser Teilwelten sind der bürgerliche Schröter und der adelige Rothsattel. Die Unterteilung der räumlichen Welt kann in das Kontor Schröters, das einerseits wieder in Vorder- und Hinterhaus aufgeteilt werden kann und diese wiederum in Oben und Unten, sowie auf das Schloss und das Stadthaus von Rothsattel unterteilt werden. Die Figuren sind einem dieser beiden

²² Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. – München: C.H. Beck 2009, S.140-144.

²³ Freytag, Gustav: Soll und Haben. 3.Aufl. – Waltrop: Manuscriptum Verlagsbuchhandlung 2007.

semantischen Räume zugeordnet. Auch die Figurengruppe um Ehrenthal gehört zum Teilraum des Freiherrn, da diese mit Spekulationen und unehrlichen Geschäften den Freiherrn in den Ruin treibt. Diese Gruppe ist dem Haus Ehrenthal und dem Gasthof von Löbel Pinkus als Zentrum zugeordnet. Die Funktion der Architektur als eine Hilfsstellung zur Definition der semantischen Teilräume ist gegeben. Mit Polen ist ein vierter Teilraum vorhanden, der sich semantisch in zugewanderte Deutsche und Polen aufteilt. Der primäre Handlungsträger ist der bürgerliche Anton Wohlfahrt, der sekundäre ist der adelige Anton von Fink. Beide gehören ihrer Herkunft dem entsprechenden Teilraum Adel bzw. Bürgertum an. Beide bewegen sich als einzige Figuren zwischen diesen Räumen und Orten. Die Hauptvertreter treffen sich im ganzen Roman über nie und sind deshalb unbewegliche Figuren. Der Roman hat mehrere Grenzüberschreitungen, die wesentliche sei hier angeführt, ist der Eintritt Wohlfahrts in den Dienst Rothsattles, die Übernahme seiner Geschäfte und der Aufbau seines Wirtschaftssitzes in Polen. Eine weitere wäre die Übernahme von bürgerlichen Werten durch Anton von Fink, die keine topographische darstellt, aber für die Sujetentfaltung am Ende wichtig ist. Die Nebenhandlung in Form der angedeuteten Liebesgeschichte zwischen Wohlfahrt und der Tochter des Freiherrn, Lenore, bzw. zwischen von Fink und der Schwester Schröters, Sabine, wird am Ende richtig gestellt, Anton heiratet Sabine und Fink Lenore. Die Hochzeiten bestätigen das Weltbild und das Sujet ist deshalb restitativ, denn die adelige und die bürgerliche Welt bleiben getrennt. Hierbei etabliert sich aber die bürgerliche Ethik in Form von z.B. Fleiß und Strebsamkeit als die höhere und wertvollere.

Die Aufteilung der semantischen Teilräume anhand von Architektur kann in anderen Romanen ebenso festgestellt werden, wie z.B. George Eliots „The Mill on the Floss“.²⁴ In dem Roman teilt sich die „Welt“ zwischen der Dorlcote Mühle und dem Ort St. Ogg auf, die zusätzlich mit Mündlichkeit – die Mühle – und Schriftlichkeit – St.Ogg – semantisch unterschiedlich definiert sind.²⁵

1.2 Elisabeth Ströker: gestimmter Raum, Aktions- und Anschauungsraum

Elisabeth Ströker unterscheidet in ihrer phänomenologischen Raumanalyse²⁶ zwischen gestimmtem Raum, Aktions- und Wahrnehmungsraum. Ihr Ausgangspunkt ist dabei nicht das subjektive Urteil über den Raum, sondern das Verhalten des Subjekts in ihm. Deshalb spricht

²⁴ Eliot, George: The Mill on the Floss. – London: Penguin Books Classics 2003.

²⁵ Winkgens, Meinhard: Die kulturelle Symbolik von Rede und Schrift in den Romanen von George Eliot. Untersuchungen zu ihrer Entwicklung, Funktionalisierung und Bewertung. – Tübingen: Narr 1997, S.117ff.

²⁶ Ströker, Elisabeth: Philosophische Untersuchungen zum Raum. – Frankfurt am Main: Klostermann 1965.

sie vom gelebten Raum und nicht vom erlebten Raum, auch wenn das Subjekt Urteile über den Raum fällt. Strökers Analyse bezieht sich auf die Lebensrealität und nicht auf literarische Texte. Aus diesem Grund muss ihre Analyse für literarische Texte angepasst werden und diese Anpassungen werden entsprechend näher erläutert. Ströker spricht vom Subjekt als Leibsubjekt, der Leib im streng phänomenalen Sinne. Deshalb erscheint ihr der Leib als Leib mit seinem Verhalten in einer Situation und wird aus ihm heraus verständlich, d.h. mit einem bestimmten Verhalten und einem differenzierten Umweltbezug ergeben sich drei verschiedene Ausprägungen von Leib: „als gestimmter Leib ist der Träger von Ausdrucksgehalten, als handelnder Leib ist er Ausgangspunkt zielgerichteter Tätigkeit, als Einheit der Sinne ist er Zentrum der Wahrnehmung“. (S.20). Diese Definition lässt erkennen, dass der Raum nach dem Verhalten der Figuren sich je anders strukturiert und gefüllt ist. Hier sei angemerkt, dass mit einer bestimmten Raumwidmung die Räume aber das Verhalten vorgeben, dazu unten. Für die vorliegende Arbeit wird an den Stellen, an denen Ströker vom Leib, Subjekt, „ich“ oder „mein“ und dgl. spricht, die Bezeichnung Figur verwendet.

Der gestimmte Raum ist für Ströker, der am schwierigsten zu definierende und sie grenzt den gestimmten Raum zunächst auch vom Raum dadurch ab, dass er nicht über eine Ausmessung verfügt, sondern viel mehr liegt seine Charakteristik darin, Qualität und Ausdrucksfülle zu sein. Der gestimmte Raum steht aber nicht in einem Zusammenhang zur Figur, sondern „teilt sich mit“, „spricht an“ (S.23), ihm ist damit ein Mitdasein eigen. Es herrscht im gestimmten Raum keine Intentionalität vor und jeder Raum ist anders „ausdrucksbeseelt“ (S.23). So ist der Wechsel vom Kirchenraum auf eine belebte Straße mit einer Änderung im Ausdrucksgehalt verbunden, die die Verschiedenheit von gestimmten Räumen positiv bestimmt. Ströker definiert den gestimmten Raum in metaphorischen Bildern weiter als Raum der Möglichkeiten, in dem man in einem anderen Raum, in einer anderen Welt lebt. Diese können sich auf die Zukunft und Vergangenheit, Heimat und Fremde beziehen, der gestimmte Raum als geträumte oder gewünschte, aber immer eine vorgestellte Welt.

Eine Charakteristik des gestimmten Raumes ist sein Zugang über die Fülle im Sinne von Dingen und diese werden nicht über ihre Objektmerkmale wie Farben und Form wesentlich, sondern über ihre augenblickliche „Tönung“ (S.26) – beide sind für den Ausdruckscharakter sowie für die Stimmung gleichwertig. Ein weiteres Kriterium ist die Größe, die hier das Erleben von Erhabenem oder Zierlichem gewährleistet. Neben Farbe, Form und Größe kommt im gestimmten Raum der Ton als atmosphärische Kategorie hinzu. Er ist von seiner Macht bedeutender als Farbe und Form, auch wenn es sich beim Ton um eine zeitliche Ordnung handelt. Anders als die Farbe, die an etwas haftet, löst sich der Ton von seiner Quelle und

erhält ein losgelöstes Dasein. Durch diese Loslösung wird er näher erlebt und füllt den Raum und „bestimmt dessen Atmosphäre vollständiger als in einem wahrgenommenen Bezogensein auf seine Quelle.“(S.29). Ströker grenzt das Geräusch vom Ton ab, da es keiner musikalischen Syntax folgt und einem Objekt zugeordnet werden kann. Nur die Sprache verhält sich ähnlich dem Ton, gehorcht mit einer Sprachlehre Gesetzen wie der Ton den Harmoniegesetzen. Doch sind Ton und Geräusch für den gestimmten Raum eine bestimmende Kraft und lassen Entfernungen schrumpfen, sowie die fernen Kirchenglocken näher rücken. Die Mitmenschen werden im gestimmten Raum als atmosphärisch wahrgenommen. Indem sie den Spielraum einengen oder den Raum weit machen. Farbe, Form, Klang, Menschen und Tiere bestimmen die Fülle des gestimmten Raumes, diese Raumfülle ist auch als Leere erfahrbar und sie drückt sich nicht in einem Dimensionssystem aus, da keine Verhältnisse von einem Da zu einem Dort gemessen werden. Dieser Umstand ist ein weiteres Charakteristikum des gestimmten Raumes, denn das Erleben der Atmosphäre ist vom Standpunkt aus unabhängig, da es keinen Zusammenhang zwischen dem „Gestimmtsein“ (S.32) einer Figur und dem Raumerlebnis gibt. Die Distanzen Nähe und Ferne sind im gestimmten Raum Ausdrucksphänomene und drücken keine Distanz im metrischen Sinne aus, sondern die Nähe bzw. Ferne drücken das Gewahrwerden von Dinge durch die Figuren aus. Diesem Gewahrwerden folgt ein Verhalten, dass sich auf zweifache Weise entfalten kann: erstens das Fliehen, Sich-Entziehen oder zweitens im Überschreiten, Bewältigen, Verwinden. Diese Reaktionen können im Kontext der Erzählung zu Ereignissen führen und auch eine lotmanische Grenzüberschreitung bedeuten. Die Bewegung im gestimmten Raum muss als Ausdrucksbewegung verstanden werden, die sich aus dem Raum ergibt, in dem sie vollzogen wird. In einer Kirche bewegt man sich anders als in einem Museum oder einem Lokal. Diese Ausdrucksbewegung steht in einem Wechselverhältnis, d.h. „d[D]er Raum ist nicht nur Raum *für* meine Bewegung – er ist, als gerade so gestimmter, auch Raum *durch* meine Bewegung.“(S.37). Die Bewegung definiert sich im Raum dadurch, dass sie ohne Ziel ungezwungen und absichtslos geschieht, wie z.B. das unbewusste Zurücktreten, um ein Bild besser betrachten zu können. Durch das spontane Verhalten definiert sie: „*Der gestimmte Raum ist atrop.*“ (S.39). Der Tanz ist nach Ströker die Ausdrucksbewegung, die die ungezwungene Zwecklosigkeit am deutlichsten darstellt. Die Richtungsbestimmtheit fehlt völlig und jede Bewegung erfolgt räumlich aber auch zeitlich und der gestimmte Raum wird dadurch „als Bewegungsraum vollzogen.“(S.42). Daraus ergibt sich für Ströker, dass der gestimmte Raum auch als Zeit-Raum zu sehen ist. Drei Sachverhalte verweisen darauf: erstens die Bewegung, zweitens der Ton als Mitbestimmtheit und drittens die Begrenzung von Nah und Fern als raumzeitliche Phänomene.

Der gestimmte Raum verhält sich zur Figur nicht unabhängig und definiert sich daher durch die Bewegung der Figur im Raum, wie das Erleben der Figur durch ihn ist. Diese gegenseitige Abhängigkeit von Raum und Raumerleben zeigt sich in ihrem Ereignischarakter. Diesem entspricht die „ungebrochene Fülle seelischer Regungen, die sich im Reichtum der Ausdrucksbewegung kundtut“ (S.51). Gleichzeitig drückt das Verlöschen des gestimmten Raums die negative Seite aus, die bis zur „„Leerform des Herzens““ (S.51) führen kann, sprich Gleichgültigkeit oder Abgestumpftheit, die dazu führt, dass die Figur ins Leere starrt, wie sie sich auch innerlich leer fühlt. Der Sinn des gestimmten Raums ist es, Sein für ein Erlebnissubjekt zu sein und darüber hinaus ist er „an sich“ (S.52) nichts. Den Gedanken, dass der gestimmte Raum rein subjektiv ist, wehrt Ströker hier mit einem Abriss über die Subjektivität ab, indem sie unter anderem darauf verweist, dass der Raum nicht subjektiv sein kann, da er nicht „in“ einem Menschen steckt, sondern ihn umgibt. Die Heiterkeit einer Landschaft ist ein Merkmal von ihr und nicht erst durch ein subjektives Empfinden entstanden.

Für die Analyse von literarischen Räumen ist der Gedanke der Subjektivität jedoch fruchtbar. Die Wahrnehmung des gestimmten Raumes drückt hier einen subjektiv-emotionalen Zustand der Figuren aus. Ihre Funktion kann eine nähere Charakterisierung der Figuren sein, die den Beginn einer seelischen Veränderung in positiver wie negativer Hinsicht darstellt und auf den weiteren Handlungsverlauf Einfluss hat. Die Figur verhält sich als in einem gestimmten Erleben zur Welt und noch nicht als ein reflektierendes Subjekt. Zusätzliche Merkmale des gestimmten Raumes wären die Ausdrucksbewegungen, vom Tanzen bis zum Schlendern, hinüber zum Laufen, die keinem Ziel oder Zweck dienen. Davon ausgenommen können die jeweils unterschiedlichen Reaktionen auf die Nah-Fern-Phänomene sein, die zur Flucht oder zur Bewältigung motivieren. Ein anderes Merkmal ist die Raumfülle, die sich durch Dinge, Menschen und Tiere mit ihren entsprechenden Objekteigenschaften der Größe, Form und Farbe zusammensetzt sowie sämtliche akustischen Phänomene, was eine weitere Abweichung von Ströker darstellt – sie klammert das Geräusch aus. Diese Raumfülle verliert hier ihre Eigenständigkeit und ist von der Wahrnehmung der Figur abhängig. Die zeitliche Dauer dieser gestimmten Räume ist unterschiedlich, sie kann unmittelbar beginnen und abrupt enden. Ein Kennzeichen für das Ende kann die beginnende Reflexion der Figur über ihre Umgebung, z.B. über die Dinge im Raum oder über metrische Relationen der Dinge sein. Hierunter können auch Beschreibungen fallen, die am Eingang eines Kapitels oder zur Einführung eines neuen Handlungsortes stehen. In diesen Beschreibungen werden oft die

Wirkung und Eindrücke hervorgehoben, indem z.B. die Figuren über den Reichtum eines Gebäudes staunen oder durch den Raum wanken.

Der Aktionsraum ist von Ströker zunächst dadurch definiert, dass er eine Richtung aufweist, die entweder Orte, Stellen oder eine Richtung von - nach meinen kann. Die Figur ist im Aktionsraum eine handelnde, der „Ausgangspunkt zielgerichteter Tätigkeit“ (S.54). Formal ist der Raum dadurch bestimmt, ein Worin von möglichen Handlungen zu sein. Ein weiterer Unterschied zum gestimmten Raum ist neben einer Richtung, dass im Aktionsraum die Ausdruckswelt verschwindet und damit „die Ausdruckscharaktere der Dinge in den Eigenschaften.“(S.57), d.h. die Dinge werden auf ihre Brauchbarkeit in Hinsicht auf die Erfüllung eines Zieles untersucht.

Ströker unterteilt den Aktionsraum in Plätze und Gegenden und der Platz ist hier der Ort des Verfügbaren, hier findet die Figur ihr Zeug. Der Platz ist weiters „der Ort des Hingehörens von Zeug.“(S.58). Die Wahl des Platzes ist von der Zugänglichkeit abhängig und nicht im Charakter des Zeugs festgelegt. Mit der Verfügbarkeit werden Dinge, die Ströker mit Zuhandenes oder Zeugs benennt, handlich. Handlich können sie auf zweifache Weise sein. Zunächst sind Werkzeuge oder alltägliche Geräte auf den Leib zugeschnitten und damit sind sie eine „*Handlichkeit der Mittel*“ (S.59). Andererseits können sie ein leichtes „*Zur-Hand-Haben*“ (S.60) meinen, ein Erreichen des Gebrauchten auf kurzem Weg und ohne Hindernisse. Für Ströker ergibt sich damit, dass die Handlichkeit eine Funktion des Ortes darstellt und sie die Plätze im Raum definiert.

Die Gegenden definiert Ströker folgend „als Platzganze eines relativ geschlossenen Zusammenhangs.“(S.61). Diese Definition ist vom Entwurf also von der Handlung abhängig, da sich jeder Aktionsraum in Gegenden gliedern lässt und dadurch die Gegenden variieren. Zudem erfolgt jede Handlung in Etappen und in Teilzielen. Der Platz ist durch die Gegend bestimmt und diese lässt einen gewissen Spielraum in der Variierbarkeit des Platzes offen. Damit ist Gegend weiter näher bestimmt als „eine Platzmannigfaltigkeit, deren Angabe die Frage nach dem Wo eines Zeugs mit hinreichender Genauigkeit befriedigt.“ (S.62). Sie drückt sich in Formulierungen wie „im Schreibtisch“ oder „an der Arbeitsstelle“ aus. Damit ist jede Gegend weiter eingrenzbar und der Raum lässt sich völlig durchstrukturieren. Ströker führt als Beispiel einen See an, der für einen Wanderer eine homogene Gegend ist, die er nicht passieren kann. Angler oder Schwimmer können jedoch ihrer bestimmten Tätigkeit entsprechend mehrere Gegenden in ihm ausmachen.

Der Aktionsraum muss notwendigerweise strukturiert werden, da eine Figur in Hinblick auf ein Ziel vorhanden ist, wenn auch unstrukturierte Gegenden möglich sind. Eine Gegend kann daher mehrere Gegenden beinhalten und ist damit das kleinste topographisch exakt bestimmbare Element eines Aktionsraums. In der Gegend liegt der ungefähre Platz des Zeugs, das sich durch einen Spielraum lokalisieren lässt. Der Spielraum wiederum muss ausreichend groß sein, um die handliche Brauchbarkeit des Zeugs zu gewährleisten.

Die Figur weist sich seinen Platz im Aktionsraum selbst zu. Mit der Figur kommt ein Hier in den Raum, dass zum Zentrum wird und damit Ort des Handelnden und von diesem Platz aus entfaltet sich der Aktionsraum. Vom Hier der Figur verfügt jedes Zeugs über ein Dort. Für Ströker sind „Hier“ und „Dort“ ungleichwertig und daher ist der Aktionsraum inhomogen. Diese Bestimmung ist konstitutiv und kann nicht aufgehoben werden. Die Figur ist unter einem doppelten Aspekt räumlich – einerseits in einem „*Gerichtetsein auf ein Dort*, ist aber zugleich auch *Sichbefinden bei einem Dort*, ein *Ausgesetztsein*.“ (S.67). Hierbei ist der Werkzeuggebrauch hilfreich, ein Hier und Dort näher zu bestimmen, da mit dem Werkzeug die Strukturierung der Gegenden geschieht und das Hier, durch die Miteinbeziehung des Dort, zu einer Hier-Gegend wird. Nach Ströker ist damit der Werkzeuggebrauch für die Nah-Ferngliederung des Aktionsraumes wesentlich und „er variiert den Gegensatz von hier-dort und regelt den Spielraum“ (S.68) der Figur.

Der gestimmte Raum ist atrop, wohingegen der Aktionsraum durch die Ungleichwertigkeit der Richtung, sprich seine Anisotropie, ein orientierter Raum wird. Die Bewegungen im Aktionsraum sind dieselben wie im gestimmten Raum, doch unterscheiden sie sich in ihrem Umweltbezug. Im Aktionsraum liegt ihr Sinn in einem Ziel – entweder einer Handlung oder einer Bewegung. Die Zeit spielt im Aktionsraum eine stärkere Rolle als im gestimmten, da die Zeiteinteilung ihn auch beherrscht und dadurch die Handlungsbewegungen. Die Zeit ist messbar, der Weg selbst wird in zeitlichen Ausdrücken wiedergegeben. Der Arbeitsplatz ist nicht fünfhundert Meter entfernt, sondern acht Minuten weit weg. Die Gegenden eines Aktionsraumes werden durch die Richtungsgegensätze – oben-unten, links-recht und vorne-hinten – näher bestimmbar: „Vom Hier aus wird jedes Dort topographisch faßbar mittels jener Richtungsgegensätze.“ (S.78). Die Unterscheidung der Gegenden ist nicht ausschließlich über die topologische Bestimmtheit, sondern nach Ströker viel mehr durch das aktionale Moment gegeben. Die Wege im Aktionsraum sind durch die Mannigfaltigkeit der Gegenden ein Problem, die sich aus der jeweiligen Strukturierung ergeben. Diese Problematik ist für die literarischen Texte nicht wesentlich, da die Abstände oder die Umwege und die zeitliche Dauer nicht von derselben Bedeutung sind wie in der außertextlichen Realität. Entscheidend

für literarische Texte sind die Begegnungen und Ereignisse, die der Figur auf dem Weg widerfahren und diese werden anhand des Chronotopos des Weges analysiert.

Die Nähe und Ferne im Aktionsraum sind für Ströker wie im gestimmten Raum keine attributiven Bestimmungen der Dinge, sondern drücken ihre Beziehung zur Figur aus, indem sie nah oder fern sind. Die Größenverhältnisse spielen eine untergeordnete Rolle, da im Nähe-Fern-Verhältnis eine Überschneidung zum Anschauungsraum gegeben ist. Deshalb gibt es im Aktionsraum nach Ströker keine Perspektive, da die Dinge im Nahbereich auf ihre Dienlichkeit beurteilt werden. In diesem Nahbereich als Aktionsbereich steht die Figur nicht einer Objektwelt gegenüber, sondern als handelnde befindet sie sich „mit einer Welt von Verfügbaren und Widerständigem in einer *Situation* [...]“ (S.91).

Der Anschauungsraum ist neben dem Aktionsraum eine orientierte Räumlichkeit, in der nicht die Aktionen im Vordergrund stehen, sondern die Figur als Einheit von Sinnesleistungen, d.h. sie „ist nicht nur handelnde[r], sondern auch sinnlich anschauender Leib.“ (S.93). Der Anschauungsraum wäre nach Ströker der bewusst wahrgenommenen Aktionsraum, der sich nicht wesentlich in der Struktur unterscheidet. Die Unterscheidung ist, dass das Zuhandene nicht nur benutzt werden kann, sondern auch getastet, gesehen und gehört und ist damit „Gegenstand der Sinneswahrnehmung“ (S.93), was einen vagen Gegenstandsbegriff ausdrückt. Der Anschauungsraum ist vom Wahrnehmungsraum dadurch abzugrenzen, dass in ihm das Ding „in seiner gesamten realen Eigenschaftsfülle, insbesondere also in allen seinen sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten einschließlich seiner aktuell nicht wahrgenommenen, „verdeckten“ Mitgegebenheiten“ (S.95) gegeben ist. Im Anschauungsraum sind Dinge nicht nur gegeben, sondern auch mitbestimmend und der Raum ist perspektivisch und horizonthaft begrenzt, auf eine Figur als Zentrum bezogen. Im Gegensatz zum Aktionsraum hat das Zuhandene keinen Platz mehr, da die Verwendbarkeit nicht mehr im Vordergrund steht. Daraus ergibt sich für Ströker eine Ortsunabhängigkeit des Anschauungsgegenstandes und der Raum hat aufgehört, ein Ganzes zu sein. Die Bewegung der Dinge hat keine Auswirkung auf den Anschauungsraum. Die Gegenden, die definiert werden können, sind hier sehr willkürlich. Der Spielraum zeigt sich hier als ein Teil, der im „Anschauen weiterer Differenzierung zugänglich ist“ (S.96). Damit ist eine feinere Gliederung der Gebiete im Anschauungsraum möglich, diese kann allerdings nicht unendlich fortgesetzt werden, d.h. die Stellen im Raum können nicht unendlich verkleinert werden. Die Darstellung dieser Gebiete mittels Punkte lassen den Anschauungsraum zu einer „Mannigfaltigkeit der phänomenaler Punkte“ (S.97) werden. Diese Punktmannigfaltigkeit muss in Bezug auf literarische Texte

eingegrenzt werden, da in diesen die Figuren ausschließlich ansehen und wahrnehmen, was explizit erwähnt wird. Der Anschauungsraum bietet sich bei Ströker als Fernraum dar, der auf zweifache Weise verstanden wird. Erstens die räumliche Entfernung zwischen den Dingen zur Figur, und zweitens die eigentümliche Entfernung der Figur zu sich selbst. Ströker meint hier, dass das Sehen zwar eine Funktion des Körpers darstellt, aber das Auge hat die Objekte nicht an sich, sondern sie sind im Raum. Damit sieht die Figur von sich ab und bleibt dadurch sich selber fern. Mit dieser Einstellung reduzieren sich die körperlichen Bewegungen und der Anschauungsraum ist ein Raum, der primär von einem Standpunkt aus erschlossen wird, d.h. statisch. Die Hauptbewegungen sind die der Sinnesorgane und „die zu ihnen äquivalenten Formen wie die Bewegungen des Kopfes und die Fortbewegung.“ (S.102). Die Topographie ist also vom Standpunkt aus zu erschließen, der Figuren abhängig ist, aber auch an jede Ortsangabe gebunden bleibt. Die gegenständliche Ordnung drückt keine Lagebeziehung aus, sondern wie im Aktionsraum stellt sie eine Situation dar, die das Verhältnis des Dort zum Hier der Figur relativ bestimmt. Die Bedeutung erlangt diese Anordnungsbeziehung durch eine Zuordnungsbeziehung, diese wiederum stellt eine Einordnungsleistung der Figur in der Gegenwart dar. Ströker bestimmt den Anschauungsraum als einen steten „Vornraum“, da ein Sehen nach hinten anatomisch unmöglich ist. Die Figur rückt damit an die Peripherie und steht nicht mehr inmitten der Dinge. In dieser Stellung kommt es zu einer doppelten Polarität: „[...] die einerseits innerräumlich zwischen dem Dort der Dinge und dem Hier seines Standortes, die andererseits unräumlich ist, weil sich spannend zwischen dem raumlosen *Subjekt* und dem Raum selbst als *Objekt*.“ (S.104). Der Raum bietet sich der Figur selbst als gegenständlich dar und davon auch nur einen Ausschnitt. In der Literatur könnte der Blick aus dem Fenster ein Beispiel für diese Situation darstellen, aber auch Landschaftsbetrachtungen. Der oben genannte Aspekt des Mitmeinens kann hier dahingehend verstanden werden, dass die Objekte ihre Eigenständigkeit bewahren, aber gleichzeitig auf eine symbolische, allegorische oder metaphorische Bedeutung hinweisen, da die Figur an der Peripherie „die Welt vor sich hat und für sich“ (S.106). Erstere verweist auf das Problem der Raumtiefe und zweites ist mit der Perspektive verbunden. Die Raumtiefe steht in engem Bezug zur Nähe und Ferne und die Dinge der Nähe stehen der Figur offen sind und somit offenkundig. Die Ferne steht im Gegensatz dazu für das Verborgene und Verdeckte und somit auch für das Fremde. Hier liegt die Motivation für eine Bewegung im Anschauungsraum – die Absicht des Entdeckens. Die Tiefe ergibt sich für Ströker somit aus dem Verdecken und Verdecktwerden, da die Tiefe nicht gemessen werden kann, sondern Entfernung zwischen der Figur und den Dingen bedeutet. Die Tiefe kann demnach auch nicht überwunden werden, da sie sich immer

neu schafft. Die Figur durchwandert den Raum nicht, da sie ihn im phänomenalen Sachverhalt immer mitnimmt. Die Tiefe des Raumes drückt sich in der Hinwendungsfähigkeit und Gegenüberständigkeit der Figur zur Welt aus. (S.107) Der Ansatz des Tiefenphänomens ist kritisiert worden und Ströker setzt sich mit diesen Einwänden auseinander. Diese sind für die Arbeit hier nicht relevant. Der Ansatz, dass die Tiefe des Raumes als „existentielle“ Dimension dargestellt wird „[...] weil sie sein Zentrum als den Ort meines Leibes in seiner Einmaligkeit rettet“ (S.117) kann zu einem besseren Verständnis der Metaphern führen, die die Raumtiefe hervorheben. Die Tiefe hängt für Ströker auch mit der Perspektive zusammen, da in ihr Überschneidungen und Verkürzungen gegeben sind und die Figuren im Raum nicht über diese Phänomene nachdenken, sondern die Dinge für sich betrachten. Daraus ergibt sich, dass der Raum durch die Tiefe für die Figur ein Verdecken und Verdecktwerden ausdrückt. Gleichzeitig stellt es den Moment, des noch nicht entdeckt Seins der Dinge dar.

Der Anschauungsraum ist endlich, da das Hintereinander der Dinge begrenzt ist – dies findet sich im Ausdruck Horizont veranschaulicht. Ströker unterscheidet dabei zwischen einem Innenhorizont und einem Fernhorizont. Den Innenhorizont versteht sie als einen Grenzbereich, in dem des „Eben-noch-Gewahrens“ (S.124), d.h. Horizont des Nahdings. Dazu gehört auch die Größenveränderung der Dinge in der Entfernung und damit die Verschiebung zum Fernhorizont. Dieser verschiebt sich durch die Figurenbewegung. Der Innenhorizont ist ähnlich der Durchstrukturierung des Raumes mittels der Werkzeuge im Aktionsraum. Der Fernhorizont bringt eine Nivellierung des Gegensatzes „Oben-Unten“, da die Horizontale wie eine endliche Linie scheint sowie sämtliche Größenverhältnisse der Dinge bis zu einem Punkt zusammenschrumpfen können. Der Anschauungsraum als Endlicher Raum ist nach Ströker, die sich hier auch auf Heidegger beruft, im Zusammenhang mit der Endlichkeit der Figuren zu sehen. „Im Horizontphänomen durchdringen sich räumliche und zeitliche Bestimmungen“ (S.127). Man hat hier den Übergang vom „Noch-nicht zum Soeben-schon“ (S.127), z.B. im Nachblicken eines Wagens, der am Horizont verschwindet. Der Fernhorizont ist damit nicht eine eigentliche Grenze, sondern drückt hier auch „das Bewußtsein des „Weitergehens“ von Raum“ (S.128) aus.

Die drei unterschiedlichen Raumdefinitionen kommen nicht streng getrennt in der Literatur vor und ein Raum kann die Qualität eines anderen annehmen – dies geschieht vor allem durch den unterschiedlichen Figurenfokus.

1.3 Michail M. Bachtin: Chronotopos

In seiner erstmals 1986 auf Deutsch erschienenen Arbeit „Untersuchung zur Poetik und zur Theorie des Romans“ definiert Michail M. Bachtin²⁷ den Zusammenhang der Zeit und Raum-Beziehung als Chronotopos. Er entlehnt diesen Begriff aus der mathematischen Wissenschaft. Für ihn stellt der Chronotopos eine Form-Inhalt-Kategorie dar, die den untrennbaren Zusammenhang von Raum und Zeit ausdrückt:

Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. (S.7)

Gleich Lotman, der seinen Sujetbegriff auf den ganzen Text bezieht, ist der Chronotopos zunächst auf das Werk bezogen und dadurch für Bachtin grundlegend für das literarische Genre. Die Zeit bleibt für ihn der ausschlaggebende Moment und so bildet der Chronotopos das „Bild vom Menschen in der Literatur; dieses Bild ist in seinem Wesen immer chronotopisch.“(S.8). In den folgenden Kapiteln stellt er die unterschiedliche Charakteristika der Chronotopoi vom „griechischen Roman“(S.8) bis zum idyllischen Chronotopoi vor.

Für die vorliegende Arbeit ist das letzte Kapitel ausschlaggebend, weshalb hier auf eine Darstellung der unterschiedlichen Genre-Chronotopoi verzichtet wird. In seiner Schlussbemerkung (S.180ff), die er erst im Jahre 1973 verfasst hatte, also fünfunddreißig Jahre später, definiert Bachtin einen Chronotopos, der auf der Mikroebene der Erzählung angesiedelt ist. Er führt aus, dass jede Kunst und Literatur von chronotopischen Werten unterschiedlichen Grades und Umfangs durchdrungen ist: „Jedes Motiv, jedes gesonderte Moment eines Kunstwerks ist ein solcher Wert.“ (S.180). Hier kann die Verbindung zur Lotmanschen Sujetkette hergestellt werden, wie oben erwähnt, indem diese Werte ein Ereignis ausdrücken, das eine Grenzverletzung darstellt oder zur weiteren Entfaltung des Sujets beiträgt. Zusätzlich deckt sich diese Verbindung damit, dass Bachtin dem Chronotopos eine Relevanz für das Organisationszentrum des Sujets zuschreibt. Es kommt ihm eine „erstrangige sujetbildende Bedeutung“ (S.187) zu, indem in ihm die Knotenpunkte des Sujets „geschürzt und gelöst“ (S.187) werden. Als Beispiele führt Bachtin den Chronotopos des Weges, des Schlosses, des Empfangssalons, des Provinzstädtchens oder der Schwelle an.

Der Chronotopos des Weges ist natürlich mit der Straße eng verbunden und wird im ersten Kapitel über den griechischen Roman ausführlich dargelegt, bei dem eine Abenteuerzeit

²⁷ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. (=STW 1879)

vorherrscht, die mit der biographischen Zeit der Figuren nicht übereinstimmt. Als Beispiel für Bachtin dient ein Liebespaar, welches am Anfang getrennt wird und nach einer Reihe von Proben und Erlebnissen nach Jahren wieder zusammen kommt. Ihre biographische Zeit ist unverändert, d.h. sie sind immer noch so jung und hübsch wie an dem Tag, als getrennt wurden (S.9ff). Der Weg ist der Ort der Begegnungen zwischen den unterschiedlichsten sozialen Schichten oder Personen, die räumlich weit voneinander entfernt leben. Damit treffen verschiedene Schicksale aufeinander, die sich hier miteinander verknüpfen können und die überwundenen sozialen Distanzen werden konkreter und/oder komplizierter. Hier fließt die Zeit durch den Raum und gleichzeitig ergießt sie sich in ihn, was sich in Metaphern wie „der Lebensweg“ oder „einen neuen Weg beschreiten“ wieder findet. Die Straße ist laut Bachtin ein gutes Mittel, um den Zufall darzustellen und kann hier ebenso als Grenze im Lotmanschen Sinne verstanden werden. Diese Zufälle ändern sich im literaturhistorischen Kontext. Die Zufälle in Goethes „Wilhelm Meisters, Lehr- und Wanderjahre“ haben für Bachtin einen anderen Sinn als z.B. in den Ritterromanen. Die Berücksichtigung des historischen Kontextes betont auch Lotman, wenn er, wie oben angemerkt, Anna Karenina als Beispiel einer Frau einer bestimmten Epoche darstellt. Trotz der Funktionsänderung bleibt der Straße für Bachtin eine Charakteristik eigen, die in allen Romanen zum Ausdruck kommt: „Die Straße führt immer durch das eigene *Heimatland* und nicht durch eine exotische *fremde Welt*; [...] was erschlossen und vorgeführt wird, ist die *sozial-historische Vielfalt* dieses Heimatlandes[...]“ (S.182). Bachtin grenzt damit den Roman von für ihn sujetlosen Gattungen wie publizistische Reisebeschreibungen und auch von den antiken Reiseromanen ab. Die Straße als Ort der Begegnung kann auf öffentliche Plätze erweitert werden, die als Treffpunkte in Dörfern wie Städten fungieren.

Das Schloss tritt für Bachtin gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Erscheinung, vor allem im englischen „gotischen“ oder „schwarzen“ Roman. Im Schloss finden sich zwei historische Zeiten wieder, die des Schlosses und die der Bewohner, also eine Fülle der historischen Vergangenheit. Diese Spuren zeigen sich in den verschiedenen Bauteilen, „im Mobiliar, in der Ahnengalerie, in den Familienarchiven, [...] der Weitergabe von Erbrechten“(S.183), ebenso in den Legenden und Überlieferungen. Für den historischen Roman spielt die Entwicklung der „Schloß-Zeit“ (S.183) eine wichtige Rolle, da das Schloss aus früheren Jahrhunderten stammt und so der Vergangenheit zugewandt ist. Bachtin weist auch darauf hin, dass es etwas antiquiert-museales an sich hat und hebt in diesem Zusammenhang Walter Scotts hervor. Er vermeidet bei seiner Darstellung das Antiquarische, indem er es an der Schlosslegende orientiert und dabei den Zusammenhang vom Schloss mit der geschichtlich verstandenen

Landschaft hervorhebt. Ein Beispiel zur Veranschaulichung, wie ein Schloss in die Landschaft eingebettet sein kann, ist der Beginn von Ferdinand von Saars Novelle „Schloß Kosternitz“²⁸:

In der Nähe eines Grenzgebirges, dessen westliche Ausläufer sich dicht bewaldet ins flache Land erstrecken, liegt auf mäßiger Höhe ein weitausblickendes Schloß, das sich im Laufe der letzten Jahrzehnte nicht allzu freundlich von dem Hintergrunde dunkler Tannen abgehoben hatte. Denn die Mauern waren verwittert, die Fensterläden geschlossen, und um das schweigende Portal wehte der stille Hauch der Verödung. Unten aber dehnte sich die Ebene aus, damals wie heute, ein sonniges Bild regen, werktätigen Lebens. Hart am Fuße des Abhanges ein stattlicher Marktflecken, in dessen Umkreise der schwarze Diamant, die Steinkohle, geschürft und auf unübersehbaren Feldern, von nur schmalen Strichen Kornes eingerahmt, die gelb blühende Ölpflanze und die zuckerspendende Rübe gebaut wurde. Dazwischen, weithin zerstreut, einzelne Schachte und Fabrikgebäude, gegen deren geschwärzte Mauern und qualmende Schlotte sich hier und dort ein hellschimmerndes Landhaus um so lieblicher ausnahm. Von dort herauf erklang tagsüber, bald lauter, bald gedämpfter, das Gepolter der Maschinen, das Brausen der Dampfkessel, der gellende Schall der Werksglocken – und verzitterte in den Wipfeln des Schloßparkes, wo auf dem verschlammenden, von Wasserrosen überdeckten Teiche ein einsamer Schwan die stillen Kreise zog.²⁹

Die retrospektive Einführung zeigt die Landschaft in der zeitgenössischen Gegenwart des Erzählers um 1892. Das Schloss, das sich im Verwitterungszustand befindet und damit in einem zeitlichen Verfallsprozess, hebt sich negativ von dieser Landschaft ab. Im Tal kann man die historische Veränderung anhand der Gebäude erkennen, neben Landhäusern stehen Fabrikgebäude, die für die fortschreitende Industrialisierung stehen. Hervorgehoben ist es durch „damals wie heute“, das auf die zeitliche Kontinuität des „werktätige[n] Leben[s]“ bezogen ist. Damit ist das Schloss in eine historisch-dynamische Landschaft eingebettet. Die Veränderung des Landschaftsbildes geht mit der Entwicklung einher und drückt sich auch architektonisch mit neuen oder modernisierten Bautypen aus. Zusätzlich ist eine Oben – Unten-Opposition gegeben, die sich folgend semantisch näher unterscheiden lässt: „Oben“ ist gleich Verfall, Stille und Menschenleere und „Unten“ ist gleich Menschen, Fortschritt und Werkstätigkeit. Diese Eröffnung ist demnach chronotopischer Anschauungsraum, denn er zeigt ein Bild einer bestimmten Landschaft zu einer bestimmten historischen Zeit.

Der Empfangssalon wurde für Bachtin von Stendal und Balzac als neue Lokalität in die Literatur eingeführt, indem sie ihm die volle Bedeutung zumaßen. Es überschneiden sich in ihm die räumlichen wie zeitlichen Reihen des Romans. Hier finden die Begegnungen statt, die früher auf der Straße stattgefunden haben. Hier werden die Intrigen gesponnen und der wesentliche Punkt nach Bachtin ist, dass im Empfangssalon Dialoge geführt werden und diese

²⁸ Saar, Ferdinand von: Schloß Kostennitz. Erzählungen aus dem alten Österreich. – München: Nymphenburger 1966, S.223-308.

²⁹ Saar S.223.

im Roman eine außerordentliche Bedeutung erlangen. Zusätzlich „werden hier die Charaktere, „Ideen“ und „Leidenschaften“ der Helden bloßgelegt.“ (S.184). Diese Relevanz für das Sujet erklärt sich aus dem Umstand, dass in den Salons die soziale Hierarchie vollständig repräsentiert war und damit auch die allgegenwärtige Macht des Geldes. Die Verflechtung des Öffentlichen-Gesellschaftlichen mit dem Privaten ist wesentlich. Dadurch sind drei zeitliche Reihen im Raum miteinander verflochten, nämlich die historische wie die alltägliche und die biographische. Die entsprechende Epoche „wird anschaulich sichtbar und sujethaft sichtbar.“(S.184). Zum Empfangssalon, und Bachtin definiert ihn im weiten Sinne, können auch Räume wie Ballsäle dazu gezählt werden. So ist der Salon von Frau von Baldereck³⁰ in „Soll und Haben“ der adeligen Treffpunkt, in dem Anton Wohlfahrt Bekanntschaften schließt und in die adelige Welt eingeführt wird, bzw. trifft er dort Leonore wieder. Im Tanzen mit Lenore wird der Saal für ihn zum gestimmten Raum: „[...] wenn [...] die Gesellschaft um ihn herum so laut gesummt hätte wie die große Glocke am höchsten Kirchturm der Stadt, er hätte nichts gehört. Der Erdball war für ihn sehr klein geworden [...]“.³¹ Hier deutet Freytag die mögliche Beziehung zwischen Leonore und Anton an. Eine ähnliche Szene³² in Polen dreht diese Situation. Ein leerer Nebenraum, in dem Wäsche hängt, wird zum Ballsaal umfunktioniert und damit liegt eine Raumbrechung vor. Leonores Tanzen wirkt in diesem Raum für Wohlfahrt befremdlich, unweiblich. Am Ende dieser Szene hat er sie vollständig dem Adel zugeordnet, der die Welt durch Stahlhelme eingeschränkt wahrnimmt. In „Germinie“ ist der Ballsaal ein Ort, in dem sich das Verhältnis zwischen Germinie und Jupillon veranschaulicht. Dadurch dass er sie als Mutter bezeichnet, so dem Gespött Dritter ausliefert und sich gleichzeitig über die Demütigung freut. Chronotopisch ist der Raum auch durch seine Beschreibung: „La salle avait le caractère moderne des lieux de plaisir du peuple. Elle était éclatante d'une richesse fausse et d'un luxe pauvre.“³³ In „The Mill on the Floss“ vollzieht sich die Annäherung von Stephen Guest, dem Verlobten ihrer Kusine Lucy, an Maggie. Während eines Ballabends, küsst er in einem impulsiven Moment ihre Hand und wird von ihr zurückgewiesen.³⁴

Das Provinzstädtchen ist als Handlungsort nach Bachtin im Roman des 19. Jahrhunderts sehr beliebt und er erläutert ihn am Beispiel von Flauberts *Madam Bovary*. Die wichtigste Variante dieses Städtchens ist die idyllische, die bei Regionalisten vorkommt. Diese Städtchen zeichnen sich durch eine zyklische Alltagszeit aus und es gibt keine nennenswerten

³⁰ Freytag S.158ff.

³¹ Ebda S.164.

³² Ebda S.555f.

³³ Goncourt S.123.

³⁴ Eliot S.459f.

Ereignisse. Die historische Zeit fällt weg, da durch den zyklischen Zeitverlauf in Wochen und Monaten sich Begebenheiten nur wiederholen und keine Ereignisse stattfinden. Die alltäglichen Handlungen wiederholen sich hier Tag für Tag mit den gleichen Gesprächsstoffen und als weitere Beispiele führt Bachtin Gogol und Turgenjew an. Die Kennzeichen dieser Zeit sind mit entsprechenden Örtlichkeiten verbunden wie dem Häuschen, dem Stübchen oder der staubigen Straße. Da diese Zeit nicht die Hauptzeit in einem Roman sein kann, da sie sich zu langsam durch den Raum bewegt, dient sie für die Autoren als Art Nebenzeit, als „kontrastierender Hintergrund der ereignisreichen und energiegeladenen Zeitreihen“ (S.186). Das Provinzstädtchen kann als sujetloser Teilraum im Lotmanschen Sinne verstanden werden, auf dessen Basis sich der sujethafte Text entfalten kann. Die zyklische Zeit ist mit der sujetlosen Ebene verbunden und die historische Zeit mit der sujethaften.

Die Schwelle ist das letzte Beispiel, das Bachtin anführt und er schreibt ihr eine hohe emotional-wertmäßige Intensität zu und ist mit dem Motiv der Begegnung verbunden. Sie markiert den Chronotopos der Krise und des Wendepunktes im Leben. Diese Bedeutung knüpft an Redewendungen an, in denen die Schwelle eine metaphorische Bedeutung bekommt und sich oft auf das Leben verändernde Ereignisse bezieht. Das Grimmsche Wörterbuch³⁵ führt auch Beispiele an, in denen die Schwelle ebenso ein Betretungsverbot für bestimmte Personen ausdrückt. Damit ist die Schwelle auch als topographische Grenze im Sinne Lotmans zu betrachten. So dürfen bestimmte Figuren z.B. ihrer sozialen Stellung nach nicht über den Haupteingang das Haus betreten. In „The Mill on the Floss“ betritt die Figur Bob Jakin das Haus der Tullivers durch die Küchentür und wird von dort in den Salon geführt.³⁶ Hier zeigt sich die niedere soziale Stellung der Figur in der Romanwelt. In einer weiteren Szene ist dies noch einmal veranschaulicht. Mrs. Glegg möchte ihn nicht im Haus haben: „[...] if you're going to let that man and his dog in on my carpet [...]“³⁷ und das folgende Gespräch über seine Waren findet zwischen Innen- und Außenraum statt. Bachtin zählt die Treppe, das Vorzimmer, den Korridor und deren Fortsetzung im Außen der Straße und dem Platz zu den benachbarten Chronotopoi der Schwelle. Vor allem bei Dostojewski sind dies für ihn die Orte „an denen es zu Krisen kommt.“ (S.186). Die Zeit ist hier nicht von Dauer, sondern ist ein Augenblick, der aus der biographischen Zeit herausfällt. Im Gegensatz zu Dostojewski ist die dominierende Zeit bei Tolstoi die biographische. Die Kennzeichen sind, dass die „Krisen und Zusammenbrüche wie Erneuerung und Auferstehung“ (S.187)

³⁵ Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm. Bearb. von Moriz Heyne. Nachdr. der Erstausg. – München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1984 (=Bd.15), Sp.2487-2493, hier Sp.2489.

³⁶ Eliot S.249ff.

³⁷ Eliot S. 328.

nicht aus der biographischen Zeit herausfallen. Es handelt sich um einen langwierigen Prozess in der biographischen Zeit, der am Lebensende seinen Abschluss findet, wie Bachtin am Beispiel Iwan Iljitsch ausführt. Deshalb dominiert bei Tolstoi die biographische Zeit und der biographische Raum, da die Ausdehnung der Zeit und ihre Dauer wesentlich sind. Zu diesen Faktoren kommen die Chronotopoi der Arbeitsidylle, der Familienidylle wie der Natur als wesentlich im Werk Tolstois hinzu. Diese Idyllen definiert Bachtin im neunten Kapitel „Der idyllische Chronotopos im Roman“ und sie haben unterschiedliche Merkmale hinsichtlich der „metaphorischen Einbeziehung bestimmter Elemente (z.B. Naturerscheinungen) in das Ganze der Idylle [...]“ (S.160). Die Ähnlichkeiten dieser Idyllen sind folgend definiert: es ist eine durchgängige Einheit der Folklorezeit vorhanden; das Leben ist organisch an einen Ort gebunden wie das Heimatland mit all seinen landschaftlichen Besonderheiten und dem Vaterhaus. In dieser Mikrowelt ist die Generationsfolge gegeben und diese ist durch die Einheit des Ortes bestimmt, da eine jahrhundertlange Bindung an ihn vorhanden ist. Durch diese Einheit sind die Zeitgrenzen geschwächt, da Wiege und Grab sich durch die räumliche Nähe annähern, und es entsteht ein idyllischer, zyklischer Zeitrhythmus. Eine weitere Ähnlichkeit ist die Beschränkung auf die Lebensrealitäten wie „Liebe, Geburt, Tod, Ehe, Arbeit, Essen und Trinken, Altersstufen“ (S.161). Diese Realitäten liegen sehr nahe beieinander und sind nicht streng abgegrenzt, weshalb es in der Idylle keinen Alltag gibt. Sie sind „hier das Allerwesentlichste des Lebens“ (S.161). Die dritte Gemeinsamkeit ist die enge Verknüpfung des menschlichen Lebens mit der Natur in einer gemeinsamen Sprache, die einen einheitlichen Rhythmus von Naturerscheinung und menschlichen Ereignissen ausdrückt. Die positive Folklorezeit steht der negativen zyklischen Zeit, wie sie im Provinzstädtchen vorhanden ist, gegenüber. Die Folklorezeit definiert Bachtin als eine Zeit (S.142ff), in der sich die Individualität noch nicht herausgebildet hat. Es gibt keine privaten Ereignisse und Tod und Geburt sind gemeinsame Angelegenheiten, die „untrennbar mit der gesellschaftlichen Arbeit, mit dem Kampf gegen Naturgewalten und mit dem Krieg[...]“ (S.142) verbunden sind. Die Natur mit ihren Erscheinungen ist ausschließlich in diesem kollektiven Prozess der Arbeit und des Kampfes verstehbar. Es gibt keine individuelle Betrachtung von Sonne und Mond zu einer individuellen Reflexion. Sämtliche Gegenstände fließen in die Handlung und in das Sujet mit ein und sind nicht dessen Hintergrund. Die zyklische Zeit verhindert aufgrund ihrer Wiederholbarkeit ein Fortschreiten und ein Wachsen kann sich nicht zu einem Werden entfalten. Diese Folklorezeit-Definition trifft Bachtin aus seinem eigenen Zeitbewusstsein und nicht aus dem „Bewußtsein des urzeitlichen Menschen“ (S.143).

Auf die sujetbildende Bedeutung wurde schon hingewiesen. Die weitere Relevanz, die Bachtin ausführt ist die, dass über Ereignisse informiert wird oder mit exakten Orts- und Zeitangaben mitgeteilt werden. „Doch wird das Ereignis nicht zum Bild.“ (S.188) Erst der Chronotopos liefert die Grundlage, auf deren Basis sich die Ereignisse darstellen lassen, nämlich durch die Verdichtung der Zeit – der biographischen wie historischen auf einen Abschnitt des Raumes. Hier wie auch an den Beispielen kann man erkennen, dass immer zwei Zeiten gleichzeitig vorhanden sind. Man kann den Chronotopos als Normverletzung im Sinne Lotmans verstehen. Die historische Zeit definiert hier die Ereignisse, die von den zyklischen abweichen, d.h. gesellschaftliche Großereignisse wie Kriege oder Naturkatastrophen sind von längerer Dauer, verändern die zyklische Zeit und damit den sujetlosen Teilraum nachhaltig. Punktuelle Ereignisse, die sich im Privaten vollziehen, wie Liebesbeziehungen über gesellschaftliche Konventionen hinweg oder jede Art der Gesetzesverletzung, können als „historisch“ betrachtet werden, wenn sie eine revolutionäre Normverletzung darstellen und den sujetlosen Teilraum nachhaltig verändern. Ebenso restitutive Ereignisse, die eine gescheiterte Normverletzung darstellen, können graduell als historisch betrachtet werden, da sich von der biographischen Zeit abheben bzw. die Figur verändern. Die angeführten Beispiele können ergänzt werden und wie Bachtin selbst ausführt, können größere Chronotopoi oft unzählige kleinere mit einschließen (S.189). Er definiert den Chronotopos auf der Ebene der Erzählung sehr allgemein, da jedes Motiv ein eigener Chronotopos ist. Der Begriff kann daher ausschließlich auf den ganzen Roman bezogen werden und damit wäre seine Funktion für das Genre der eigentliche Verwendungszweck, wie Bachtin anmerkt: „Alle hier untersuchten Chronotopoi haben genretypischen Charakter, liegen bestimmten Spielarten des Romangenres zugrunde [...]“ (S.188). Diese Multifunktion des Chronotopos stelle eine Schwierigkeit dar, denn wenn alles Chronotopoi sind, dann ist streng genommen nichts ein Chronotopos. Aus diesem Grund wird für die vorliegende Arbeit der Begriff eingeschränkt verwendet: die historische Zeit ist erstens mit dem Ansatz Lotmans verbunden, dass sujethafte Ereignisse im jeweiligen historischen Kontext zu bewerten sind, so wie oben auch schon erläutert. Die zweite Verwendung der historischen Zeit ist mit der Architektur verbunden, die überkommen-historische wie fiktionale Architektur und ihre Verwendung im Roman in Bezug auf biographische Zeit der Figuren. Eine Möglichkeit wäre die Einheit von Gebäude und Bewohner im Verfallsprozess. Eine zweite Möglichkeit ist der Bildcharakter in Form eines „Genrebildes“, das zeigt, wie die Menschen im Roman leben. Im Weiteren werden alle Ereignisse als chronotopisch bezeichnet, die eine narrative Voraussetzung für eine Wende schaffen, z.B., an welchen Orten treffen sich welche Figuren, oder eine narrative Wende

selbst. Die Strökerischen Raumdefinitionen bilden hierbei die unterste Ebene. Dabei kann eine Brechung der Zielorientierung eines Aktionsraumes ein Ereignis darstellen. Zudem geben oft Raumbezeichnungen den entsprechenden Zweck an und sind ein offensichtliches Erkennungszeichen von zielorientierten Aktionsräumen. Diese Räume geben der Figur ihr Verhalten vor und „[...] bestimmten Räumen sind besondere Verhaltensregeln und –normen eigen.“ (S.396), wie Lotmann anmerkt. Das Verhalten ist nicht nur von den Normen der Figur abhängig, sondern wird vor allem vom Ort reguliert. Dass bestimmte Räume an eine jeweilige Sprachverwendung gebunden sein können, die ebenso eine soziale Stellung ausdrückt, führt Hamon an:

[...] la chambre, lieu de la confidence privée ou de la "scène" de ménage; la bibliothèque, lieu de lecture où les murs sont faits de livres, [...]; la cuisine ou l'office, lieu des ordres donnés et des ragots sur les maîtres; les seuils et les vestibules, lieux de l'appellation ou de la salutation ritualisée; le balcon, lieu de la harangue publique; le bureau, la mansarde du poète, lieux de l'écriture; les prétoires, lieux du performatif; l'échoppe ou la rue, lieux de la réclame écrite ou criée; le salon [...], lieu de "mise en scène" de la voix, de la conversation plurielle et à bâtons, ou du cancan.³⁸

In dieser Zusammenfassung soll auf Knut Brynhildsvoll³⁹ hingewiesen werden, der sechs Funktionen des literarischen Raumes vorstellt.⁴⁰ Die erste Funktion besteht darin, dass der Raum ausschließlich Kulisse und Folie darstellt, ohne Verbindung von Mensch und Raum. In der zweiten übernimmt der Raum eine Schicksalsmacht und zwingt den Figuren seine Eigengesetzlichkeiten auf. In der dritten sind der Mensch und der Raum aufeinander bezogen und deuten und erklären sich gegenseitig, bleiben aber eigenständig. Die vierte stellt den Raum als Resonanzboden für Stimmungen und Emotionen vor, hier verschwimmen die Grenzen von Innen und Außen. In der fünften wandelt sich der Raum „zum Ausdrucksträger des Subjektiven und wird zur Projektionsfläche geistig-seelischer Inhalte“⁴¹. Die sechste Funktion bezieht sich auf Bauelemente oder Dinge, die einem rein symbolischen oder mythischen Weltentwurf dienen. Brynhildsvoll fasst die Räume in Gruppen zusammen und ordnet sie auch bestimmten literarischen Gattungen, zu wie man zum Beispiel die ersten drei in allen Varianten in der realistischen und naturalistischen Literatur vorfindet. Man kann durchaus erkennen, dass die vorgestellten Funktionen sich auch in die Definition von Ströker einordnen lassen. So sind die ersten zwei Funktionen Aktionsräumen ähnlich, während die dritte Funktion eine Tendenz zum Anschauungsraum hat und die letzten drei dem gestimmten

³⁸ Hamon S.46.

³⁹ Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1993.

⁴⁰ Ebda S.8f.

⁴¹ Ebda S.9.

Raum zugerechnet werden können. Die sechste Funktion hat Überschneidungen mit dem Chronotopos Bachtins, z.B. der Schwelle.

1.4 Karte und Weg

Die räumliche Darstellung mittels Karte oder Weg soll hier kurz angerissen werden. Michel de Certeau⁴², der sich auf die Arbeit von Linde und Labov stützt, die bei der Beschreibung von New Yorker Appartements zum Ergebnis kommen, dass zwei Typen von räumlicher Beschreibung existieren, nämlich die Karte oder der Weg. Die Karte folgt einem Muster, dass die Räumlichkeiten nebeneinander stellt: „Neben der Küche ist das Mädchenzimmer“⁴³, während der Weg eine Verbindung zwischen ihnen herstellt: „Du wendest dich nach rechts und kommst ins Wohnzimmer.“⁴⁴ Der Weg erhält durch die Bewegung eine raumbildende Handlung, während die Karte überwiegend statisch ist. Diese beiden Begriffe korrespondieren mit der statischen und dynamischen Raumbeschreibung oder auch mit der „imaginären Wanderung“ bei Karin Wenz.⁴⁵ Bei der statischen ist der Raum von einem Standpunkt aus beschrieben und das Prinzip der Salienz ist vorherrschend. Die räumlich Beschreibung ist folgend aufgebaut: Figur und Grund, Zentrum vor Peripherie, Nähe vor Distanz, oben vor unten, hell vor dunkel, dynamisch vor statisch.⁴⁶ Die dynamische zeichnet sich dadurch aus, dass eine zeitliche Struktur der Wahrnehmung in eine lineare Abfolge projiziert wird. Die Orte folgen dem natürlichen Prinzip, das der Reihenfolge der Wahrnehmung entspricht.⁴⁷ Durch die Bewegung kann diese Beschreibung auch als narrativ angesehen werden.

⁴² Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. – Berlin: Merve-Verlag 1988, S.215-238, hier S.220.

⁴³ Ebda S.221.

⁴⁴ Ebda S.221.

⁴⁵ Wenz S.66.

⁴⁶ Ebda S.76.

⁴⁷ Ebda S.68.

2 Charles Dickens: A Tale of Two Cities

2.1 Romanaufbau und semantischer Raum

Charles Dickens „A Tale of two Cities“ ist ein historischer Roman in drei Büchern, der als Fortsetzungsgeschichte in „All the Year Round“ zwischen 30. April und 26. November 1859 erschienen ist. Er folgt der Form einer realistisch-zeitgeschichtlichen Richtung, die historischen Fakten stehen in einer metonymischen Beziehung zur zeitgenössischen Gegenwart.⁴⁸ Nach Aust ist ein zyklisches Geschichtsverständnis vorhanden⁴⁹ und hat die Tendenz zur parabolischen Darstellung. Die räumlich-semantischen Bereiche sind mit London und Paris eindeutig vorgegeben und über die Darstellung vom engen und unruhigen Paris dem weiten und ruhigen London gegenübergestellt. Die klassifikatorische Grenze wird von der Figur Sydney Carton vorgenommen, indem er Darnay aus dem Gefängnis befreit und sich selbst opfert. Das Gefängnis ist von seiner Funktion her eine unüberwindliche Grenze für die Insassen. Da diese Befreiung für den Teilraum Paris keine Veränderung bedeutet, kann das Sujet als restitativ betrachtet werden. Es herrscht eine extra-diegetische Erzählperspektive vor. Im Laufe der Handlung verlagert sich der Schauplatz nach Paris und ist im letzten Buch ausschließlicher Handlungsort. Die Handlung weist viele Parallelen zwischen London und Paris auf, und diese erfüllen die Funktion, die Ähnlichkeit zwischen den beiden Städten hervorzuheben. So verweist das Gerichtsverfahren von Darnay, in London vor Gericht wegen Verrats und damit ein Feind Großbritanniens, auf seine zwei Gerichtsverfahren in Paris, als Adelige und damit Feind der Republik Frankreich.

Im Schreiben über die französische Revolution waren Dickens und Carlyle über die Ähnlichkeit der führenden Gesellschaftsschichten in Frankreich vor der Revolution und im zeitgenössischen England geschockt.⁵⁰ Diese Ähnlichkeit von Frankreich und England ist im ersten Kapitel „The Period“ dargestellt. Sie drückt sich in der ignoranten Einstellung gegenüber der Armut der Bauern und Holzarbeiter aus, diese setzen ihre Arbeit unbemerkt und unaufhörlich fort. Hier zeigen sich zwei gesellschaftliche Ebenen. Während England von einem „king with a large jaw and a queen with a plain face“⁵¹ (I.1,S.5) und Frankreich von einem „king with a large jaw and a queen with a fair face“ (I.1,S.5) regiert werden und damit mit den historischen Ereignissen verbunden sind, geht das alltägliche Leben der untersten Klassen unbemerkt und stetig voran. Die erste ist mit der historischen Zeit verbunden und die

⁴⁸ Aust, Hugo: Der historische Roman. – Stuttgart: Metzler 1994 (= SM 278), S.32.

⁴⁹ Ebda S.33.

⁵⁰ Glancy, Ruth F. [Hrsg.]: Charles Dickens's A Tale Two Cities. A sourcebook. – London: Routledge, Taylor & Francis Group 2006, S.13.

⁵¹ Dickens Charles: A Tale of two Cities. Penguin Books Classic. London 2003.

zweite mit der zyklischen. Dies zeigt sich im ersten Satz: „It was the best of times, it was the worst of times,“ (I.1,S.5), der eine Gleichzeitigkeit von Ungerechtigkeit ausdrückt. Da es einem Teil der Gesellschaft gut ging und dem zweiten Teil schlecht,⁵² ist damit ein räumliches Nebeneinander gegeben.

2.2 Stadtkonstruierung

2.2.1 London, Soho und Dr. Manettes Haus

London stellt wie oben schon erwähnt, den Gegensatz zu Paris dar. Die Stadt konstituiert sich über prototypische Teilreferenzen⁵³ wie Old Bailey, Tyburn und die Fleet Street. Damit ist eine mimetische Stadt konstruiert, die im Wesentlichen einem partiellen Typ entspricht und sich auf den Stadtteil in der Nähe von Soho konzentriert. In dieser Ecke hat sich Dr. Manette nach seiner Befreiung niedergelassen.

The quiet lodgings of Doctor Manette were in a quiet street-corner not far from Soho-square. [...] Mr. Jarvis Lorry walked along the sunny streets from Clerkenwell where he lived, [...] A quainter corner than the corner where the Doctor lived, was not to be found in London. There was no way through it, and the front windows of the Doctor's lodgings commanded a pleasant little vista of street that had a congenial air of retirement on it. There were few buildings then, north of the Oxford-road, and forest-trees flourished, and wild flowers grew, and the hawthorn blossomed, in the now vanished fields. As a consequence, country airs circulated in Soho with vigorous freedom, [...] It was a cool spot, staid but cheerful, a wonderful place for echoes, and a very harbour from the raging streets.(II.6,S95f)

Über die prototypischen Referenzen „Clerkenwell“ und „Oxford Street“ ist eine genauere Lokalisierung gegeben. Die Konstitutionsisotopien „street-corner“, „square“, „front window“ und „few buildings“ sowie die Spezifikationsisotopien⁵⁴ „quiet“ und „quainter“ stabilisieren die Konstituierung einer realen Stadt und beschreiben einen ländlichen und ruhigen Bezirk. Die semantische Beschreibung von Soho als „the quiet corner“ ist das wiederkehrende Element im Zusammenhang mit Soho, welches sich durch den Roman zieht. Der Erzähler versucht mit dem Temporaladverb „then“ eine historische Rekonstruktion eines eher unbebauten Stadtteils glaubhaft zu machen. Hier irrt Dickens, denn London war zu dieser Zeit schon bebauter als er es annimmt.⁵⁵ Die ländliche Idylle hat als eine korrekte historische Stadtrekonstruktion die Funktion einer deutlichen Kontrastierung zu Paris, denn dort gibt es keinen Rückzugsort. Es stellt mit den „raging streets“ die Opposition dar. Vor allem die

⁵² Glancy S.8.

⁵³ Mahler, Andreas: Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. – In: Andreas Mahler: Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination. – Heidelberg: Winter 1999, S.11-36, hier S.15.

⁵⁴ Ebda S.17.

⁵⁵ Dickens: Notes S.460.

Naturisotopien veranschaulichen den idyllischen Charakter von Soho als einen „locus amoenus“ gegenüber den „locus horribilus“ im vorrevolutionären Frankreich.⁵⁶

Das Haus von Dr. Manette ist im Roman der einzige Ort, an dem eine gewisse Häuslichkeit gegeben und der Gedanke an ein Zuhause formuliert werden. Die Beschreibung erfolgt statisch über eine Karte, in der die Wohnung zunächst über zwei Geschoße im Gebäude lokalisiert wird. Die Räume werden ihrer Funktion nach semantisch näher definiert, wobei die Enge der Wohnung durch die Doppelnutzung eines Raums als „consulting-room“ und „dining-room“ ausgedrückt wird. Es steht aber auch für einen bescheideneren Lebensstil. Die Einrichtungsgegenstände verweisen auf Lucie, die für ihre Anordnung und farbliche Zusammenstellung verantwortlich ist. Die Personifizierung der Stühle und Tische mittels „looking about him [Mr. Loory – H.L.]“ und „seeming to ask“(II.6,S.98) betont diesen Verweis. Die Innenräume und die Ausstattung erhalten so eine Erinnerungsfunktion und der Raum und die Bewohner bilden eine anthropomorphe Einheit.⁵⁷ Dass Möbelstücke eine Erinnerungsfunktion übernehmen, ist mit der „shoemaker's bench and tray of tools“, die „in a corner“ (II.6,S.98) von Dr. Manettes Zimmer stehen, verdeutlicht. Der Erzähler erinnert noch an die Dachkammer in St. Antoine und Mr. Lorry drückt es direkt aus: "that he keeps that reminder of his sufferings about him!" (II.6,S.98). In diesem Bild verdichtet sich die Vergangenheit und macht sie gleichzeitig wahrnehmbar. Das Haus ist somit chronotopisch. Die „Corner“ ist hier symbolisch aufgeladen. So ist die äußere Lage des Hauses in einer Ecke von London der inneren Lage der Gegenstände in der Ecke eines Zimmers gleich. Ersteres verweist auf den Widerhall der Geschichte und Soho als „wonderful place for echoes“ (II.6,S.96). Die Schuhmacherwerkbank und das Werkzeug verweisen auf die dazugehörigen, wiederkehrenden „Footsteps“ und auf die „wooden shoes“ der französischen Arbeiter.⁵⁸ Das „echo“ beginnt als Leitmotiv in der Dachkammer in St. Antonie, wenn der Erzähler die Stimme Dr. Manettes charakterisiert und zum Ergebnis kommt: „It was like the last feeble echo of a sound made long and long ago.“(I.6,S.42).

Das Haus von Dr. Manette bildet das Zentrum der Handlung in London ab, an dem die Figuren zusammentreffen, bzw. verdeutlicht es die schicksalhafte Abhängigkeit, aus der sie nicht entkommen können. Anschaulich dargestellt in der vorausdeutenden Gewitterszene (II.6.), in der Dr. Manette, Lucie, Sydeny Carton, Charles Darnay und Mr. Lorry beim Fenster

⁵⁶ Otten, Kurt: Burke, Carlyle und die Französische Revolution. Zur Vorgeschichte von Dickens *A tale of two cities*. – Heidelberg: Winter 1992, S.39f.

⁵⁷ Noell S.2.

⁵⁸ Sanders, Andrew: *The companion to "A tale of two cities"*. – London: Unwin Hyman 1988. Er verweist darauf, dass die „wooden shoes“ von englischen Kommentatoren immer mit „Sabots“ der französischen Arbeiter in Verbindung gebracht wurden. S.44.

stehen „and looked out into the heavy twilight.“ (II.6,S.106). Der Blick aus dem Fenster ist unklar und damit ein unklarer Blick in die Zukunft. Das Gewitter bewirkt außerdem eine gefängnisähnliche Situation, da ein Verlassen des Hauses nicht möglich ist. Der Gewittersturm weist auf die französische Revolution hin sowie das Motiv der „echoing footsteps“, das sich durch dieselbe Szene zieht. Die schicksalhafte Bedeutung des Regens veranschaulicht die Feststellung Manettes „It comes slowly“ und die Antwort Cartons „It comes surley.“(II.6,S.106), und direkter in der Aussage von Carton: „There is a great crowd coming one day into our lives, [...]“ (II.6,S.107) Am Ende des Kapitels wird die Einmaligkeit des Gewitters noch einmal betont. In diesem Kapitel wird das Wasser als Symbol der Bewegung bzw. Entgrenzung eingeführt. Die ersten Regentropfen fallen in dem Moment, als Darnay von seinem Gefängnisaufenthalt und der Geschichte mit dem vergrabenen Papieren eines unbekannten Häftlings erzählt. Mit den eingeritzten Buchstaben „D.I.G.“(II.6,S.105) wird Architektur zum Zeichenträger. Die ersten Regentropfen fallen am Ende dieser Erzählung und ist vorausdeutend auf Manettes Testament in der Bastille. Die Reaktion Manettes deutet darauf hin und wird narrativ durch Lucie vermittelt: „My father," [...], "you are ill!"(II.6,S.105). Die folgenden drei Kapitel erzählen die Umstände des Marquis und dessen Ermordung. Dass sich alle wichtigen Personen der Stadt London in dem Haus Manettes versammelt haben, hebt deren schicksalhafte Verknüpfung hervor. Dieser Umstand wird im 21. Kapitel deutlich, in dem der Szenenwechsel von England nach Frankreich im selben Kapitel passiert, während sonst die Kapitel getrennt sind⁵⁹. Das Herannahen der Revolution in diesem Kapitel wird mit der Wiederholung von „footsteps“ und „echos“ im Zusammenhang mit der Wassermetapher veranschaulicht, Zweifel und Sorgen von Lucie brechen wie Wellen herein. In der Mitte vor dem Ortswechsel verändern die Metaphern ihre akustische Qualität und steigern sich: „But, there were other echoes, from a distance, that rumbled menacingly in the corner all through this space of time. [...] they began to have an awful sound, as of a great storm in France with a dreadful sea rising.“(II.21,S.221) Die Erinnerung an das Gewitter sowie der Umstand, dass sich alle außer Carton wieder im Manettes Haus einfinden, um beim Fenster im Dunklen zu sitzen, stabilisiert die Annahme, dass es sich um statische Figuren handelt.

⁵⁹ Maack, Annegret: Der Raum im Spätwerk von Charles Dickens. – Marburg, Univ. Diss.1970, S.91.

2.2.2 Paris, St. Antoine und der Wineshop

Paris wird als direkte Stadtreferenz⁶⁰ schon im dritten Kapitel als Reiseziel von Mr. Lorry genannt, während London über Tempel Bar als prototypische Teilreferenz in den Text eingeführt wird. Im Laufe der Handlung werden wichtige prototypische Teilreferenzen wie Notre-Dame (II.7,S.110) oder Pont-Neuf (III.8,S.304) sowie die Referenzen, die im Kapitel Haus als Staat noch genannt werden.

Der Stadtteil St. Antoine wird, noch bevor er als eine prototypische Teilreferenz mit „suburb [...] in Paris“(I.5,S.32) eingeführt wird, durch die Konstitutionsisotopien „street“, deren Bauweise und Material „rough, irregluar and stones“ und dem „wine-shop“ vorbereitet. Nach der namentlichen Nennung werden die Straßen durch Spezifikationsisotopien „narrow“ und „filthy“(I.5,S.32) semantisch genauer definiert und lassen auf einen dicht bebauten und heruntergekommenen Stadtteil schließen. Die realistische Konstituierung entspricht im Falle von St. Antoine den historischen Fakten. Der Stadtteil war als armer und dicht besiedelter Bezirk bekannt und blieb es bis zu Dickens Zeit, sowie die revolutionäre Einstellung, die zum Bau von Barrikaden bei der Revolution 1848 führte.⁶¹ Mit dem Titel „The Wine-Shop“ ist das Lokal auch als Zentrum des Stadtteils lokalisiert, das sich von den übrigen Gebäuden dadurch abhebt, dass es besser ist „in its appearance and degree“(I.5,S.34). Indirekt ist der Besitzer damit vorweg als eine der Hauptfiguren charakterisiert und auch als wohlhabender.⁶² Die Menschen in diesem Stadtteil sind diesem in ihrer Erscheinung angepasst und dafür benutzt der Erzähler das volkstümliche Bild der „fabulous mill“. Jene Mühle, die nach volkstümlicher Vorstellung, alte Leute wieder jung macht.⁶³ Der Erzähler dreht dabei die Vorstellung, die ähnlich eines Jungbrunnens ist, um: „The mill which had worked them down, was that the mill that grinds young people old.“(I.5,S.32) Die Mühle, eigentlicher Ort an dem Getreide gemahlen wird und somit die wichtige Grundlage für Brot schafft, wird zur Metapher für Hunger, der überall gegenwärtig ist und sie steht symbolisch für das System Frankreichs, in dem Menschen zermahlen werden⁶⁴:

Hunger was pushed out of the tall houses, in the wretched clothing that hung upon poles and lines; Hunger was patched into them with straw and rag and wood and paper; Hunger was

⁶⁰ Mahler S.29f.

⁶¹ Sanders S.43f.

⁶² Dickens: Notes S.453.

⁶³ Mager, Johannes: Die Kulturgeschichte der Mühlen – Tübingen: Wasmuth 1989, S.223. siehe Dickens: Notes S.454.

⁶⁴ Marshall H. William: The Method of A Tale of Two Cities. – In: Charles E Beckwith. [Hrsg.]: Twentieth century interpretations of A tale of two cities. A collection of critical essays. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1972, S.44-51, hier S.47.

repeated in every fragment of the small modicum of firewood that the man sawed off; Hunger stared down from the smokeless chimneys, and stared up from the filthy street that had no offal, among its refuse, of anything to eat. Hunger was the inscription on the baker's shelves, written in every small loaf of his scanty stock of bad bread; at the sausage-shop, in every dead-dog preparation that was offered for sale. Hunger rattled its dry bones among the roasting chestnuts in the turned cylinder; Hunger was shred into atomies in every farthing porringer of husky chips of potato, fried with some reluctant drops of oils. (I.5,S.32f)

Der Hunger, als Substituent für die Menschen, ist in den kompletten Stadtteil eingeschrieben, in die Architektur sowie die Kleidung und geht schlussendlich zu den Geschäften über. Der Hunger, der als Anapher und Wiederholung hier die Welt ordnet. Die Gegenstände gehen von Detail zu Detail über und bilden eine ununterbrochene Einheit von Zeit und Raum.⁶⁵ Der Hunger drückt somit die zyklische Zeit aus, die in der Stadtansicht sichtbar wird und somit chronotopisch. Dickens betont den Hunger als einen der Hauptgründe für die Revolution, ignoriert aber historische Fakten wie z.B., dass die meisten ihr Brot nicht in Bäckereien, sondern auf Märkten kauften. Er nimmt auch die Ernteausfälle im Jahr 1789 nicht wirklich zur Kenntnis und vereinfacht hier das Problem mit dem Hunger, denn es herrschte auch nach der Revolution Nahrungsmittelmangel⁶⁶. In der Deskription fehlt jede Natur, es gibt weder Bäume noch Gras, deshalb soll das historische Zitat, das Joseph François Foulons zugeschrieben wird, dass die hungernden Menschen „might eat grass.(S.232)“ den Leser emotional ergreifen und beeinflussen. In diesem Zusammenhang ist eine Emotionalisierung des Lesers zu sehen und die Ignoranz der Aristokratie wird verdeutlicht. Die fehlende Natur hebt auch den Gegensatz zum Bezirk Soho in London hervor. Die Wahrnehmungsperspektive ist jene des Erzählers und der Stadtteil wird von außen wahrgenommen.⁶⁷ Diese Außenwahrnehmung ist bei der Schilderung der armen Bevölkerung durchgehend vorherrschend. Denn im Gegensatz zum Palais, dem Schloss des Marquis oder dem Haus Manettes beschreibt der Erzähler nie Innenräume von Wohnungen armer Menschen. Ausgenommen ist die Wohnung von Mr. Chruncer in London, die aber nur mit „[T]he scene, was“ (II.1,S.57) eingeführt und mittels des Straßennamen „Hanging-sword-alley“ in London lokalisiert wird. Der Hauptraum für die Menschen in Paris ist somit die Straße⁶⁸ und damit der öffentliche Bereich. Die Straßen werden zum Hauptaufenthaltort. Es liegt hier eine Raumbrechung vor, da Straßen als zielorientierte Aktionsräume die Funktion von Verkehrswegen erfüllen. Der Erzähler suggeriert damit, dass es in Paris, wie oben erwähnt, keinen Rückzugsort für die arme Bevölkerung gibt. Beim Aufstieg zur Dachkammer, in der

⁶⁵ Stocker, Taylor: The Style. – In: Beckwith 1972, S.76-93, hier S.83.

⁶⁶ Dickens: Notes S.454.

⁶⁷ Mahler S.21.

⁶⁸ Maack S.49.

Dr. Manette nach seiner Entlassung untergebracht ist, wird unter anderem dieser Umstand betont. Zunächst ist das Haus schon als „foul nest“ semantisch negativ konnotiert und steht für jedes Haus „[...]in the older and more crowded parts of Paris,[...]“ (II.5,S.38). Jede Wohnung wirft den Müll in das gemeinsam genutzte Stiegenhaus. Das Stiegenhaus ist die vertikale Verbindung und Multiplikator der horizontalen Ebenen⁶⁹, im Gegensatz zur Straße, die die Orte horizontal verbindet. So wiederholt sich im Inneren mit dem Gestank und der Armut die Außenwelt in der Vertikalen, der Innen- und Außenraum wird somit eine Einheit. Die Stiege führt zu den einzelnen Wohnungen, der Erzähler bleibt aber außerhalb.

Im Zentrum steht das Ehepaar Defarge und ihr Weinlokal in St. Antoine. Dass Dickens diesen Schauplatz gewählt hat, geht auf die historische Tatsache zurück, dass in den öffentlichen Weinlokalen Brandreden gehalten wurden und der Bezirk St. Antoine eine wichtige Rolle gespielt hat.⁷⁰ Von den historischen Brandreden ist im Roman nicht die Rede, sondern Dickens stellt die französische Revolution als eine lang geplante Verschwörung dar, die scheinbar lange vorbereitet und inszeniert wurde.⁷¹ Die Leute nennen sich „Jacques“ nach den Bauernaufständen im 14.Jahrhundert, die für zügel- und sinnlose Gewalt als Jacquerie im gegenwärtigen Sprachgebrauch geläufig sind.⁷² Die Aufstände fanden in der Nähe von Beauvais statt und diesen Ort hatte Dickens als Geburtsort Manettes ausgewählt.⁷³ Nach dem Besuch in Versailles erklärt Mme. Defarge: "It is a long time," [...]; "and when is it not a long time? Vengeance and retribution require a long time [...]" (II.16,S.185). Das Weinlokal ist chronotopisch, da es ein Treffpunkt der Revolutionäre ist und hier Carton von der geplanten Denunzierung Lucies erfährt.

Mit dem Besuch in Versailles vollzieht das Ehepaar Defarges eine doppelte Manipulation. Einerseits jene von „Mender of roads“, der hier stellvertretend für die arme Bevölkerung steht, andererseits der Adel, der mittels des „mender of roads“ im Glauben gelassen wird, dass es immer so weiter geht. „Mender of roads“, zunächst unsicher, ob sein Jubeln falsch war, wird durch Mme. Defarge dahingehend manipuliert, dass, wenn er die Möglichkeit hätte, zu seinem eigenen Vorteil Vögel und Puppen zu zerstören, ob er nicht bei den reichsten und buntesten beginnen würde. Die persönliche Bereicherung und damit eine Art Selbstgerechtigkeit, also ein Unrecht durch ein anderes Unrecht zu beiseitigen, wird dem

⁶⁹ Daniel Gut: Gedankengänge. – In: Deplazes Andrea [Hrsg.]: Architektur konstruieren. Vom Rohmaterial zum Bauwerk. Ein Handbuch. – Basel [u.a.]: Birkhäuser 2005, S.230-234, hier S.230.

⁷⁰ Dickens: Notes S.453.

⁷¹ Otten S.45.

⁷² Bommersbach, Bettina: Gewalt in der Jacquerie von 1358. – In: Neithart Bulst [Hrsg.]: Gewalt im politischen Raum. Fallanalysen vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. – Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag 2008, S.46 – 81, hier S.46.

⁷³ Sanders S.47.

„mender of roads“ als ein Akt der Gerechtigkeit erklärt (II.15,S.181f.). In seiner Freude über die Guillotine nennt er seine Säge ebenso (III.5,S.287) und die Hinrichtungen sind für ihn eine Freizeitbeschäftigung, die er Pfeife rauchend besucht (III.9,S.324). Die Manipulation bestätigt sich auch darin, dass der „mender of roads“ außerhalb bleibt, z.B., als die Denunzierung von Lucie und ihrem Kind behandelt wird, nur findet die Sitzung in seinem Haus statt, „[...] but abided at a little distance, like an outer satellite who was not to speak until required, or to offer an opinion until invited.“(III.14,S.372). Das er Angst um sein Leben hat und sich als guten Republikaner bezeichnet (III.14,S.374), unterstreicht seine reine Nützlichkeit wie die Willkür der Revolution.

Der tödliche Unfall (II.7,114ff.), den der Kutscher des Marquis verursacht, geschieht in der Nähe eines Brunnens und diese räumliche Nähe weist ihm einen symbolischen Wert zu. Brunnen haben wegen ihrer essenziellen Bedeutung für die Wasserversorgung eine zentrale Stellung, die sich kulturell in profaner und sakraler Symbolkraft widerspiegelt.⁷⁴ Brunnen sind oft zugleich als Quellen betrachtet worden, aus denen das lebensspendende Wasser hervortritt.⁷⁵ Es war auch ein sozialer Ort, an dem Menschen zusammen kamen um Wasser zu holen und gleichzeitig auch Neuigkeiten austauschten. Bei Dickens funktioniert der Brunnen als Quelle und als Symbol für die ansteigende Unzufriedenheit, die in die Revolution mündet. Der Brunnen steht für die herannahende Revolution. Die rücksichtslose Fahrweise der Kutscher geht auf Schilderungen von Mercier und der Unfall vermutlich auf einen Brief von Hermann Ludwig Heinrich, Prinz von Pückler-Muskau zurück, in dem er in einen ähnlichen Unfall in London verwickelt war und ebenso der Mutter Geld für ihr totes Kind gab.⁷⁶

2.2.3 Figurenbezogene Stadtwahrnehmung

Sydney Cartons wird anhand seiner Wahrnehmung von Paris und London indirekt charakterisiert und seine Entwicklung dargestellt. So ist seine Wahrnehmung vom morgendlichen London eine imaginäre Stadt⁷⁷, die sich über das trostlose London legt. Die Atmosphäre ist mittels negativen Spezifikationen definiert und am Ende mit einer Wüste verglichen: „[...] the air was cold and sad, the dull sky overcast, the river dark and dim, the whole scene like a lifeless desert.“(II.5,S.95) Darüber legt sich seine Imagination einer „fair

⁷⁴ Seidl, Ernst [Hrsg.]: Lexikon der Bautypen . Funktionen und Formen der Architektur. – Stuttgart: Reclam 2006, S.92.

⁷⁵ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. – München: Droemer Knaur 1989, S.77.

⁷⁶ Sanders S.87f.

⁷⁷ Mahler S.32.

city“, die mit „airy galleries“, „gardens“ und „waters“ den Gegensatz zur realen - engen Szene bildet. Diese konstruierenden Elemente sind semantisch mit „loves and graces“, „fruits of life“ und „hope“ positiv aufgeladen und evozieren einen paradiesischen Stadtgarten. Dickens dürfte hier auf Priors Vision vom Garten der Venus in „Celia to Damon“ zurückgreifen⁷⁸. Das Carton durch „a well of houses“ in sein Zimmer hochklettert, bestätigt den Brunnen als revolutionäres Element und deutet auf das Opfer Cartons am Ende des Romans hin. Hier zeigt sich, dass Carton den Helden im Sinne Lotmans darstellt. In London reflektiert die Außenwelt die innere und wird so zu deren Resonanzboden, bei dem die Grenzen verschwimmen: „Waste forces within him, and a desert all around,[...]“ (II.5,S.95) und die Imagination stellt eine Wunschvorstellung dar, von der Carton aber ausgeschlossen bleibt.

Seine nächtliche Wanderung durch das revolutionäre Paris stellt eine Entwicklung vom Dunklen ins Helle dar, die mit seiner Veränderung einhergeht. Paris ist hier Anschauungsraum, das seine Eigenständigkeit bewahrt, aber die wahrgenommenen Objekte bekommen eine zusätzliche Bedeutung. Er geht vom Gefängnis La Force in „several dark and dirty streets“(III.9,S.324) um dann die Seine zu überqueren „for the lighter streets“(III.9,S.326). Noch in den dunklen Straßen erinnert er sich an die Worte, die am Grab seines Vaters gesprochen wurden: „I am the resurrection and the life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live: and whosoever liveth and believeth in me, shall never die.“(III.9,S.325) Dieses Bibelzitat aus dem Johannes Evangelium Vers 11:25 wird zum Leitgedanken während des Gehens und ist eingebettet in eine nautische Metapher. Der Mond und die Wolken segeln über ihm und die Bedeutung des Zitats wird dann mit einem alten Schiffsanker verglichen. Der tief verankerte Glaube, der „i[I]n a city dominated by the axe“ (III.9,S.325) abwesend ist, löst sich für Carton durchs Gehen und im Nachdenken über die Hingerichteten vom Grund: „He did not seek it, but repeated them and went on.“(III.9,S.326). Mit dem ernsten Blick auf beleuchtete Fenster und Kirchtürme, in denen nicht mehr gebetet wird, reflektiert Carton über das Leben und Sterben in der Stadt. Dass neben dem Terror auch das Vergnügen in Form von Theaterbesuchen gegenwärtig ist, kontrastiert die Stadtteile. In den ruhigen Straßen greift der Erzähler die Metapher der „echos“ und „footsteps“ auf und auch seine eigene schicksalhafte Bedeutung. Der Übergang von der Nacht zum Tag vermittelt die Veränderung Cartons. Sie findet sich zunächst in einer Stadtansicht, die akustisch in Wassergeräuschen eingebettet ist. Die aufgehende Sonne verfestigt den Leitgedanken von der Auferstehung, sie „[...] seemed to strike those words, [...], straight and warm to his heart in its long bright rays.“(III.9,S.327). Die Verbindung

⁷⁸ Sander S.74.

Cartons mit Jesus ist in dieser Szene durch den Sonnenaufgang und die Auferstehung Christi nach Chris Brooks explizit ausgedrückt. Die Brücke, auf der Carton steht, ist in zweifacher Hinsicht symbolisch – einerseits als reales Objekt, das zwei Orte miteinander verbindet, andererseits als Verbindung ins Jenseits.⁷⁹ Der Fluss zeigt die Veränderung Cartons ebenso an – während er in London „dark and dim“ war, ist er in Paris funkelnd und seine „strong tide, so swift, so deep, and certain, was like a congenial friend.“(III.9,S.327). Das Wasser zeigt die Funktion von Carton im Fluss der Zeit an, wenn er einen Wirbel beobachtet: „watching an eddy that turned and turned purposeless, until the stream absorbed it, and carried it on to the sea.—"Like me."(III.9,S.327) Die Gleichsetzung mit dem Wirbel steht metaphorisch für die kurze Irritierung der Geschichte, die Carton am Ende bewirkt, aber sie nimmt dann doch ihren gewöhnlichen Lauf. Der Tod Cartons spiegelt am Ende die ganze Romanwelt im Sinne Lotmans wieder. Der Tod zieht sich durch den Roman in Form von „put to Death“, den lebenden Gespenstern und dem Terror.

2.3 Schloss und Dorf

2.3.1 Das Dorf

Die Opposition von Arm und Reich führt der Erzähler auch im ländlichen Gebiet Frankreichs aus. Die semantischen Teilräume von Paris wiederholen sich somit in der Gegenüberstellung von Schloss und Dorf. Mit dieser Raumerweiterung unterstreicht der Erzähler, dass ganz Frankreich unter dem Adel gelitten hat und die Revolution kein städtisches Phänomen war. Die Beschreibung folgt dem Muster der Wiederholung von „patches of poor“(II.8,S.118), um die katastrophale Landwirtschaft zu verdeutlichen. Die Menschen sind auch hier der Umgebung angepasst. Diese Beobachtung dürfte auf Arthur Youngs „Travels in France during the years 1787,1788 and 1789“ zurückgehen.⁸⁰ Bevor das Dorf, das im Tal liegt, selbst beschrieben wird, werden die Gebäude für das Herrschafts- und Unterdrückungssystem eingeführt, ähnlich einer Silhouette: „[...]a church-tower, a windmill, a forest for the chase, and a crag with a fortress on it used as a prison.“ (II.8,S.118). Die Mühle, die später als Windmühle näher bestimmt wird, ist im Zusammenhang mit der „fabulous mill“ zu sehen. Der Wald weist auf die Funktion des Schlosses als Jagdschloss hin. Die Lichtstimmung durch die Dämmerung mit „darkening objects“ weist auf die negative Bedeutung. Der zeitliche Vorgang in „darkening“ weist aber auch den Untergang voraus und steht im symbolischen

⁷⁹ Brooks, Chris: Recall to Life. The Christian Myth of A Tale of Two Cities.– In: Glancy 2006, S.90-93, hier S.92.

⁸⁰ Sander S.90; siehe Dickens: Notes S.462.

Kontext von Hell-Dunkel. Die Lichtstimmung bzw. Wechsel ist im Roman immer negativ oder positiv aufgeladen.

The village had its one poor street, with its poor brewery, poor tannery, poor tavern, poor stable-yard for relays of post-horses, poor fountain, all usual poor appointments. It had its poor people too. All its people were poor, and many of them were sitting at their doors, shredding spare onions and the like for supper, while many were at the fountain, washing leaves, and grasses, and any such small yieldings of the earth that could be eaten. Expressive signs of what made them poor, were not wanting; the tax for the state, the tax for the church, the tax for the lord, tax local and tax general, were to be paid here and to be paid there, according to solemn inscription in the little village, until the wonder was, that there was any village left unswallowed.(II.8,S.118)

Die Beschreibung folgt einem ähnlichen Muster wie im Zitat oben von St. Antoine, die Wiederholung von „poor“ in Verbindung mit einem Substantiv – „poor“ stellt das Äquivalent zu „hunger“ dar. Die Leute sitzen auch hier im Freien und haben nur wenig zu essen, unter anderem Gras, eine mögliche Anspielung auf das oben genannte Zitat. Die vielen Steuern fielen unter den „third estate“, betrafen vor allem die ärmste Bevölkerung⁸¹ und stellen für Dickens eine weitere Ursache für Revolution dar. So nennt er den Postmeister und Steuereintreiber im Dorf Gabelle nach der am meisten gehassten Salzsteuer⁸². Nach dem Mord am Marquis beschreibt Dickens einen normalen Morgen mit den alltäglichen Verrichtungen im Dorf. In diese Routine bricht das Chaos im Schloss. Dies ist durch räumliche Bewegungen in die Vertikale und Horizontale veranschaulicht: „running up and down the stairs; nor the booting and tramping here and there and everywhere”.(II.9,S.133). Der Brunnen ist Versammlungsort für die Bewohner und der „mender of roads“ findet sich in „[...]a group of fifty particular friends[...]“(II.9,S.134), durch diese Benennung wird ein Verschwörungsgedanke indirekt vermittelt.

Die Dorfsilhouette ist das Wiedererkennungszeichen und das Dorf steht pars pro toto für viele ähnliche Dörfer. Nach der Revolution drückt sich die Veränderung auch in dieser aus. Ein Mann in die Nähe des Dorfs kommend: „looked at the village in the hollow, at the mill, and at the prison on the crag.“(II.23,S.237). In der Beschreibung sind die Kirche und der Wald für die Jagd verschwunden, also zwei Symbole der Herrschaftssysteme. Doch die Mühle und das Gefängnis sind geblieben und weisen darauf hin, dass sich für die Bevölkerung nach der Revolution wenig geändert hat. Das eine Willkürsystem ist durch ein anderes ersetzt worden und dieser Umstand wird vom Erzähler angemerkt, dass „[T]he change consisted in the appearance of strange faces of low caste, rather than in the disappearance of the high

⁸¹ Sanders S.91.

⁸² Ebda S.92.

caste,[...]“ (II.23,S.236). Gabelle als Vertreter des alten Systems ist noch im Dorf anwesend. Bevor das Feuer ausbricht wird er nervös und möchte notfalls die Sturmglocken der Kirche läuten lassen. Hier zeigt sich die Nähe der beiden Systeme. Dass sich während des Brandes die Bewohner, „two hundred and fifty particular friends“ (II.23,S.240) eine vergrößerte Menge, wieder um den Brunnen versammeln, um dem Brand zuzusehen, unterstreicht den oben genannten Symbolwert des Brunnens.

2.3.2 Das Schloss des Marquis

Das Schloss ist mit einer historisch-typischen Lage, auf einem Hügel, in die Landschaft eingebunden.

It was a heavy mass of building, that château of Monsieur the Marquis, with a large stone court-yard before it, and two stone sweeps of staircase meeting in a stone terrace before the principal door. A stony business altogether, with heavy stone balustrades, and stone urns, and stone flowers, and stone faces of men, and stone heads of lions, in all directions. As if the Gorgon's head had surveyed, when it was finished, two centuries ago.(II.9,S.123)

Die statische Beschreibung erfolgt dem Wahrnehmungsprinzip der Größe,⁸³ d.h. die Gegenstände werden vom Größten bis zum Kleinsten wahrgenommen und beschrieben. Die Ornamente und architektonischen Details werden in einer eigenen Satzeinheit ohne Verb aufgezählt, aber mit der gleichen Struktur von Adjektiv mit Substantiv und mittels der Konjunktion „and“ verbunden. Der intertextuelle Verweis auf die griechische Mythologie ist im Kapiteltitel „Gorgon's Head“ schon vorweggenommen und gleichzeitig ist die historische Zeit hervorgehoben. Die genaue Schlossdeskription ist alternierend, bei der Anreise als „a large high-roofed house“ (II.9,S.123) oder bei der Lokalisierung vom Esszimmer „in one of the chateau's four extinguisher-topped towers“(II.9,S.124). Die Dachform „extinguisher“ ist typisch für französische Schlösser bis zum Ende des 16.Jahrhunderts und die Beschreibung geht vermutlich auf Carlyle zurück. Das Wort „Extinguisher“ leitet sich durch die ähnlich Form, auf Gegenstände zum Auslöschten von Kerzen ab.⁸⁴ Diese Detaillierung stabilisiert das Bild von einer Trutzburg.⁸⁵ Dafür stehen auch die vier Türme, die oft Ausdruck des Herrschers sind und Macht vermitteln sollen.⁸⁶

⁸³ Wenz S.80.

⁸⁴ Sanders S.95.

⁸⁵ Gelfert, Hans-Dieter: Die Symbolik im Romanwerk von Charles Dickens. – Stuttgart: Kohlhammer 1974, S.122.

⁸⁶ Hotz, Walter: Kleine Kunstgeschichte der deutschen Schlösser. 3. unveränd. Aufl. – Darmstadt: Primus-Verlag 2011, S.15f; siehe Gelfert S.138.

Die Schlossinnenräume werden alternierend zwischen einer dynamischen und statischen Raumbeschreibung dargestellt, die Objekte verweisen auf die Geschichte als Jagdschloss und gleichzeitig sind sie Mittel der Unterdrückung: „The great door clanged behind him, and Monsieur the Marquis crossed a hall, grim with certain old boar spears, swords, and knives of the chase; grimmer with certain heavy riding-rods and riding-whips, of which many a peasant, gone to his benefactor Death, had felt the weight when his lord was angry.” (II.9,S.124)

Das Schloss an sich ist, wie in der Einleitung ausgeführt, schon chronotopisch und hier wird die Schlosszeit als eine Zeit der Unterwerfung und Unterdrückung der Bauern geschildert. Das Schloss steht, neben der Bastille als historisches Gebäude, für das absolute Herrschaftssystem und als Unterdrückungsmittel. Die Wohnung des Marquis in seinem Schloss liegt in einem der Türme und der Weg in das Zimmer führt über eine Treppe nach oben. Diese zeigt eine Ähnlichkeit zu den anderen Gefängnisräumen im Roman und die geschlossenen Jalousien vermitteln zusätzlich eine zellenähnliche Atmosphäre: „that the dark night only showed in slight horizontal lines of black, alternating with their broad lines of stone colour“(II.9,S.125). Eine kurze Irritation lässt den Marquis das Fenster öffnen und der Diener „stood with that blank behind him“(II.9,S.125), der Blick aus dem Fenster ist leer und dadurch auf keine Zukunft gerichtet. In dieser Szene kommen zwei Metaphern für die Geschichte vor, die mittels der Ausstattung der Wohnung veranschaulicht werden. Einerseits stehen die luxuriösen Möbel, die im Stile der Zeit Louis XIV gehalten sind, für dessen Absolutismus und die Metapher von der Geschichte als Linie, „the line that was never to break“(II.9,S.124), sie verweist auf den kontinuierlichen Verlauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieser Herrschaftsform. Andererseits illustrieren andere Objekte „the old pages in the history of France“(II.9,S.124) also die Metapher von Geschichte als Buch und sie verweisen auf die Möglichkeit des Umblätterns und auf die Entwicklung der Geschichte.⁸⁷ Die Gleichzeitigkeit von mehreren historischen Abschnitten wird über die Möbel veranschaulicht. Dass sich keine zeitgenössischen Möbel finden, könnte am finanziellen Abstieg vom Marquis liegen, wie Andrew Sanders vermutet.⁸⁸ Es ist aber wahrscheinlicher, dass hier die Starre des französischen Systems veranschaulicht wird und die Einstellung, sich an alten Dingen festzuhalten und nicht loslassen zu können. Die Objekte aus der Zeit vor Louis XIV verweisen auf die lange Tradition der Unterdrückung und bilden eine Verbindung zur Jacquerie. Die Möbel funktionieren hier als Erinnerungsstücke wie Dr. Manettes Schuhmacherwerkbank. Der Marquis bedauert im Gespräch mit seinem Neffen Darnay die

⁸⁷ Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. – München: Beck 1978, S.391.

⁸⁸ Sanders S.95.

Veränderungen Frankreichs zum Schlechten und damit den Verlust der Macht und Privilegien (II.9,S.127). Das Festhalten am System spricht der Marquis auch direkt aus: „[...]I will die, perpetuating the system under which I have lived.“ (II.9,S.129).

Die bauliche Metapher vom Schloss als Staat greift Dickens auf, wenn er Darany sagen lässt: „[...] but seen in its integrity, under the sky, and by the daylight, it is a crumbling tower of waste, mismanagement, extortion, debt, mortgage, oppression, hunger, nakedness, and suffering.“ (II.9,S.130). Die Gleichsetzung gibt eine Zustandsbeschreibung Frankreichs wider und der zeitliche Vorgang des Zerfallens, als Funktion der Metapher, ist im Verb „crumbling“ ausgedrückt. Die Menschen sind hier durch negative Attribute substituiert und stellen das Baumaterial dar. Die Voraussetzung zum Erkennen der Probleme ist der klare und scharfe Blick, der metaphorisch nur bei Tageslicht unter dem Himmel gewährleistet ist und eine notwendige Betrachtung von Außen impliziert. Für den Marquis hat das Dach die Funktion, den Blick eben nicht freizugeben, wenn er anmerkt: „as long as this roof," [...] "shuts out the sky.“ (II.9,S.128) ist die Repression die einzige Philosophie und das Dach ist hier symbolisch ihr Schutz. Der Erzähler greift hier vorausdeutend ein und verweist auf die Ruine, die das Schloss und fünfzig andere werden und auch das neue System schließt den Himmel aus: „the roof he vaunted, he might have found *that* shutting out the sky in a new way“ (II.9,S.128). Nach der Revolution wird das Schloss in Brand gesteckt und die architektonischen Details werden in ähnlicher Reihenfolge wieder aufgegriffen. Das Material „Stone“ ist im oben genannten Zitat dominierend, damit wird eine Einheit des Gebäudes mit dem Marquis hergestellt. Sein Verhalten ist ohne Mitleid, mit einer Härte und Verachtung gegenüber den Menschen. In den Szenen mit dem überfahrenden Kind (II.7,S.114ff), in der er Menschen mit Ratten vergleicht (II.7,S.115), und der Frau, die um ein „morsel of stone or wood“ für ihren toten Mann bittet (II.8,S.122). Bei der Beschreibung des Marquis wird sein Gesicht hervorgehoben und mit einer feinen Maske verglichen (II.7,S.113), das eine gewisse Unbeweglichkeit hat: „Every fine straight line in clear whiteness of his face, was cruelly, craftly, and closely compressed, [...] (II.8,S.129) Die Gleichsetzung vom Marquis mit den Steingesichtern wird am Ende des neunten Kapitels, nachdem er tot aufgefunden wurde, auch direkt vorgenommen und die Einheit von Gebäude und Bewohner eindeutig: „The Gorgon had surveyed the building again in the night, and had added the one stone face wanting; the stone face for which it had waited through about two hundred years.“ (II.9,S.134) Damit ist der Marquis mit den Menschen gleichgesetzt, die das Schloss errichtet haben und zweihundert Jahre Stillstand verdeutlicht. Der Mord am Marquis wird durch Objekte und den Außenraum indirekt erzählt. Er ist ein Anschauungsraum, der sich an den Leser richtet und den Mord

verdeckt erzählt. Vor dem Zubettgehen blickt der Marquis auf den Tag zurück, indem er in seinem Zimmer auf und ab geht. Der Besuch im Palais bleibt ausgespart. Der Rückblick ist von den Gebäuden des Dorfes ausgehend und vor allem der Brunnen, um den sich die Menschen versammeln, erinnern an den Brunnen in Paris. Dies unterstreicht dessen symbolische Bedeutung. Diese Vergegenwärtigung summiert die Momente, die den Mord vorausdeuten, noch einmal. Sie charakterisieren den Marquis zusätzlich negativ, wenn er sich den Schrei des Mannes vergegenwärtigt und anmerkt: "I am cool now," [...] "and may go to bed."(II.9,S.132) Der Fortgang der Zeit und der gleichzeitige Stillstand sind durch die nächtlichen Geräusche, die Dunkelheit und den „[...] stone faces of the chateau, lion and human, [...]“(II.9,S.132) die blind in diese Nacht starren, ausgedrückt. Die Wiederholungen von „for three heavy hours“ und „the stone faces“ (II.9,S.132) stabilisieren den Stillstand. Das Verrinnen der Zeit ist mit dem Rinnen des Wassers gleichgesetzt und folgt hierin einer langen Tradition, in der das gleichmäßige, ununterbrochen fließende Wasser als Sinnbild der Zeit gesehen wird.⁸⁹ „The fountain in the village flowed unseen and unheard, and the fountain at the chateau dropped unseen and unheard—both melting away, like the minutes that were falling from the spring of Time [...]“(II.9,S.132) Das Fehlen der Menschen ist durch “unheard” und “unseen” ausgedrückt und folgender Hell-Dunkel-Wechsel suggeriert den Mord, wenn mit der aufgehenden Sonne „[...] the glow, the water of the chateau fountain seemed to turn to blood, and the stone faces crimsoned.”(II.9,S.132) Das fließende Wasser in dieser Szene ist die Steigerung des, oben zitierten, Gewitters, bei dem die „footsteps“ bzw. „echos“ die rückblickende Funktion übernehmen. Abgeschlossen ist die Gleichsetzung mit dem Marquis am Ende des Brands, als das Schloss zusammenfällt und die „[...]great masses of stone and timber fell, the face with the two dints in the nose became obscured: anon struggled out of the smoke again, as if it were the face of the cruel Marquis, burning at the stake and contending with the fire.”(II.23,S.241) Nach dem Sturm auf der Bastille herrschte in den Landesteilen große Angst und daraus entwickelten sich die Baueraufstände, die unter anderem Schlösser niederbrannten. Ein weiterer Anknüpfungspunkt ist die Benennung Jacques. Der Marquis wird symbolisch ein zweites Mal getötet und mit der Vernichtung des Schlosses die Geschichte getilgt. Das Material „Stone“ steht aber noch für die Versteinierung der französischen Gesellschaft und Aristokratie und steht der Entgrenzung, die durch das Symbol Wasser dargestellt wird, gegenüber.⁹⁰ Dass sich im Schlosshof ein Brunnen als Symbol der Revolution findet, zeigt das reziproke Verhältnis vom alten und dem neuen

⁸⁹ Demandt S.166.

⁹⁰ Gelfert S.146.

System, das bei dem Sturm die Bastille als eine steinerne Insel in der Mitte der Volksmassen hat, das der Erzähler als Meer bezeichnet.⁹¹

2.4 Aktionsräume

2.4.1 Gerichtsszenen

Die Gerichtsszenen im Roman haben eine Spiegelfunktion und heben die Ähnlichkeit zwischen der korrupten Justiz in England und Frankreich hervor.⁹² Die Verbindung von Gericht und Gefängnis ist offensichtlich und das Gericht geht normalerweise dem Gefängnis voraus. Bei Dickens ist das Gericht Old Bailey, ein historischer Ort, nicht nur symbolisch der Übergangsort zwischen Diesseits und Jenseits, sondern hebt diese Ähnlichkeit auch mit Frankreich hervor. Die räumliche Distanz zwischen Urteilsprechung und Urteils-Vollstreckung bei Tyburn ist der Situation in Paris ähnlich: mit einem Wagen durch eine Straße gezogen, den Blicken der Öffentlichkeit ausgesetzt. (II.2,S.63) Die Metapher „deadly inn-yard“ für Old Bailys greift der Erzähler im Laufe der Verhandlung noch einmal auf, wenn er die Luft, die Darney entgegenströmt, als eine Mischung von sämtlichen Getränken eines Gasthauses aufgreift und rückt somit auch den Spektakelwert in den Vordergrund. Neben dem Gasthaus als Ort des geselligen sozialen Zusammenkommens ist auch das Theater als Ort der Inszenierung ein Vergleich für den Erzähler. Gerichtssäle sind zudem zielgerichtete Aktionsräume, in denen den Menschen ihr Verhalten vorgegeben wird und zusätzlich eine gewisse Inszenierung vorhanden ist. Die Ähnlichkeit mit dem Theater wird vom Erzähler auch dadurch hervorgehoben, dass die Besucher Eintritt bezahlen wie bei einem Theaterstück (II.2,S.63), und es eine teure Unterhaltung darstellt. Mit dem Eintritt und dem „well-guarded door“ ist der Zugang nicht für jeden möglich, im Gegensatz zu „the social doors by which the criminals got there, and those were always left wide open.“(II.2,S.63). Indirekt eine Selektion zwischen Arm und Reich. Die Passivität des Volks gegenüber der Rechtssprechung ist in Frankreich wie in England ähnlich. Dafür steht Old Bailey und es drückt sich in dem Zitat von Alexander Popes⁹³ aus: „Whatever is is right“ (II.2,S.63), und mit der problematischen Konsequenz, dass „nothing that ever was, was wrong.“ (II.2,S.63). In Frankreich, als bei dem tödlichen Unfall der Marquis eine Goldmünze wirft und sich von dieser Schuld freikaufte wie jemand der „[...]accidentally broke some common thing, and had paid for it[...]“ (II.7,S.115). Das Volk bleibt in dieser Szene stumm und keine Stimme erhebt sich durch die jahrelangen

⁹¹ Demandt S.122.

⁹² Otten S.42.

⁹³ Dickens: Notes S.458.

Erfahrungen was „[...] such a man could do to them, within the law and beyond it, [...]“ (II.7,S.117) Das Zurückwerfen der Münze durch Madam Defarge stellt eine Vorausdeutung dar.

Je nach Figurenfunktion ist Zielgerichtetheit des Gerichts unterschiedlich, der Richter idealerweise eine unparteiische Person und oberste Ordnungsinstanz, die Geschworenen, die den Urteilsspruch fällen, der Staatsanwalt mit seinem Versuch der Schuldsprechung bzw. dem Verteidiger mit dem Anliegen die Unschuld zu beweisen. Diese Gerichtetheit schlägt sich in der verwendeten Sprache nieder. Nach Philip Hamon ist, wie in der Einleitung erwähnt, das Gericht im 19.Jahrhundert ein Ort des performativen Sprechakts.⁹⁴ Die Zuschauer mit den individuell-unterschiedlichen Intentionen und Interessen haben eine grundlegende Gemeinsamkeit „at the root of it, Ogreish.“(II.2,S.65). Sie werden vom Erzähler als Masse aufgefasst und vor allem deren Sensationslust hervorgehoben. Sie halten sich an ihre stumme Zuseherrolle und bleiben ruhig, es gibt keine Zwischenrufe. Die Öffentlichkeit behält damit seine Funktion. Die angespannte Neugierde und Sensationslust wird durch die wiederkehrende Metapher von Summen in entscheidenden Momenten dargestellt. Eine Verurteilung ist schon vor Prozessbeginn im Publikum gefallen (II.2,S.64) Die Reaktionen der Zuschauer sind vor allem jene der Sensationslust und sich in richtige Position zu bringen, nur um den Angeschuldigten zu sehen. Die Beschreibung des Inneren basiert wahrscheinlich auf Dickens Kenntnissen des Gebäudes, wie es um 1809 ausgesehen hat.⁹⁵ Die Figur Darnay wird im ersten Buch des Verrats gegen England angeklagt. Der Fall beruht auf dem historischen Fall von De la Motte, der auch so hingerichtet wurde wie von Dickens beschrieben.⁹⁶ „[...] he'll be drawn on a hurdle to be half hanged, and then he'll be taken down and sliced before his own face, and then his inside will be taken out and burnt while he looks on, and then his head will be chopped off, and he'll be cut into quarters.“(II.2,S.64) Die Hinrichtungsmethode in England ist ähnlich der Frankreichs. Robert Francois Damiens wurde wegen Mordversuch am König Louis XV. bei Tageslicht mitten in der Stadt Paris bis in die Nacht hinein folgend hingerichtet: „[...] that his right hand, armed with the knife, will be burnt off before his face; that, into wounds which will be made in his arms, his breast, and his legs, there will be poured boiling oil, melted lead, hot resin, wax, and sulphur; finally, that he will be torn limb from limb by four strong horses.“ (II.15,S.177) In der Darstellung und im Kommentar folgt Dickens Mercier. Vor allem noble Frauen mit ihrer Sensationslust werden

⁹⁴ Hamon S.46.

⁹⁵ Sanders S.58f.

⁹⁶ Dickens: Appendix III S.423f.

hervorgehoben.⁹⁷ Die Öffentlichkeit ist demnach schon vor der Revolution Justiz und Henker zu gleich.⁹⁸

Die Gerichtsszene mit Darnay hat mehr den Charakter eines Zeitungsberichts und könnte auf Erfahrungen Dickens als freier Journalist zurückgehen.⁹⁹ Bei der Figurenrede muss zwischen der juristischen und literarischen Rhetorik unterschieden werden.¹⁰⁰ Zum Beispiel die der Einführung des Staatsanwalts, die er mit Pathos vorträgt, ist der juristische Teil im Hintergrund und der literarisch-emotionale überwiegt. Er hebt die großartige Leistung des Zeugen hervor, der eine Statue verdient hat, wie es im alten Rom und Griechenland üblich war. Das Handeln des Zeugen wird als Kraft bezeichnet, die man auch als Patriotismus und Liebe zum Staat kennt. Die Beschwörung der Vaterlandsliebe war nicht so üblich wie hier dargestellt und galt als letzter Zufluchtsort.¹⁰¹ Die Geschworenen manipuliert er, indem er auf ihre Bildung hinweist und an ihre Pflicht und ihr Verantwortungsbewusstsein appelliert, den Anklagten zum Tode zu verurteilen. Ironisch gebrochen wird die Rede durch in Klammern gesetzte Erzählerkommentare, z.B. die Unwissenheit der Geschworenen auf ihren Gesichtern hinsichtlich der ihnen unterstellten Bildung. Durch die Ironie ist die Zielgerichtetheit des Raums gebrochen und bestätigt das oben genannte Zitat von Pope. Bei einer Nicht-Verurteilung suggeriert er eine Schuld, die über das Individuum hinausgeht, die ganze Familien betrifft, auch die Kinder und damit die Verantwortung auf die folgende Generation überträgt. Die Reaktion der Zuschauer unterstreicht noch mal die Sensationslust und die Vorverurteilung und indirekt das Desinteresse an einem fairen Verfahren: „[...]a buzz arose in the court as if a cloud of great blue-flies were swarming about the prisoner, in anticipation of what he was soon to become.“ (II.3,S.69) Im Folgenden wird die Glaubwürdigkeit der Zeugen, die gekaufte Spione sind, in Kreuzverhören in Frage gestellt und auch Mr. Lorry sowie Manette und seine Tochter werden befragt. Das Summen der Zuschauer zieht sich durch die Szene.

Die Darlegung des Verteidigers Mr. Stryver wird mit der Metapher eines kompletten Anzugs verglichen. Die Brechung des Aktionsraumes spiegelt sich in der Beeinflussung der Geschworenen durch den Staatsanwalt wie des Richters, indem sie diesen Anzug immer wieder von innen nach außen und von außen nach innen drehen und damit auch die Argumente verdrehen, sodass ein Gefangenenganzug übrig bleibt (II.3,S.79). Darnay wird

⁹⁷ Sanders S.107.

⁹⁸ Otten S.42.

⁹⁹ Sanders S.63.

¹⁰⁰ Bunia, Remigius: Die Mystik der sprachlichen Gewalt in Recht und Literatur. – In: Sebastian Donat [Hrsg.]: Poetische Gerechtigkeit – Düsseldorf: Düsseldorf Univ. Press 2012, S.51-92, hier S.52.

¹⁰¹ Dickens: Notes S.458.

durch seine Ähnlichkeit mit Carton freigesprochen. Die Menge verlässt nach dem Freispruch enttäuscht das Gericht: „and a loud buzz swept into the street as if the baffled blue-flies were dispersing in search of other carrion”.(II.3,S.82) Spione, die als Büttel des Staates auftreten und für Geld ihre Opfer ausliefern, und die Justiz mit der Öffentlichkeit sind Menschen verschlingend.¹⁰²

2.4.2 Revolutionstribunal

Die Zusammensetzung des Revolutionsgerichts nach der Revolution in Frankreich hat im Gegensatz zu Großbritannien fünf Richter, ein Volksgericht und ist schon mit „dread“ semantisch negativ charakterisiert: “The dread tribunal of five Judges, Public Prosecutor, and determined Jury, sat every day.”(III.6,S.291). Das Gericht sollte wie ein normales Gericht erscheinen, mit Geschworen, die die Revolutionäre aus England importiert haben. Die Zusammensetzung der Richter und Geschworenen wurde sehr gezielt vorgenommen und das Tribunal wurde zu einer gefürchteten Einrichtung.¹⁰³ Bei Dickens sitzt mit „Jacques three“ auch eine Person in der Jury, die seit Beginn der Revolution dabei ist (III.9,S.328). Zudem ist es auf Massenabfertigung ausgerichtet, die nicht mehr Recht walten lässt, sondern in eineinhalb Stunden zu fünfzehn Verurteilungen kommt und der Eindruck der Willkür entsteht. Damit wird „dread“ noch näher definiert. Die chaotische Willkür drückt sich auch darin aus, dass drei Gefangene schon tot sind und dies vergessen wurde. Das Menschenleben zählt im nachrevolutionären Frankreich nichts und ähnlich wie in London gibt es eine Vorverurteilung der Angeklagten. Während der Septembermassaker ist das Gute auch im Gerichtshof völlig abwesend – dort ist es nur noch als Laune geduldet.¹⁰⁴

„His judges sat upon the Bench in feathered hats; but the rough red cap and tricoloured cockade was the head-dress otherwise prevailing. Looking at the Jury and the turbulent audience, he might have thought that the usual order of things was reversed, and that the felons were trying the honest men.” (III.6,S.292) Eine Brechung des Aktionsraums liegt vor, die auch zusätzlich direkt mit dem Eindruck, dass die Ordnung umgedreht ist, ausgedrückt wird. Gleichzeitig ist eine negative Zeichnung der Revolution gegeben. Die Sensationslust der Öffentlichkeit wird hier nicht mehr über die vielen Blickwechsel vermittelt, die jede Bewegung der Angeklagten verfolgt, sondern die Öffentlichkeit hier viel direkter und „turbulent“, das sich mittels Zwischenrufe in die Verhandlung einmischt und damit seine

¹⁰² Otten S.41.

¹⁰³ Andress, David: The terror. Civil war in the French Revolution. – London: Little, Brown 2005, S.162.

¹⁰⁴ Otten S.42.

Zielgerichtetheit im Aktionsraum als stummer Beobachter bricht. Diese Einmischung hat einen großen Einfluss auf das Urteil, so zunächst noch von Rufen "Take off his head!"(III.6,S.293). Erst nach der Darlegung seines Falles und vor allem durch den Einfluss Manettes ändert sich die Stimmung: „No!" and the President rang his bell to quiet them. Which it did not, for they continued to cry "No!" until they left off, of their own will."(III.6,S.294) Der Ordnungsruf ist wirkungslos und damit hat die Öffentlichkeit die eigentliche Macht im Gericht. Dass die Geschworenen öffentlich und laut abstimmten, ist ein weiterer Unterschied zu England. Begleitet wird diese Abstimmung mit lautem Beifall.

Die Tribunale hatten eine wesentliche Funktion bei der Bestimmung der politischen Identität mit der Festlegung der Grenze zwischen Bürger und Verräter. Die Schuld wurde nur über Motive und Absichten, jedoch nie aufgrund konkreter Handlungen der Angeklagten festgestellt. Die Ankläger stützten sich dabei mehr auf materielle, schriftliche Bewiese und immer weniger auf mündliche Aussagen.¹⁰⁵ Bei der zweiten Anklage gegen Darnay spielte das Testament die entscheidende Rolle, da es ihn als Sohn eines Evremonde ausweist. Dass die Republik über dem Menschenleben steht, muss auch Dr. Manette erfahren, der auf seinen Protest als Antwort erhält: „[...], nothing can be so dear to a good citizen as the Republic."“(III.9, S. 329). Der Zuspruch auf diese Aussage wird durch einen Ordnungsruf unterbrochen, den die Öffentlichkeit zu befolgen scheint. Die Öffentlichkeit ist einer Meinung mit dem Richter und „[F]rantic acclamations [...] raised.“(III.9,S.329), wenn er anmerkt, dass die Republik auch sein Kind als Opfer verlangen darf. Die zweite Verhandlung dreht hier die erste um, die zielgerichtete Funktion des Gerichts ist wieder hergestellt und damit die Verurteilung zum Tode indirekt vorweggenommen. Denn auch sämtliche Beteiligten sind dieselben wie bei der ersten und bei allen anderen: „The same determined patriots and good republicans as yesterday and the day before, and to-morrow and the day after.“ (III.9,S.328). Nach dem Verlesen wird Darnay zum Tode innerhalb von vierundzwanzig Stunden verurteilt. Die Anklage Dickens in diesem Zusammenhang lautet, dass erst der Missbrauch der Gesetze in den Jahren zuvor zur Revolution geführt hat.

2.4.3 Gefängnisbauten und -räume

2.4.3.1 Bastille

¹⁰⁵ Hesse, Carla: Das französische Revolutionstribunal. Gerichtsverfahren und die kulturelle Konstruktion des modernen politischen Subjekts. – In: Ulrich Bielefeld [Hrsg.]: Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne. – Hamburg: Hamburger Edition 1998, S.331-350, hier S333f.

Das historische Ereignis der Erstürmung der Bastille wird vom Erzähler in einem verhältnismäßig kurzen Abschnitt geschildert. Dies mag am Umstand liegen, dass das Wort alleine schon viele Assoziationen wachruft. Seit Richelieu wurde die Bastille als Gefängnis genutzt und entwickelte die Vorstellung eines Machtinstruments, das über der Justiz steht. Im 17. Jahrhundert wurden erste satirische Schriften veröffentlicht, die gegen die Bastille gerichtet waren. Constantin de Renneville, der von 1702-1713 als angeblicher Spion in der Bastille einsaß, veröffentlichte seine Leidensgeschichte, die oft gekauft wurde und in der er die Bastille an den Pranger stellte¹⁰⁶. Drei Faktoren waren bis 1760 ausschlaggebend für den negativen Begriff: erstens waren viele Protestanten inhaftiert, zweitens sind mehrere Erlebnisse unter Richelieu posthum bekannt geworden, und drittens waren viele Schriftsteller und Philosophen inhaftiert. Dies trug dazu bei, dass die Bastille als Unterdrückungsinstrument gegen die Aufklärung gesehen wurde¹⁰⁷. Durch das viel gelesene Werk „Mémoires sur la bastille“ von Simon-Nicholas Henri Linguet und der Biographie von Jean Henri Maser de Latude waren die zeitgenössischen Leser mit der Bastille vertraut. In der englischsprachigen Welt war der Sturm auf die Bastille ein ebenso politisch-ikonographisches Bild wie es für die Franzosen war.¹⁰⁸ Beide zeigen aber nicht realistische Zustände. Tatsächlich war die Bastille fast „ein[e] Nobelherberge mit guter medizinischer Betreuung, in deren geräumigen Turmzimmern vornehme Insassen, unter anderem Kammerdiener, eigene Möbel und ihr Tafelsilber mitbringen durften;“¹⁰⁹ Die Inhaftierungen sind größtenteils auf Antrag von Privatpersonen erfolgt und die „lettres de cachet“ sprachen neben Verhaftungen auch Freilassungen aus und waren die am wenigsten ehrenrührige Strafe¹¹⁰. So hat Voltaire, selbst ehemaliger Insasse, einen Gemeinschaftsantrag unterzeichnet, um eine die allgemeine Ordnung störende Händlerin verhaften zu lassen. Marquis de Mirabeau hat seinen Sohn Honoré Mirabeau mehrmals inhaftieren lassen. Dieser hat die Schuld dem despotischen System gegeben und nie seinem Vater¹¹¹. Diese realen Annahmen sind aber nie bis ins Volk durchgedrungen. Zusätzlich hat die selbst gewählte Geheimhaltungspflicht viel zur Legendenbildung beigetragen und Verbesserungen und Liberalisierungen haben diese nur verstärkt als gemindert¹¹². Die Bastille war, schon vor der Erstürmung ein starkes

¹⁰⁶ Reichardt, Rolf: Bastille. Citoyen-sujet, civisme v. Pierre Rétat. Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820. Hrsg. v. Rolf Reichardt – München: Oldenbourg 1988. (= HSPG 9), S.9f.

¹⁰⁷ Ebda. S.13ff.

¹⁰⁸ Dickens: Appendix III. 4 S.417ff.

¹⁰⁹ Reichardt S.24.

¹¹⁰ Ebda S.16f.

¹¹¹ Lüsebrink, Hans-Jürgen: Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit. – Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1990, S.37.

¹¹² Ebda S.42.

„Kollektivsymbol“¹¹³ geworden, das die tief verwurzelte Annahme spiegelt, sie sei ein Instrument der Willkürherrschaft.¹¹⁴ Die Schleifung des Gebäudes war schon vor der Erstürmung angedacht und wurde auch von Kreisen der Verwaltung vertreten¹¹⁵. Dickens greift auf die negative Bedeutung der Bastille zurück und hält sich nicht an historische Fakten. Die Geschehnisse vor der Erstürmung werden von ihm nicht erwähnt und der Eindruck entsteht, dass das Ziel Bastille von Beginn an feststand. Ebenso ist die Kampfhandlung nicht historisch, die erwähnten Kanonen sind erst im Laufe des Nachmittags zu den Kampfhandlungen hinzugekommen.¹¹⁶

Das Gebäude selbst wird nicht ausführlich beschrieben, wobei sich Dickens an Carlyle hält¹¹⁷. Es wird über bekannt vorausgesetzte Referenzen beschrieben und folgt der Beschreibung bei Carlyle, „Deep ditches, double drawbridge, massive stone walls, eight great towers, cannon, muskets, fire and smoke.(II.21,S.224)“. Die Beschreibung erfolgt vom Großen zum Detail und geht zu den Elementen über. Die reine Aufzählung ohne Subjekt und Verb in einem Satz ist ähnlich der Beschreibung des Schlosses von Marquis, hebt das Objekt hervor, ohne einen subjektiven Eindruck zu vermitteln und wirkt dadurch eindringlicher, da die Starre und das Wehrhafte betont werden. Der Sturm und damit die räumliche Annäherung ist in der Änderung von „double“ zu „single bridge“ gespiegelt und über Anaphern und parallele Struktur beschrieben. Damit erreicht der Erzähler ein dynamisch-schnelleres Erzähltempo, das das Chaos des Sturms in eine syntaktisch-fehlerhafte Ordnung bringt. Die langwierige Kampfhandlung ist in der Umdrehung der Aufzählungsobjekte und dem retardierenden „still“ zum Ausdruck gebracht: „Cannon, muskets, fire and smoke; but, still the deep ditch, the single drawbridge, the massive stone walls, and the eight great towers.“ (II.21,S.224).

Für den Prozess, die Geschichte als Fluss zu betrachten, ist es notwendig, dass die Ereignisse in einen kausalen Zusammenhang gebracht werden, da eine Kontinuität ohne Annäherung an ein Ziel sinnlos ist.¹¹⁸ Die Gleichsetzung des Volkes mit Meer ist die Steigerung des Gewitters in Soho, des fließenden Brunnenwassers bei dem Unfall und Mord und gleichzeitig ist der Sturm auf die Bastille das Ziel des Prozesses. Das Aufstauen des Wassers vor dem Sturm ist mit „boiling waters“(II.21,S.223) vorbereitet und bricht dann, ähnlich einem Damm, über die Stadt herein: “[...]the living sea rose, wave on wave, depth on depth, and overflowed the city to that point.”(II.21,S.223).

¹¹³ Lüsebrink S.47.

¹¹⁴ Ebda S.49.

¹¹⁵ Reichardt S.29.

¹¹⁶ Lüsebrink S.54.

¹¹⁷ Sanders S.116.

¹¹⁸ Dammert S.267.

Die Naturmetaphorik mit der wellenartigen Bewegung gegen die Bastille erreicht ihren Höhepunkt, als „[...]suddenly the sea rose immeasurably wider and higher, and swept Defarge of the wine-shop over the lowered drawbridge[...]“ (II.21,S.224). Die Rufe, "The Records!", "The secret cells!" und "The instruments of torture!" (II.21,S.225), verdeutlichen eine Orientierungslosigkeit über das eigentliche Ziel und gleichzeitig spiegeln sie den negativen Mythos der Bastille wider. Dass der Schrei „The Prisoners!“ am lautesten ist, suggeriert, dass eines der Hauptziele die Befreiung gewesen wäre. Damit greift Dickens auf den Mythos zurück, der sich viel später herausgebildet hat, denn in den frühesten Reportagen über dieses Ereignis, werden die Gefangenen überhaupt nicht erwähnt.¹¹⁹

Die Innenräume der Bastille sind labyrinthartig dargeboten und in der Auf- und Abbewegung, im Treppensteigen, setzt sich die Wellenbewegung im Inneren fort. Die Zelle von Manette wird statisch über mehrere „there were“ näher beschreiben und mittels Inschrift „A.M.“ – hier ist Architektur wieder Zeichenträger für Information – wird das Testament von Manette gefunden.

Im Gegensatz zu der Exekution von Marquis de Launay, historisch vom Koch Dénat vollzogen, bleibt die Figur bei Dickens namenlos und Mme. Defarge schlägt ihm den Kopf ab. Dieser erste Akt der Volksjustiz weist auf die Revolutionsgerichte voraus, die die Vorstellung lebten, dass das Unrecht gegen das Volk nur durch die völlige körperliche Zerstörung der Schuldigen wieder aufgehoben wird.¹²⁰

Die Ambivalenz des Wassersymbols wird hier bemerkbar, nämlich die vernichtende und zerstörerische Seite, [...] sea of black and threatening waters, and of destructive upheaving of wave against wave.“ (II.23,S.239) Das Mitleid ist durch die jahrelange Abhärtung aus den Gesichtern der Menschen verschwunden. Abgeschlossen wird dieses Symbol erst am Ende im Kampf zwischen Miss Pross und Mme. Defarge. Miss Pross, die sich kaltes Wasser aus einem Becken holte, sah, als sie sich umdrehte, Mme. Defarge in der Tür stehen. Das Wasser ließ sie dabei erschreckt fallen, dieses rann zu Mme. Defarge. Der Erzähler bemerkt direkt, dass „[...] those feet had come to meet that water“ (III.14,S.380). Das Wasser als positives Symbol verkörpert ihre Kraft, denn: „Miss Pross, with the vigorous tenacity of love, always so much stronger than hate, [...]“ (III.14,S.382). Ein Umschlagen der Sympathie des Erzählers für die Revolutionäre ins Negative ist mit der Erwähnung des jüngsten Gerichts und der Beschreibung von den „footsteps“ als „headlong, mad, and dangerous“ (II.21,S.230) vorweggenommen. Die französische Revolution mit einem Meer oder Sturm zu vergleichen war sehr gängig. Unter anderem vergleicht Goethe die französische Revolution in einem Brief

¹¹⁹ Lüsebrink S.78.

¹²⁰ Ebda S.56.

an Schiller mit einem Sturm¹²¹. Heine benutzte ebenfalls die Metapher vom Meer und Volksstrom¹²². Die Naturmetaphorik des Stroms als Bewegungs- und Fortschrittssymbol im Gegensatz zur starren und unbeweglichen Herrschaftsarchitektur ist ein geläufiges Bild¹²³. In der Berichterstattung kann es ohne nähere Erläuterung verwendet werden. In der deutschen „Leipziger Illustrierten“ werden nach der gescheiterten Revolution Massenveranstaltungen in Richtung nationale Einheit betrachtet, die die Volksmenge unter „dem[n] Begriff „nationale Bewegung“ wörtlich nahm.“¹²⁴ Die Abbildungen von Festen der Oberschicht sind meist statisch inszeniert und mit Texten versehen, die die Kälte des Festes hervorheben oder eine gewisse Volksferne erwähnt wird¹²⁵.

Bei der Beschreibung der Gefängnisse kommt es Dickens nicht auf das Gebäude an und deshalb sind sie weder im Äußeren noch im Inneren detailliert beschrieben. Im Vordergrund steht die Wirkung des Eingeschlossenseins und der Umgang mit der Situation. So z.B. Dr. Manette, der nach seiner Freilassung in eine dunkle Dachkammer gebracht wurde, welche von Defarge immer verschlossen gehalten wird, da er nach achtzehn Jahren Gefangenschaft die Gedanken einer offenen Tür beängstigend findet: „Because he has lived so long, locked up, that he would be frightened – rave - tear himself to pieces- die - come to I know not what harm - if his door was left open.“(I.5,S.39) Dickens hat sich für Gefängnisse interessiert¹²⁶ und auch besucht und die Erfahrungen von Dr. Manette und sein geistiger Verfall dürften auf Beobachtungen zurückgehen, die Dickens im Eastern Penitentiary in Philadelphia tätigte. Dort waren die Gefangen in Einzelhaft untergebracht und zeigten starke Veränderungen ihrer Persönlichkeit und ihrer mentalen Fähigkeiten. Die Idee des Schusters dürfte von diesem Besuch herrühren, andererseits wurde in der Zeitung „Révolution de Paris“ die Figur Jacques Cordonnier, als eine Stimme aus dem Volk erfunden, der seine Meinung zu den alltäglichen Problemen äußerte.¹²⁷ Der jahrelange Aufenthalt in der Zelle hat Dr. Manette nicht nur den Verstand geraubt, sondern auch seine Identität, wenn er als Antwort auf die Frage nach seinem Namen seine Zellennummer angibt: „Did you ask me for my name?" - "Assuredly I did." - "One Hundred and Five, North Tower."“(I.6,S.44). Die Zellennummer ist eine Erfindung Dickens, er übernahm die topographische Darstellung der Bastille von Carlyle und

¹²¹ Demandt S.174.

¹²² Jaeger, Hans-Wolf: Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz. – Stuttgart : Metzler 1971,S.28,

¹²³ Ebda S.24.

¹²⁴ Gebhardt Hartwig: Auf der Suche nach nationaler Identität. Publizistische Strategien in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ zwischen Revolution und Reichsgründung. – In: Stefan Germer [Hrsg.]: Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. – München [u.a.]: Klinkhardt & Biermann 1997, S.310-323, hier S.313.

¹²⁵ Ebda S.317ff.

¹²⁶ Dickens: Appendix III. 4. S.417.

¹²⁷ Dickens: Appendix III. 6 S.428f.

dürfte nicht erkannt haben, dass es zwei Nordtürme gab.¹²⁸ Die weiteren Erfahrungen Manettes im Gefängnis werden rückblickend im Kapitel „One Night“ (II.17.194ff) und in der Nacht vor der Hochzeit Lucies erzählt, in denen der Blick aus dem Fenster eine zentrale Rolle spielt, sowie bei der Verlesung seines Testaments geschildert. Der Mond als Vorstellung einer gleichzeitigen Räumlichkeit und damit die verbundene Vorstellung von seiner Frau und dem Kind lassen ihn verzweifelt den Kopf gegen die Wand schlagen. Die symbolische Bedeutung des Monds liegt hier im Trost.¹²⁹ In lethargischen Momenten ist das wiederholte Zählen der Gitterstäbe, in welche er den Mond hineinpresst, die Verkehrung des Drinnen und Draußen, beides wirkt durch die Gitterstäbe als Gefängnisraum.

Ein anderer Blick aus dem Gefängnis ist jener des Mörders vom Marquis. Er sieht den „mender of roads“ wie ein toter Mann an und dieser wagt nicht, ihn anzureden (II.15,S.175). Das gegenseitige Sehen drückt hier die Ähnlichkeit von Drinnen und Draußen aus. Die soziale Stellung bewirkt eine Handlungsunmöglichkeit, die einem Gefangenen gleichkommt. Zusätzlich ausgedrückt in den Blicken des Dorfes als Metonymie auf das Gefängnis, welche wegen der Angst heimlich geschehen.

2.4.3.2 La Force

Frankreich selbst wird bei der Reise von Darney als großes Gefängnis beschrieben und für ihn stellt es einen sich verengend Raum dar, der in der Zelle von La Force endet:¹³⁰ „Not a mean village closed upon him, not a common barrier dropped across the road behind him, but he knew it to be another iron door in the series that was barred between him and England.“ (III.1,S.255). Die Verhaftung von Zurückkehrenden war zur Zeit des Großen Terrors üblich¹³¹ und ihre Gefangennahme zeigt die erste Gleichsetzung vom alten Regime mit den Revolutionären. Im Dorf von Beauvais, aus dem Dr. Manette stammt, erfährt Darnay vom neuen Gesetz, das den Verkauf von Eigentum der Emigranten regelt und von weiteren möglichen folgenden wie die Verbannung aller Emigranten und die Hinrichtung jener, die zurückkehren. Auf die Frage, ob es diese Gesetzte gibt, die Antwort des Postmeisters „there may be, or there will be. It is all the same.“ (III.1,S.258) Die Unterschiedslosigkeit, ob Gesetze existieren oder nicht, verweist auf den „Lettres de cachet“, also die Möglichkeit, im alten Regime Menschen ohne Gerichtsverfahren ins Gefängnis zu bringen. Dass Darney davon im

¹²⁸ Sanders S.51.

¹²⁹ Butzer, Günter [Hrsg.]: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2008, S.223.

¹³⁰ Maack S.51.

¹³¹ Sanders S.95.

Herkunftsort Manettes erfährt, erinnert daran, dass dieser mittels eines solchen Briefs in die Bastille gebracht wurde. Ein weiterer Punkt, der die Ähnlichkeit veranschaulicht, stellt das Gespräch zwischen Defarges und Darnay dar. Auf die Frage, ob er vorverurteilt und ohne Möglichkeit, seinen Fall vorzubringen und im Gefängnis begraben wird, antwortet Defarges: “[...] But, what then? Other people have been similarly buried in worse prisons, before now.”(III.1,S.263). Hier klingt das Terrorregime der Revolution an und Darnay ist ein unschuldiges Opfer des neuen Systems, während Manette eines des alten war.

Im Zuge der Diskussionen der schlechten hygienischen Bedingungen in den Gefängnissen Frankreichs im späten 18.Jahrhundert ist Anfang 1780 der Architekt Étienne-Louis Boullée beauftragt worden, das Gefängnis La Force zu vermessen. In Folge sind seine Umbaupläne im August freigegeben worden und zwei Jahre später wurde das Gefängnis eröffnet. Boullées hatte das Gebäude erweitert und interne Unterteilungen für die unterschiedlichen Gefangen vorgenommen. Er sorgte für genügend Luftzirkulation und hatte kleinere Zellen vorgesehen, die beheizt waren. Die Wasserversorgung war ebenfalls ausreichend gewährleistet, es gab Küchen, Esszimmer, zwei Kapellen und überdachte Galerien für Sport bei schlechten Wetter. Es wurde als Modellgefängnis betrachtet, unter anderem von John Howard,¹³² der sich für die Staatsgefängnisreformen in England einsetzte. Boullée als Vertreter der Revolutionsarchitektur vertrat eine Architekturtheorie, in der vor allem bei öffentlichen Gebäuden die vorhandene Poesie gezeigt werden sollte.¹³³

Das historische Gebäude des Gefängnisses „La Force“ ist mit einem Satz negativ beschrieben: „The prison of La Force was a gloomy prison, dark and filthy, and with a horrible smell of foul sleep in it.“(III.1,S.265) Dickens hat den ursprünglichen Ort für Inhaftierung, das Gefängnis Luxembourg, abgeändert. Die Platzierung von Darnay in diesem Gefängnis soll die Gefahr für Darnay als potentiell Opfer der Septembemassaker verdeutlichen.¹³⁴ Dickens dürfte das Gefängnis nie besucht haben¹³⁵ und die negative Beschreibung hebt den Kontrast noch deutlicher hervor. Mit dem Gang in die Zelle ist die Reise durch Frankreich, wie oben zitiert, im Inneren fortgesetzt: „[...] his new charge accompanied him by corridor and staircase, many doors clanging and locking behind them, [...]“ (III.1,S.265). Gefängniszellen sind ebenso zielorientierte Aktionsräume, die mit bestimmten Vorstellungen verbunden sind. Dies ist direkt durch den Erzähler vermittelt: „[...] the instinctive association of prisoners with shameful crime and disgrace [...]“ (III.1,S.265) Das Verhalten und das Aussehen der

¹³² Vidler, Anthony: The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment. – Princeton, N.J.: Architectural Press 1987, S.74ff.

¹³³ Kruft 1985 S.177ff.

¹³⁴ Sanders S.136.

¹³⁵ Ebda. S.138.

Gefangenen bricht diese Vorstellung, da die Gefangenen sich erheben, um ihn zu begrüßen, ihren Manieren und Erziehung entsprechend. Die Wächter, die mit ihrer Erscheinung zur Umgebung passen, wirken neben den Frauen als Kontrast, der die Vorstellung und Erfahrung Darnays umdreht und die Szene erscheint ihm als unecht (III.1,S.265). Zudem hebt die Schilderung den Umgang der Gefangenen mit dem Eingeschlossensein hervor, das Aufrechterhalten einer gewissen Ordnung und der Umgang mit den anderen Gefangenen. Diese Darstellung geht ebenso auf Carlyle zurück, der diese aus „Mémoires sur les prisons“ von Coittant zitiert.¹³⁶ Die Zelle von Darnay verfügt über dieselbe Ausstattung wie die Zelle Manettes in der Bastille und scheint ebenso in einem Turm zu liegen, der über eine Steintreppe erreicht wird. Die Angst Darnays, demselben Schicksal ausgeliefert zu sein wie Manette, ist in seinem Tun, „The prisoner walked to and fro in his cell“ (III.1,S.267), und seinem Denken, indem er zunächst die Zellengröße wiederholt und direkt auf Manette verweisend mit, "He made shoes, he made shoes, he made shoes." (III.1,S.267), dargestellt. Nach einer Verlegung in ein anderes Zimmer ist sein Blick aus dem Fenster gegeben und Lucie stellt sich jeden Tag an eine Stelle, um ihm Zeichen zu geben. Die einseitige Blickrichtung von Innen nach Außen auf Lucie gibt Darnay einen Ausblick auf die Freiheit und vermittelt Hoffnung.¹³⁷ Dieser Platz ist chronotopisch, da er neben dem Haus des „Wood-Sawyer“ liegt, welcher Lucie beobachtet und sie als Zeuge ausliefern würde.

2.4.3.3 Conciergerie

Das Gefängnis Conciergerie ist für die Entfaltung des Sujets wichtig, wie oben erläutert. Für den Tausch ist eine narrative Voraussetzungskette notwendig, die schon in London beginnt und die Verknüpfung der beiden Städte zeigt. John Basard, der als einer der gekauften Zeugen gegen Darnay im Londoner Prozess aussagt, hilft Roger Cly, dem zweiten Zeugen, seinen Tod vorzutäuschen. Jerry Cruncher, der Leichen ausgräbt, um sie Ärzten zu verkaufen – die ironische Verwendung von „recall to life“, das ein weiteres Leitmotiv im Roman ist – folgt dem Begräbnisumzug, gräbt den Sarg aus und findet ihn ohne Leiche vor. Dass Basard der Bruder von Miss Pross ist, erhöht den dramatischen Effekt und zeigt die Geschlossenheit des Romans. Basard ist ein opportunistischer Spion (III.8,S.313). Der Umstand, dass Cruncher vom leeren Grab weiß, bewegt Basard, Carton zu helfen, da er im Conciergerie als Spion arbeitet. Das Gefängnis ist ausschließlich als „black prison“ (III.13,S.360) semantisch negativ beschrieben und war ein Durchgangsort für die Gefangenen zur Hinrichtung. Die Innenräume

¹³⁶ Sanders S.138.

¹³⁷ Gelfert S.141.

sind kaum beschrieben, hier stehen die Handlungen Darnays im Vordergrund. Er schreibt einen Abschiedsbrief an Lucie und reflektiert sein Leben. Der nächste Morgen besteht im Warten und dem Aufzählen der Namen, derer die vor ihm hingerichtet wurden. Das Motiv „Footsteps“ kündigt hier die Änderung an: „Footsteps in the stone passage outside the door.“ (III.13,S.363). Das Hervorheben vom Öffnen und Schließen der Tür betont den Moment und dessen Wichtigkeit. Die Ausstattung der Zelle ist in die Erzählung eingebunden, wenn der Erzähler anmerkt: „There was a chair against the wall of the cell, behind the prisoner.“ (III.13,364). In diesen setzt Carton Darnay, um ihn zu zwingen die Stiefel und die restliche Kleidung zu tauschen. Nachdem Carton Darnay betäubt hatte, wird er mit Hilfe Basards und zweier Männer aus der Zelle getragen. Mit „t[T]he door closed, and Carton was left alone“ (III.8,S.367) ist die klassifikatorische Grenzüberschreitung vollzogen.

2.5 Das Haus als Metapher für den Staat

2.5.1 Monseigneurs Stadtpalais

Das Bauwesen als Metapher für Politik ist seit dem griechisch-römischen Altertum bekannt, insofern das Bauen eine soziale Tätigkeit an sich ist, bei der viele Menschen zusammenarbeiten müssen.¹³⁸ Für die Darstellung vom Staat als Gebäude gibt es zwei Möglichkeiten: erstens: die Menschen sind dessen Bewohner oder zweitens: die Gesellschaft stellt das Gebäude dar und der Mensch ist dabei das Baumaterial.¹³⁹ Das „Grand Hotel“ vom Monseigneur, in dem er gerade seine zweiwöchentliche Audienz gewährt, ist gleichzeitig ein Mikrokosmos der aristokratischen Gesellschaft, steht im übergeordneten Sinn für den Staat und folgt daher dem ersten Muster – die Menschen als Bewohner. Der innerste Raum, als Heiligtum mit „Holiest of Holiests“ (II.7,S.108) im Superlativ bezeichnet, ist somit in einen biblischen Kontext gestellt. Dickens spielt auf den heiligen Raum im Tempel von Jerusalem an. Diese satirische Darstellung entlehnt Dickens von Louis-Sébastien Merciers, sowie sich das ganze Kapitel an seine Beschreibung anlehnt.¹⁴⁰ Den Ausgangspunkt stellt der Palast der Tuilerien, das Palais von Monsigneur stellt die Mitte dar und geht weiter zum “[...] the whole Court, through the Chambers, the Tribunals of Justice,[...]”(II.7,S.112). Dieser Raum stellt die Mitte der linearen Anordnung der Gesellschaft dar. In diesem Zusammenhang greift Dickens einen Vergleich aus dem Theater für die Darstellung der Gesellschaft auf, nämlich als “Fancy Ball”. Die Vorliebe des Monseigneurs für Komödien und Opern spiegelt sich in

¹³⁸ Demandt S.277.

¹³⁹ Ebda S.287.

¹⁴⁰ Dickens: Notes S.461.

dieser Metapher. Sein Desinteresse an der Lage Frankreichs sowie sein Interesse, Geschäfte ausschließlich für seine Tasche zu betreiben, drücken seinen Charakter aus. Erkennbar auch im abgewandelten Bibelzitat „t[T]he earth and the fulness thereof are mine [...]“ (II.7,S.109). Die Innenräume sind dadurch beschrieben, dass sie dem Stil und der Dekoration der damaligen Zeit entsprechen. Damit öffnet Dickens eine Lücke für den Leser und betont zugleich, dass die Ausstattung in diesem Fall für ihn nicht wesentlich ist. Der Gang durch die Zimmer bildet die Gesellschaft, ihre Unterwürfigkeit sowie sämtliche Institutionen des Staats ab. Die „Farmer-General“, die immer reicher werden, während der Marquis ärmer wird, sitzen in den „outer rooms“ (II.7,S.109). Hier vertreten durch den Mann seiner Schwester, die er mit ihm verheiratet, weil er immer ärmer wird. Die Gesellschaft, die schon zur Hälfte aus Spionen besteht, besteht aus Männern, die eine Gleichgültigkeit an menschlichen Interessen haben und Frauen, die keinen Anschein machen, als würden sie Mütter sein. Dickens stellt in einem Abriss verschiedene Personen vor, die nicht dem Adel angehören, aber auf ihn Einfluss nehmen möchten. Diese Personen stehen daher stellvertretend für den ausgebildeten Teil des Dritten Standes, der aber auch keine politische Macht hatte.¹⁴¹ Die Doktoren „smiled upon their courtly patients in the ante-chambers of Monseigneur“ (II.7,S.110). Am Eingang stehen „Projectors“, die jedem Ein- und Ausgehenden ihr Heilmittel präsentieren, die kleinen Probleme Frankreichs zu verbessern. Davon ausgenommen ist ein Mittel, dass zu ernster Arbeit führen würde. Die ungläubigen Philosophen, die mit Worten die Neue Welt modellieren, ausgedrückt in einer ephemeren baulichen Metapher, indem sie mit Karten einen Turm zu Babel errichten, sind mit ungläubigen Chemikern im Gespräch, die Metall verwandeln wollen. Der Höhepunkt der Darstellung ist mit „t[T]he leprosy of unreality disfigured every human creature in attendance upon Monseigneur.“ (II.7,S.111) erreicht. Diese negative Darstellung ist vermutlich eine Mischung von Mercier und Thomas Carlyle und dessen Ablehnung der diversen Theorien.¹⁴² In den äußersten Zimmern finden sich Anhänger unterschiedlicher Sekten, unter anderem Konvulsionäre, die sich fragten, ob sie „[...]foam, rage, roar, and turn cataleptic [...]“ sollen um für Monseigneur eine Orientierungshilfe anzuzeigen (II.7,S.111). Die Darstellung der weiteren Sekte ist direkt von Mercier übernommen.¹⁴³ Diese spricht in einer räumlichen Metapher, dass der Mensch das Zentrum der Wahrheit verlassen hat, aber noch nicht außerhalb des Umfangs ist und durch Fasten und „seeing of spirits“ (II.7,S.111) zurückkehren kann. Mit dieser Darstellung und in einem Abriss wird die Unfähigkeit der einzelnen Institutionen vorgeführt und die Lage des Staates

¹⁴¹ Glancy S.9.

¹⁴² Sanders S.82f.

¹⁴³ Ebda S.85.

vermittelt: „Military officers destitute of military knowledge; naval officers with no idea of a ship; civil officers without a notion of affairs; brazen ecclesiastics, of the worst world worldly, with sensual eyes, loos tongues, and looser lives; all totally unfit for their several callings,[...] (II.7,S.110). Der katastrophale Zustand der Führungselite, deren offensichtliches Desinteresse sowie ihre Eigenschaft, die eigenen Interessen über die von Frankreich zu stellen, sind neben dem unglaublichen Luxus und den Privilegien des Adels die Ursache für die Revolution. Diesen Standpunkt übernimmt Dickens von Thomas Carlyles Untersuchung „The French Revolution.“¹⁴⁴ Das Werk stellte seine Hauptquelle für die historischen Fakten dar und wird positiv im Vorwort erwähnt. Das räumliche Nebeneinander von Arm und Reich wird mittels der Turmsicht vermittelt, und zwar von den Türmen Notre Dames, die als eigentliches Zentrum erkennbar werden. Ähnlich wurde der Kontrast in London zwischen „the riches of St. James’s and the poverty of St. Giles“¹⁴⁵ in den Romanen des 19.Jahrhunderts dargestellt.

2.5.2 Tellsons Bank

“Tellson's Bank by Temple Bar was an old-fashioned place, even in the year one thousand seven hundred and eighty. It was very small, very dark, very ugly, very incommodious.” (II.1,S.55) Tellson Bank ist nicht nur durch die Alliteration in die Nähe von Tempel Bar gerückt, sondern auch räumlich. Die räumliche Nähe bringt die Bank mit den abgeschlagenen Köpfen in Verbindung, die man dort ausstellt und ist ein Vorgriff auf die Szene mit den abgeschlagenen Köpfen in Paris. Durch die Fenster konnte man auf die Köpfe der Verbrecher sehen. Diese Darstellung erinnert daran, dass das barbarische England noch nicht allzu lange zurückliegt, da die letzten Köpfe 1746 ausgestellt wurden,¹⁴⁶ d.h. die barbarische Zeit noch nicht lange vorbei ist. Diese doppelte Verbindung hebt den Umstand hervor, dass das Gebäude stellvertretend für die Geschäftsmänner und diese wiederum für den Staat, und im weiteren Sinne auch als Symbol der Ungerechtigkeit in England, steht. Die Gleichsetzung ist durch den Umstand, dass die Partner ihre Söhne enterben würden, wenn diese daran dachten, das Haus umzubauen, hervorgehoben. Der Erzähler hebt diesen Umstand hervor, wenn er anmerkt: „In this respect the House was much on a par with the Country; which did very often disinherit its sons for suggesting improvements in laws and customs that had long been highly objectionable, but were only the more respectable (II.1,S.55).“ Im Folgenden steht die

¹⁴⁴ Davis, Earle: From The Flint and the Flame. – In: Beckwith 1972, S.29-43, hier S.33.

¹⁴⁵ Sanders S.82.

¹⁴⁶ Ebda. S.55.

Metonymie „the House“ nicht nur für die Bank, sondern auch für den Staat. Die Drohung mit der Enterbung impliziert eine Instabilität der englischen Gesellschaft, die nur durch diese Drohung aufrecht gehalten werden konnte. Die Superlative im ersten Zitat heben diesen Umstand auch hervor, und die Adjektive verweisen auf die moralische Einstellung der Besitzer. Diese Einstellung steht im Gegensatz zu Darnays, der freiwillig auf sein Erbe und seinen aristokratischen Titel verzichtet und damit die lange Geschichte der Unterdrückung zu durchbrechen versucht. Dieser Ausbruch passiert aber auf der privaten Ebene, jedoch nicht auf der öffentlichen und hier bleibt die historische Schuld vererbt. Darnay habe sich zwar losgesagt, aber gleichzeitig sich nicht um die Verbrechen seiner Vorfahren gekümmert.¹⁴⁷

„If your business necessitated your seeing "the House," you were put into a species of Condemned Hold at the back, where you meditated on a misspent life, until the House came with its hands in its pockets, and you could hardly blink at it in the dismal twilight.”(II.1,S.56) Durch die Leseranrede „you“ versucht der Erzähler die Erfahrung als Kunde der Bank näher zu veranschaulichen und ihn auch mit einzubeziehen. Der Umstand, dass man genötigt wird, mit der Bank in Verbindung zu treten, und der gefängnisähnliche Aufenthalt im hinteren Teil – damit für die Öffentlichkeit nicht einsehbar – über sein „misspent“ Leben nachzudenken, stabilisiert die Verbindung von Bank und Staat. Die Bank tritt gönnerhaft auf und bleibt im Zwielficht nicht erkennbar. Der Gefängnischarakter ist durch „Condemned Hold“, eine Anspielung auf die Zellen im Newgate Prison¹⁴⁸, und den „iron bars“ an den Fenstern gegeben. Nicht nur die Kunden kommen in einen gefängnisähnlichen Raum, sondern auch die Angestellten. So ist der dunkelste Platz in der Tellson Bank jener Ort, an dem die jungen Männer gebracht werden und bleiben, bis sie alt sind. Die Lage der Räume ist ähnlich der Gefängnisräume im Roman – entweder am höchsten oder im hintersten Teil eines Gebäudes und damit am weitesten entfernt von der Öffentlichkeit und dadurch von dieser ausgeschlossen.

Der Umgang mit den Wertsachen und deren Lagerung kommt einer Vernichtung gleich bzw. hängt eine modrige Atmosphäre in der Luft. Veranschaulicht ist es in der Steigerung von „your money“ über „your deeds“ bis zu „your lighter boxes of family papers“, die in einem „dining-room“ untergebracht sind, in dem nie ein Essen serviert wird (II.1,S.56). Tellsons Bank ist die öffentliche Verbindung zwischen Frankreich und England, während Lucie die private Verbindung darstellt. Die Bank ist indirekt mitverantwortlich für die Armut in St. Antoine, bzw. Frankreich, wenn Mr. Lorry anmerkt, dass „[...] the affairs of many other French gentlemen and French families, were entirely in Tellson's hands.” (I.4,S.25). Der Esstisch ist

¹⁴⁷ Otten S.46.

¹⁴⁸ Sanders S.55.

damit nicht nur ein intertextueller Verweis auf die Geschichte der Barber's ...aus Tausend und einer Nacht,¹⁴⁹ sondern zusätzliche Metapher für die Armut in Frankreich. Nach dem Ausbruch der Revolution ist Tellson Bank der Ort für französische Adelige in London, um ihre finanziellen Angelegenheiten zu regeln und Neuigkeiten zu erfahren, aber auch für die Engländer selbst: „[...]that Tellson's sometimes wrote the latest news out in a line or so and posted it in the Bank windows, for all who ran through Temple Bar to read.“ (II.24,S.244).

Die Vertretung Tellsons in Paris liegt in St. Germaine in einem Aristokratenbezirk und diese räumliche Nähe bestätigt die Annahme, dass Tellson einen Teil des französischen Unterdrückungssystems darstellt. Zusätzlich stabilisiert die räumliche Nähe den Erzähler wenn er feststellt: „On the opposite side of the courtyard, [...] was extensive standing—for carriages—where, indeed, some carriages of Monseigneur yet stood“ (III.2,S.269) Damit verweist der Erzähler auf den Unfall mit dem Kind beim Brunnen und den Auslöser für den Mord am Marquis.

Die Verschränkung von Staat und Bank, und damit auch mit dem Kapitalismus, ist auch im Justizwesen vorhanden „put to Death“ war in Mode bei „[...] all trades and professions, and not least of all with Tellson's“.(II.1,S.56) Denn für dreiviertel der Straftaten scheint die einzige Antwort „put to Death“ zu sein. Der Tod ist eine natürliche Angelegenheit und deshalb ein Heilmittel in der Gesetzgebung. Eine Differenzierung der Straftaten erfolgt kaum, so wurde z.B. auch „the unlawful opener of a letter was put to Death“ (II.1,S.56). Die Bank ist ein Gegenspieler und eine Schicksalsmacht wie es der Staat ist, der sich, wie im Kapitel „The Period“ (I.1.) dargestellt nicht um seine Untertanen kümmert.

Der Eintritt in diese Bank ist durch eine anthropomorphe Tür allegorisch aufgeladen und gleichzeitig ein ironischer Erzählerkommentar zur Situation des Staats: „After bursting open a door of idiotic obstinacy with a weak rattle in its throat [...]“ (II.1,S.55). Mit idiotisch verweist er auf den Stolz, auf die eigene Starrheit und ein „old-fashioned place“ zu sein, „bursting open“ auf die notwendige Kraftanwendung, um überhaupt in das Gebäude zu gelangen und „weak rattle“ auf das Alter, damit auf den langen historisch-schlechten Zustand des Gebäudes und damit allegorisch auch des Landes.

¹⁴⁹ Sander S.55.

3 Victor Hugo: Notre Dame de Paris

3.1 Romanaufbau und Semantische Raumstruktur

Victor Hugos historischer Roman erschien erstmals im Jahre 1831 und ein Jahr später mit einem zusätzlichen Vorwort, das das Fehlen der zusätzlichen drei Kapitel in der ersten Ausgabe erläutert. Der Roman gliedert sich in elf Bücher mit je unterschiedlicher Kapitelanzahl. Es herrscht eine extra-diegetische Erzählsituation vor, die Basiserzählung erstreckt sich vom 06.01.1482 bis ungefähr zur Jahresmitte und ist in zeitgenössischer Gegenwart des Erzählers verfasst. Mit dieser zeitlichen Distanz liegt ein „exotisch- entlegener Zeitraum“¹⁵⁰ vor, der die Fakten in eine metaphorische Beziehung zur dargestellten Vergangenheit stellt.¹⁵¹ Im zweiten Vorwort erklärt Hugo seine Absicht, unter anderem der Nation die „architecture nationale“ näher zu bringen, damit diese sie lieben lernt und um sie zu bewahren.¹⁵² Die Architekturdarstellung im Roman unterliegt damit einer rekonstruktiven Darstellungsabsicht¹⁵³ mit parabolischen Tendenzen. So können unter anderem die plötzliche Begeisterung Gringoires für die Architektur (X.1.), die Betrachtungen des Portals von Notre-Dame durch Don Claude (IV. 5, S.260f), aber auch die Reklamation Fourandels vor Gericht in dieser Hinsicht verstanden werden – letztes Beispiel auch als ironischer Kommentar. Die architektonischen Termini, die Hugo im Roman verwendet, dürfte er bei seinem Freund und Architekten Charles Roblein gelernt haben. Zusätzlich verwendete er noch Quatremère de Quincy's „L'Encyclopédie Méthodique Architecture“.¹⁵⁴

Die semantischen Teilräume sind zwischen dem „Cour des Miracles“ als topographisch unten und der Kirche in der Mitte bzw. den Glockentürmen als höchsten Punkt aufgeteilt,¹⁵⁵ dahinter liegt die Bastille als temporärer Sitz von König Ludwig XI., damit semantisch der weltlichen Macht zugeteilt und gleichzeitig auch die höchste: „La sorcière est sous la sauvegarde de l'église, l'église est sous ma sauvegarde.“ (X.5, S.621). Semantisch ist der „Cour des Miracles“ als Spelunke, Aufenthaltsort und Wohnort der Truands negativ definiert. Die Kirche ist je nach Betrachtungsweise unter anderem Furcht einflößend, Schutz gebend oder ein Gefängnis. Zunächst aber verkörpert sie als Wohnhaus Gottes die geistliche Macht. Die Orte haben ihre eigene Gesetzgebung. Die klassifikatorische Grenze zwischen diesen Räumen stellt die Stadt

¹⁵⁰ Aust S.32.

¹⁵¹ Ebda S.32.

¹⁵² Hugo, Victor: Notre-Dame de Paris. – Paris : Librairie Générale Française 1988, S.58.

¹⁵³ Aust S.33.

¹⁵⁴ Mallion, Jean: Victor Hugo et l'art architectural. – Paris: Presses Univ. de France 1962, S.65.

¹⁵⁵ Kirsch, Fritz Peter: Die Struktur von „Notre Dame de Paris“ im Lichte des Kathedralensymbols. – In: ZfrzSp. 78 1968 S. 10–34, hier S.16.

dar. Der Held, der sich zwischen diesen Teilräumen als einziger bewegt, ist Gringoire. Er ist auch der Einzige, der Veränderungen durchlebt und vom armen Poeten zum Straßengaukler wird, um am Ende doch noch ein mittelmäßiger Poet zu werden. Als Poet produziert er Bücher und da diese die Architektur „töten“, unterstreicht dies die Vermutung, dass er der Held im Sinne Lotmans ist. Dass er überlebt, stellt die ganze Romanwelt als tragisch dar, in der niemand seinem Schicksal entkommen kann. Gringoire selbst nennt sein Schicksal: „[...] *avoir fait une fin tragique*.“ (XI.4, S. 675). Das Wort Schicksal, das Hugo in einer Ecke der Kirche eingeritzt gefunden hat, ist das Hauptmotiv des Romans.¹⁵⁶ Durch die Hervorhebung mittels der kursiven Schreibweise kann die Aussage auch übergeordnet für den gesamten Roman gelesen werden. König Ludwig als statische Figur, an die Bastille gebunden, scheint ein sekundärer Held zu sein, da er den Befehl gibt, das Asylrecht der Kirche zu ignorieren und damit eine Grenzverletzung begeht. Die Dreiteiligkeit der semantischen Räume entspricht auch der Dreiteiligkeit von Paris, nur dass die Truands nicht die Bürgerlichkeit vertreten, sondern das einfache Volk, wie in den Massenszenen dargestellt. Das Kapitel mit dem Angriff auf die Kirche (X.4) findet sich in der narrativen Ordnung zwischen der zweiten Beschreibung vom „Cour des Miracles“, in dem vor allem der Turm hervorgehoben wird und jenem über Ludwig XI. in der Bastille. Diese Mittelstellung suggeriert, dass das Kollektiv vom „Cour des Miracles“ einen Anspruch auf „Höhenstellung“¹⁵⁷ stellt, aber von Ludwig XI. und seiner individuellen Entscheidung zurückgewiesen wird.

3.2 Stadtrekonstruktion

Schon der erste Satz des Romans stellt den Anspruch, Paris als Totalität zu rekonstruieren, indem die drei Stadtteile mit ihren Stadtmauern und die Glocken als Synekdoche für die Kirchen eingeführt werden: „[...] les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville.“ (I. 1, S. 61). Hugo stellt die Stadt mit unterschiedlichen Techniken dar. Zunächst in Form von dynamischen Raumbeschreibungen durch figurenbezogenen Stadtwanderungen von Gringoire und Don Claude, die die Stadt unter anderem authentischer wirken lassen sollen, wie auch die zwei Figuren indirekt charakterisieren bzw. ihren emotionalen Zustand widerspiegeln. Die Stadtwanderung Gringoires führt zusätzliche Motive ein, die immer wieder aufgegriffen werden. Dass diese beiden Figuren hervorgehoben sind, soll den Unterschied zwischen

¹⁵⁶ Scepi, Henri: Henri Scepi commente "Notre-Dame de Paris" de Victor Hugo. – Paris: Gallimard 2006, S. 74.

¹⁵⁷ Kirsch, Fritz Peter: Probleme der Romanstruktur bei Victor Hugo. – Wien: Verlag d. Österr. Akad. d. Wiss. 1973, S. 249.

Gringoire, dem Philosophen, und Don Claude, dem Priester, darstellen sowie ihre Weltwahrnehmung. Dieser Unterschied zeigt sich auch im Umgang mit Esmeralda. Während Gringoire ihr Desinteresse schnell akzeptieren kann und sich von ihrer Schönheit nicht blenden lässt, verfällt Don Claude seinem Wahn, kann die Realität nicht akzeptieren und liefert sie aus.

Weiters in Form der statischen Raumbeschreibung durch den Panoramaüberblick über die Stadt von oben, der gleichzeitig einen baugeschichtlichen Abriss von Paris bietet, welcher auch Architekturkritik und ästhetische Kriterien beinhaltet. Dieser Überblick wird mit kulturgeschichtlichen Einzeldarstellungen von Notre-Dame und dem Grève Platz ergänzt. Der Platz hebt sich wie „Cour des Miracles“ von anderen Plätzen ab und stellt einen besonderen Handlungsort dar.¹⁵⁸

Die Hauptquellen für seine Beschreibung von Paris wie Notre-Dame waren: „Théâtre des Antiquités de Paris“ von Jacques de Breul und „Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris“ von Sauval.¹⁵⁹

3.2.1 Öffentliche Plätze

3.2.1.1 Cour des Miracles

Die erste Beschreibung und Einführung vom „Cour des Miracles“ stammt aus dem internen Figurenfokus Gringouires, der sich im nächtlichen Paris in dessen Straßenlabyrinth verirrt und einem roten Licht entgegen geht, das er fälschlich für ein Feuer hält. Die Straße ist semantisch näher definiert: „[...] en pente, non pavée, et de plus en plus boueuse et inclinée“ (II, 6. S.156), damit liegt der Hof topologisch unten. Die Straße markiert die Grenze, sowie die Bettler, die ihn bedrängen und ihm den Weg versperren und so ein Umkehren verhindern: „Mais il était trop tard. Toute cette légion s'était refermée derrière lui, et ses trois mendiants le tenaient.“ (II.6,S.159). Der Hof ist zunächst über seine Ausdehnung als „une place immense“ (II.6.S.159) mittels Erzählerkommentar semantisch und nachdem man Gringoire erklärt hat, wo er sich befinde, detaillierter beschrieben: „[...]cité des voleurs, hideuse verrue à la face de Paris; égout d'où s'échappait chaque matin, et où revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage toujours débordé dans les rues des capitales; ruche monstrueuse où rentraient le soir avec leur butin tous les frelons de l'ordre social[...]“ (II.6,S.160). Dass keine Bürger um diese Zeit hinkommen, bzw. generell nicht erwünscht

¹⁵⁸ Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. – Hamburg: Rowohlt 1987, S.96.

¹⁵⁹ Mallion S.63.

sind, und auch die königliche Garde an diesem Ort keine Macht hat und man nicht ohne weiteres Zutritt hat, definiert den Platz als einen literarischen Heterotopos - einen Ort der sozialen Abweichung. Es sind Menschen hier versammelt, die von der Norm abweichen.¹⁶⁰ Die Bewohner bestimmen den Platz semantisch näher als Ort der sozialen Unterschicht und stabilisieren die Annahme, dass es sich um einen distinkten semantischen Teilraum handelt. Die weitere Beschreibung folgt aus dem Erzählerstandpunkt und definiert den Platz enger: „C'était une vaste place, irrégulière et mal pavée, comme toutes les places de Paris alors.“ (II.6,S.160) Damit hebt sich der Platz in seiner Gestaltung und Ausstattung nicht von den anderen Plätzen in Paris ab, nur die Bewohner differenzieren ihn von anderen Plätzen. Sie bilden auch eine Einheit „[...] tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé; chacun y participait de tout.“ (II. 6,S.161) Diese externe totale Sicht auf den Platz wechselt wieder in eine interne, auf Gringoire bezogene, über. Die Architektur, die den Platz umschließt, und durch die zusätzliche schlechten Lichtverhältnisse wirkt er auf ihn wie alte Frauen: „[...]un hideux encadrement de vieilles maisons dont les façades vermoulues, ratatinées, rabougries, percées chacune d'une ou deux lucarnes éclairées, lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux.“ (II. 6,S.161). Die Personifizierung gestaltet sich mittels der Dachfenster, die mit Augen gleichgesetzt werden, sowie der Adjektive, die den Verfallsprozess der Gebäude kommentieren und semantisch definieren. Durch den gesamten Eindruck der Umgebung verliert Gringoire den Bezug zur Realität und stellt sich die Frage, ob alles um ihn die Wirklichkeit darstellt und ob er überhaupt existiert. Der Gesamteindruck lässt ihn an seinem Verstand zweifeln. Der Vergleich des vielseitigen Treibens mit einem Sabbat stellt ihn für Gringoire als einen Vorort zur Unterwelt dar, bestätigt sich zusätzlich mit der Feststellung, dass „[...] le roi d'ici, ce doit être un bouc.“ (II. 6,S.161). Nach einem Gewöhnungseffekt kehrt die Realität wieder und die Bilder entstehen aus dem Inneren „[...] de son estomac vide, il s'était élevé une fumée, une vapeur pour ainsi dire [...]“ (II.6,S. 162), und er wird sich Gewahr nicht durch den Styx zu waten. Die Realität durchdringt weiter die Wahrnehmung von Gringoire, ändert dessen Blick auf den Platz und bewirkt eine nüchterne Betrachtungsweise. Damit ändert sich die mythische Raumvorstellung in eine banal-alltägliche, nämlich die einer Spelunke, die gleichzeitig die abschließende Gesamtdefinition ausmacht: „La Cour des Miracles n'était en effet qu'un cabaret, mais un cabaret de brigands, tout aussi rouge de sang que de vin.“(II.6,S.162). Die Lokalisierung des Platzes in der Paris Rekonstruktion (III.2.) zeigt den Platz ebenso als negativen Fremdkörper in einem kirchlichen

¹⁶⁰ Foucault, Michel: Andere Räume. – In: Barck, Karlheinz, [Hrsg.]: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7.Aufl. – Leipzig: Reclam 2002, S.34-46, hier S.40ff.

Umfeld: „À côté, on distinguait les toits pourris et l'enceinte dépavée de la Cour des Miracles. C'était le seul anneau profane qui se mêlât à cette dévote chaîne de couvents.“ (III.2,S.221).

Bei der zweiten Beschreibung des Platzes wird das rote Licht, welchem Gringoire folgt, näher erläutert. Es stellt sich als „la joyeuse tour“ heraus, der „à la lumière écarlate qui, rayonnant à la fois aux soupiraux, aux fenêtres, aux fissures des murs lézardés, s'échappait pour ainsi dire de tous ses pores.“(X.3,S.554). Der Erzähler greift hier auf die Architektur als Kleidmetapher zurück, siehe dazu unten, und definiert sie zuvor als: „C'était une sorte de ruche monstrueuse qui y bourdonnait nuit et jour.“ (X.3,S.554) Mit dem Vergleich des Turms greift der Erzähler seine Definition von Architektur auf: „[...] ainsi font les abeilles, ainsi font les hommes. Le grand symbole de l'architecture, Babel, est une ruche.“ (III.1,S.198) und dem Eindruck Gringoiros sich mitten im Turm von Babel zu befinden, formt der Hof jenes Kollektiv, das für die Bauwerke verantwortlich ist und, wie oben bemerkt, durch Ludwig XI. niedergeschlagen wird. Das Volk ist zu dieser Zeit noch nicht geboren¹⁶¹ und die Absicht, Esmeralda zu befreien, für viele nur ein Vorwand, die Kirche zu plündern. Demnach ist der „Cour des Miracles“ auch chronotopisch, hier liegt eine historisch-veraltete Rechtssprechung vor, siehe unten, die zu den Menschen passt, die mit den verfallenen Häusern eine Einheit bilden. Für Gringoire bedeutet er einen Wendepunkt, da er einen Zigeunerbrauch nach mit Esmeralda verheiratet und Straßengaukler wird.

3.2.1.2 Der Grève-Platz

Die Beschreibung des Platzes (II. 2.) beginnt mit einer Bestandsaufnahme. Der Platz ist nur als Rest in die zeitgenössische Gegenwart überkommen und der Erzähler stellt damit eine metaphorische Beziehung her. Der Turm an der nördlichen Ecke übernimmt eine Erinnerungsfunktion zur Rekonstruktion des Platzes, wie er im fünfzehnten Jahrhundert ausgesehen hat. Die Voraussetzung ist ein „regard de pitié et de sympathie“ (II.2,S.130) mit dem der Zeitgenosse den Turm betrachtet. Der Leser ist mit „nous“ in diese Beschreibung miteinbezogen. Die räumliche Rekonstruktion erfolgt statisch über die Form des Platzes, „un trapèze irrégulier“, und dessen Begrenzung durch den Fluss wie der Häuser. Hier liegt eine Figur-Grund-Umdrehung¹⁶² vor, die den Platz zusätzlich hervorhebt – das gleiche Beschreibungsmuster wie beim „Cour des Miracles.“ Die Entwicklung der Stadt vom mittelalterlichen Aussehen hin zum Modernen wird vom Erzähler durch die Drehung der

¹⁶¹ Seebacher, Jacques: Le système du vide dans « Notre-Dame de Paris ». – In : Littérature 5 1972 S.95–106, hier S.96.

¹⁶² Wenz S.76.

Häuser erläutert „[...]qu'aujourd'hui ce sont les façades qui regardent les places et les rues, et qu'alors c'étaient les pignons. (II 2,S.131). Die unterschiedliche Wirkung des Platzes bei Tag und bei Nacht führt der Erzähler ebenso auf diesen Umstand zurück. Die Vielfalt der Gebäude und das Aussehen wird mittels architektonischer Details erläutert, die epochenspezifisch sind wie „l'ogive,“ oder „plein cintre roman“ (II. 2,S.130). Diese Stile finden sich übereinander und bilden trotzdem eine Einheit. Das dominierende Gebäude hat durch die Geschichte drei unterschiedliche Namen, die auf seinen Zweck hinweisen:

[...]la *Maison-au-Dauphin*, parce que Charles V, dauphin, l'avait habitée; la *Marchandise*, parce qu'elle servait d'Hôtel de Ville; la *Maison-aux-Piliers* [...], à cause d'une suite de gros piliers qui soutenaient ses trois étages. La ville trouvait là tout [...] une chapelle, pour prier Dieu; un *plaidoyer* [...], un *arsenac* plein d'artillerie (II. 2,S.131)

Es liegt eine dynamische Entwicklung und Erweiterung des Gebäudes vor, die zum „aspect sinistre“ des Platzes geführt hat, der bis in die zeitgenössische Gegenwart reicht. Dieses Aussehen wird durch den Galgen und Pranger ergänzt und lädt den Ort mit emotional-negativen Erinnerungen auf, dass viele Menschen „détourner les yeux de cette place fatale“(II.2,S.131). Dieser Gedanke ist ein Widerspruch zur Darstellung des Volkes, das sich an den Hinrichtungen ergötzt. Die Einordnung des Kapitels im Roman aufbau, vor der ersten direkten Einführung Esmeraldas, scheint auf ihre Hinrichtung auf diesem Platz hinzudeuten. Vor allem da der Erzähler das Kapitel mit einer Entwicklung der Rechtssprechung und der zunehmenden Beseitigung der Todesstrafe aus den Gesetzen abschließt. Ebenso verdrängt wurde die öffentliche Bestrafung und, nach einer Liste der Bestrafungsorte im mittelalterlichen Paris, ist der Grève-Platz der einzige, der im zeitgenössischen Paris über eine „misérable guillotine“ in einer „coin déshonoré“ (II. 2,S.132) verfügt. Der Platz hat im öffentlichen Leben eine negative Zielorientierung und mit dieser Darstellung ist er auch weiter unterteilt. Der Platz fällt in die Kategorie Chronotopos des Weges, da sich auf ihm die unterschiedlichen Figuren treffen, sowie die Volksmassen und die weltliche Macht. Der Erzähler führt die Konflikte der Paquette la Chantefleurie sowie Don Claudes mit Esmeralda auf diesen Platz ein (II.3.) – zunächst ohne Erklärung. Durch Zwischenrufe unterbrechen beide ihre Aufführung, zu Don Claude bemerkt sie: „[...] c'est ce vilain homme!“ (II.2,S.137), dies deutet daraufhin, dass der Konflikt vor Beginn der Romanhandlung begonnen hat. Gleiches gilt für Paquette mit dem „Te tairas-tu, cigale d'enfer?“ (II.2,S.140). Der Erzähler suggeriert, dass sie ihre Rufe bereuen hätte können, wenn nicht der Narrenumzug zur gleichen Zeit am Platz eingetroffen wäre. Hier liegt ein chronotopischer Moment vor, der die Aufmerksamkeit auf einen anderen Punkt der Narration legt und die Auseinandersetzung mit

Paquette abbricht. Erst am Ende des Romans finden die Wiedererkennung und Vereinigung von Mutter und Tochter statt. Nach der externen Prolespe über Paquette la Chantefleurie weist der Erzähler indirekt auf den Umstand hin, dass der Platz ein Chronotopos des Weges ist: „[...] le point de jonction de deux scènes qui s'étaient jusque-là développées parallèlement [...]“ (VI. 4,S.344). Die Überleitung findet zur Szene statt, in der Quasimodo öffentlich ausgepeitscht und Spott und Hass ausgesetzt wird. Hier vollzieht sich jene Wendung zwischen Quasimodo und Esmeralda, als sie plötzlich aus der Menge auftaucht und ihm zu trinken gibt. Die Reaktion der Öffentlichkeit steht hier im Mittelpunkt, als eine zwischen Ablehnung und emotionaler Rührung wankende. Eine ähnliche Drehung vollzieht sich, als Quasimodo Esmeralda vor der Hinrichtung rettet, indem er sie in die Kirche entführt. Die Aussage Don Claudes, „Ceci est la Grève. C'est ici un point extrême.“ (XI.1,S.639), hebt die narrative Bedeutung des Platzes am Höhepunkt der Handlung eindeutig hervor. Er stellt Esmeralda vor die Wahl zwischen dem Grab und seinem Bett, der Verlust seines moralischen Raums ist in dieser Szene vollständig vollzogen.

3.2.2 Die figurenbezogene Stadtwahrnehmung

3.2.2.1 Pierre Gringoire

Die Stadtwanderung Gringoires ist in zwei Abschnitte geteilt, der erste ist nach der missglückten Aufführung, er kann nicht in seine Herberge zurück und hat dadurch einen Fluchtcharakter, der zweite stellt die Verfolgung Esmeraldas dar.

Der interne Figurenfokus bewirkt eine authentischere Rekonstruktion des mittelalterlichen Paris, da Gringoires Gedanken und Wahrnehmungen geschildert werden. Der Versuch, dem Narrenumzug oder anderen Festlichkeiten auszuweichen, dient als Motivation, weiterzugehen. Die Vermeidung, am Fest teilzunehmen, ist eine narrative Technik, um zu zeigen, dass die ganze Stadt am Fest teilnimmt, da Gringoire immer an Orten vorbeikommt, die anlässlich des Festes besonders geschmückt sind und Kinder vereinzelt Feuerwerkskörper anzünden. Zusätzlich ist eine metaphorische Beziehung zur zeitgenössischen Gegenwart dadurch geben, dass der Weg zunächst durch ein zeitgenössisches Viertel führt, das „encore debout aujourd'hui avec leurs maisons à neuf étages“ (II.1,S.127) existiert und erhöht daher den Realitätseffekt. Diese Wanderung ist die erste Darstellung der Straßen und diese werden als „tortueux labyrinthe de la Cité“ (II.1,S.127) semantisch näher bestimmt und über prototypischen Teilreferenzen rekonstruiert wie „[...] les rues de la Barillerie, de la Vieille-Draperie, de la Savaterie, de la Juiverie [...]“ (II.1,S.127) als jene Straßen, die das Viertel

durchlaufen und definieren. Sein Weg führt über die „Pont-au-Change“, vorbei an „tournée civile et la tour criminelle“ (II.1,S.128) und den königlichen Mauern entlang. Der Erzähler hebt dabei die Qualität der Wege hervor, „cette grève non pavée où la boue lui venait à la cheville“ (II.1,S.128) und damit ist die Stadt als partiell verschmutzter Ort semantisch näher spezifiziert. Der Weg endet im Osten mit Blick auf „l'îlot du Passeur-aux-Vaches“ aus der nächtlichen Stadtansicht kann Gringoire „l'espèce de hutte en forme de ruche“ (II. 1,S.129) ausmachen. Die Form wird hier das erste Mal in den Roman eingeführt.

Im zweiten Abschnitt folgt Gringoire Esmeralda und wird so in den Entführungsversuch verwickelt. Das Nachgehen einer Frau ist für Gringoire eine „fantaisie“ (II.4,S.146) und ist als „philosophe pratique“ (II.4,S.145) charakterisiert. Diese Marotte ordnet ihn als eine Figur zwischen „l'esclavage et la liberté“ (II.4,S.146) ein. Diese Mittelstellung ist durch eine vertikal organisierte räumliche Oppositionen zum Ausdruck gebracht: „[...] entre le haut et le bas, entre la voûte et le pavé, entre la chute et l'ascension, entre le zénith et le nadir.“ (II.4,S.146). In Bezug zur zeitgenössischen Gegenwart ist er als eine gute Vermittlerfigur „entre le classique et le romantique!“ (II.4,S.146) definiert. Damit ist indirekt eine Wertung dieser Strömungen gegeben – die unfreie Klassik und die freie Romantik. Diese Charakterisierung als Vermittler stabilisiert die Vermutung, dass er der Held im Sinne Lotmans ist, aber auch die mittlere Figur des historischen Romans.¹⁶³

Im Gehen fängt Gringoire alltägliche Gespräche über den kalten Winter oder Unfälle auf, die ein authentischeres mittelalterliches Parisbild stabilisieren sollen. Die Straßen und Plätze formen aus interner Figurensicht ein unlogisches System: „Voilà des rues qui ont bien peu de logique!“ (II.4,S.148) hält er fest und das Pariser Straßensystem ist als Labyrinth definiert. Er wäre im nächtlichen Paris verloren, wenn er nicht bauliche Elemente wie den Pranger als Orientierung hätte und Esmeralda, die zielsicher dahinschreitet. Die Stadt ist für ihn daher ein Anschauungsraum. Dass der Entführungsversuch in der Nähe einer Statue der „Sainte-Vierge du coin de la rue“ (II.4,S.149) geschieht, ist eine indirekte Vorwegnahme der Charakterisierung Esmeraldas, die öfters mit ihr verglichen wird und ähnlich tugendhaft ist.

Die Szene mit den Straßenjungen und dem „paillasse“ vor der Marienstatue nützt der Erzähler, um die Fiktion mit historischer Realität zu verbinden. Hier versucht Hugo den Hiatus von Fakten und Fiktion zu verschmelzen, eine Tendenz des üblichen historischen Romans.¹⁶⁴ Die anschließende ziellose Flucht Gringoires ist durch eine Aufzählung von

¹⁶³ Aust S.65f.

¹⁶⁴ Geppert, Hans Vilmar: Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. 1.Aufl. – Tübingen: Niemeyer 1976, S.36.

prototypischen architektonischen Bezeichnungen für den öffentlichen Raum wiedergegeben: „maint coin de rue, enjambant maint ruisseau, traversant mainte ruelle, maint cul-de-sac, maint carrefour, cherchant fuite et passage à travers tous les méandres du vieux pavé des Halles“ (II.6,S.154). Der versuchte Rückweg stabilisiert den Vergleich des Straßennetzes mit einem Labyrinth durch seinen Ausruf: „Maudits soient les carrefours! c'est le diable qui les a faits à l'image de sa fourche.“(II.6,S.155). Der Weg endet für Gringoire hier im „Cour des Miracles“, der ihm durch die verschiedenen Sprachen wie der Turm von Babel vorkommt.

Seine Architekturbegeisterung resultiert aus der Lektüre von Baudry le Rouge, eine Drehung des „Ceci tuera cela“, da die Literatur zur Architektur hinführt. Seine Betrachtung zeigt den Unterschied zu Don Claude. Im Gegensatz zu ihm interessiert ihn an der Architektur nicht das tiefere Geheimnis, die Suche nach dem Stein der Weisen, sondern die Architektur in ihrer gesamten künstlerischen Gestalt begeistert ihn. Die Betrachtung der Kapelle beim Haus For-l'Évêque ist ein freudiger Moment indem „[...] l'artiste ne voit dans le monde que l'art et voit le monde dans l'art.“ (X.1,S540). Dass Don Claude Gringoire zwischen den Häusern, Le For-l'Évêque und Le For-le-Roi, symbolisch zwischen kirchlicher und weltlicher Macht auffindet, zeigt seine Mittelstellung.

3.2.2.2 Don Claude

Das Kapitel „Fièvre“ (IX.1.) stellt eine Stadtkonstruktion aus dem Fokus der Figur Don Claudes dar. Mittels dieser dynamischen Raumbeschreibung wird sein geistig-emotionaler Zustand geschildert und sein Niedergang auch räumlich veranschaulicht. Nachdem er glaubt, dass Esmeralda hingerichtet wurde, bewegt er sich ohne Ziel durch Paris. „Il ne savait plus où il était, ce qu'il pensait, Si il rêvait. Il allait, il marchait, il courait, [...]“ (IX.1,S.501). Charles Taylor definiert: „Wissen, wer ich bin, ist eine Unterart des Wissens, wo ich mich befinde.“¹⁶⁵ In der Orientierungslosigkeit Don Claudes im physikalischen Raum und seiner Art der Bewegung durch die Straßen spiegelt sich diese Aussage wider. Damit drückt sich auch ein Identitätsverlust mit aus, der auf den beginnenden Verlust seines moralischen Raums und folglich seines Horizonts zurückzuführen ist. Die räumliche Enge der Stadt schränkt sein Denken ein und erst als er sich im freien Feld befindet, kann er wieder freier atmen. Die folgende Innenschau stabilisiert die Annahme über den beginnenden Verlust seines moralischen Raums: er „pensa à la folie des vœux éternels, à la vanité de la chasteté, de la science, de la religion, de la vertu, à l'inutilité de Dieu“ (IX. 1,S.502). In dieser Innenschau

¹⁶⁵ Taylor S.55.

taucht er dann weiter in die „mauvaises pensées“ bei gleichzeitigem teuflischen Lachen als Zeichen des Wahnsinns. Seine Reflektionen führen zur Erkenntnis, dass die Leidenschaft viel Platz in seinem Inneren ausfüllt und damit in einer räumlichen Metapher wiedergegeben wird. Sein aufgewühltes Inneres steht im Gegensatz zur äußeren Welt. In dem Moment, als er ein doppeltes Bild Esmeraldas in sich evoziert, folgt ein „ouragan“, der sich nicht in der Außenwelt wiederfindet: „Toute cette vie active, organisée, tranquille, reproduite autour de lui sous mille formes, lui fit mal. Il recommença à fuir.“ (IX.1,S.504). Der beginnende Verlust seines moralischen Raums wird dann direkt zum Ausdruck gebracht: „Sa raison y gisait, à peu près entièrement détruite.“ (IX.1,S.505). Dem Gefühl zurückkehren zu müssen, offenbart sich noch einmal die Orientierungslosigkeit in Verbindung mit der Identitätskrise, indem er sich weiter weg von Paris wähnt, als er es tatsächlich ist. Die Architektur funktioniert in diesem Moment als Orientierungshilfe im Anschauungsraum und er erkennt, dass er nur die Stadtmauer entlang geirrt war. Der Rückweg bleibt bei der Wahrnehmung Don Claudes, indem weitere innere Vorgänge geschildert werden, die seine Motivation, bestimmte Orte zu vermeiden, erklärt: „il avait peur de tout visage humain“ (IX.1,S. 506). Der Weg ist mittels prototypischen Teilreferenzen realistisch wiedergegeben und folgt Don Claude von Pré-aux-Clercs bis zum Dieu-Neuf. Der Erzähler merkt an, dass es die gleiche Stelle ist, an der auch Gringoire die Stadt betrachtete und einen ähnlichen Eindruck hatte: „L'îlot lui apparaissait dans l'ombre comme une masse noire au delà de l'étroit cours d'eau blanchâtre qui l'en séparait.“ (2.1,S.129). Durch die Tageszeit kommt der weiße Himmel hinzu : „Entre ces deux blancheurs, la rive gauche de la Seine, [...], projetait sa masse sombre [...]“ (IX.1,S.507) die Stadtansicht ist zunächst homogen und entwickelt sich bei Don Claude zu einer negativen imaginären Architektur. Ausgehend vom Nesle-Turm formt das Seine-Ufer zwischen Himmel und Wasser einen Pfeil, auf dem sich Häuser reihen, deren Lichter wiederum wie Glut auf ihn wirken. Um die „fantasmagorie“ näher zu bestimmen, greift der Erzähler auf einen architektonischen Vergleich mit dem liegenden Straßburger Münster, zurück sowie den Turm von Babel. „Les cheminées des maisons, les créneaux des murailles, les pignons taillés des toits, la flèche des Augustins, la Tour de Nesle, toutes ces saillies qui ébréchaient le profil du colossal obélisque [...]“ (IX.1,S.507) verschmelzen für Claude zu einem Turm der Hölle, dessen Lichter und Stimmen für ihn wie Tore und Schreie wirken. Diese Beschreibung ist ähnlich wie jene des Turms im „Cour des Miracles.“ Dass diese Ansicht eine Innenschau darstellt, drückt der Erzähler direkt aus: „Mais la vision était en lui.“ (IX.1,S.508) Als er wieder in den Straßen geht, verschmelzen sämtliche Dinge ineinander und er nimmt keine eindeutigen Geräusche mehr wahr. Die Straßen sind für ihn ein negativ gestimmter Raum,

durch den er sich ziellos vorwärts bewegt: „Éperdu, il ne sut où il allait“ (IX.1,S.508). Er wankt zurück zum Ort des Mordversuchs und beobachtet dort seinen Bruder. Der Versuch, seine Identität zu stabilisieren, drückt sich auch darin aus, dass er zurück zu seinem Turm und Quasimodo möchte. Dass er aber die Regel bricht, die Lampe des Breviers mitzunehmen, zeigt, dass sein moralischer Raum zusammengebrochen ist: „C'était un sacrilège; mais il n'en était plus à regarder à si peu de chose.“ (IX.,S.512).

3.2.3 Panoramatische Stadtrekonstruktion

In „Paris à vol d'oiseau“ (III.2.) rekonstruiert der Erzähler vom Standpunkt einer der Türme Notre-Dames sowie aus zeitgenössischer Perspektive das mittelalterliche Paris. Er versucht eine vollständige Rekonstruktion. Sie folgt einer dreiteiligen Gliederung, entsprechend der Stadtteile, und diese werden jeweils mit ihren prototypischen Teilreferenzen semantisch definiert. Die Veranschaulichung stellt eine Topographia dar und der beabsichtigte Effekt ist, den Gegenstand dem Leser vor Augen zu führen¹⁶⁶ mittels Formulierungen wie „sous vos yeux“ (III.2,S.201) oder „Tout vous prenait aux yeux à la fois [...]“ (III.2,S.207). Die erlebende Mitschau¹⁶⁷ steigert sich durch Formulierungen wie „le spectateur qui arrivait essoufflé sur ce faite“ (III.2,S.207). In der direkten Leseransprache wie der Vergleich des alten Paris mit zeitgenössischen Städten wie Nürnberg oder Vitoria greift der Erzähler auf mögliche Lesererfahrungen zurück, um das Bild Paris des 15. Jahrhunderts anschaulicher zu machen. Der einheitliche Charakter wird mit dem Ausdruck „sui generis“ sowie „une ville gothique entière, complète, homogène“ (III.2,S.201) hervorgehoben. Der weitere Aufbau folgt einer chronologischen Abfolge der Stadtgeschichte, ausgehend von der Ile de la Cité sowie von einem räumliche Standpunkt, der eine statische Beschreibung nach sich zieht. Die Ausdehnung von Paris über die Insel ist gleichzeitig immer mit der Umschließung durch eine neue Stadtbefestigung geschehen. Die Erweiterung geht mit neuer Eingrenzung einher. Der Erzähler zitiert einen Spottvers, der dies auch direkt zum Ausdruck bringt: „Le mur murant Paris rend Paris murmurant.“ (III.2,S.204). Die Errichtung der Mauern erfolgt mit Nennung der jeweiligen verantwortlichen Könige und damit ist das Aussehen der Stadt eng mit der politischen Macht verbunden. Der Erzähler greift die Architektur als Kleidmetapher auf, wenn er die Stadt mit einem Kind vergleicht: „comme un enfant qui grandit et qui crève ses vêtements de l'an passé.“ Die Wassermetaphorik, der sich der Erzähler mit „mer de maisons“ (III.2,S.203) bedient, könnte auf die Flussnähe und die Insel zurückgehen.

¹⁶⁶ Plett S.52.

¹⁶⁷ Ebda S.50.

Mit der Feststellung, dass Paris im fünfzehnten Jahrhundert drei unterschiedliche und unabhängige Stadtteile hatte – „la Cité, l'Université, la Ville“ (III.2,S.204) – greift der Erzähler auf den ersten Satz des Romans zurück. Diese drei Stadtteile werden mit ihren räumlichen Erstreckungen und ihren architektonischen Besonderheiten allgemein näher gebracht. Die Architektur funktioniert hier als Grenze, aber auch zur semantischen Unterscheidung der Stadtteile: „Dans la Cité abondaient les églises, dans la Ville les palais, dans l'Université les collèges.“ (III.2,S.205) Da die drei Teile auch über eine lokale Gerichtsbarkeit verfügen, unterstehen sie den typischen Repräsentanten dieser Gebäude: „l'île était à l'évêque, la rive droite au prévôt des marchands, la rive gauche au recteur.“ (III.2,S.205). Aus der Turmansicht stabilisiert sich die interne Figurenperspektive Gringoières, dass die Stadt „un tricot inextricable de rues bizarrement brouillées“ (III.2,S.206) ausweist. Die Vorstellung von Paris als Straßenlabyrinth ist durch weitere Beschreibungen stabilisiert, indem der Erzähler über die Hauptachsen ein „le réseau dédaléen des rues“ (III.2,S.207) legt. Es ist ein Verweis auf das Motiv mit der Fliege und der Spinne (VII. 5,S.411), das als Symbol für die Verbindung von Esmeralda und ihrem Schicksal gefangen ist. Mit der Kirche im Zentrum und dem Straßennetz spiegelt sich diese Szene auf der Makroebene. Das Schicksal der Figuren ist unweigerlich mit der Kirche verbunden und die Figuren, „je nach „Material“, aus dem sie geschaffen sind“¹⁶⁸ magnetisch anzieht¹⁶⁹. Nach den ersten Beschreibungen und Einordnungen leitet der Erzähler mit der Frage: „Maintenant, sous quel aspect cet ensemble se présentait-il vu du haut des tours de Notre-Dame, en 1482?“ (III.2,S.207) die eigentlich historische Rekonstruktion ein. In radialer Schau wird vom Zentrum zur Peripherie jeder Stadtteil anhand der prototypischen Merkmale beschrieben. Diese stehen in Wechselwirkung zueinander und fügen sich dadurch in einen funktionierenden Gesamtkomplex ein¹⁷⁰. Die Stadt ist durch die romanische und gotische Baukunst zu einem einheitlichen Bild zusammengefasst.

Der letzte Teil dieser Beschreibung setzt sich mit Paris seit der Renaissance auseinander und beklagt das uneinheitliche Bild, das seitdem durch die Architektur entstanden ist. Zwar sind einzelne Gebäude große Kunstwerke, doch fügen sie sich nicht mehr in das Ganze ein. Der Erzähler schließt mit einer Handlungsanweisung an den Leser, wenn er anmerkt, dass, wenn er einen guten Eindruck der Stadt bekommen möchte, er „[...] montez, un matin de grande fête, au soleil levant de Pâques ou de la Pentecôte, montez sur quelque point élevé d'où vous dominiez la capitale entière, et assistez à l'éveil des carillons.“ (III.2,S.229). Die einzelnen

¹⁶⁸ Kirsch 1968 S.27.

¹⁶⁹ Ebda S.27.

¹⁷⁰ Klotz S.94.

Glocken und ihre Gebäude werden zu Instrumenten eines Orchesters und Stimmen zu einem Konzert. Die Stadt formt sich zu einer anthropomorphen Einheit: „[...] c'est la ville qui parle; la nuit, c'est la ville qui respire: ici, c'est la ville qui chante.“(III.2,S.231). Hier ist der Gedanke Don Claudes, dass „d[D]édalus, c'est le soubassement; Orpheus, c'est la muraille; Hermès, c'est l'édifice.“(V.1,S.277) vorweggenommen und metaphorisch umgesetzt. Die Straßen, die als „dédaléen“ bezeichnet und mit „le dédalus même de l'hôtel des Tournelles“ (II.6,S.155) verglichen werden, formen den Unterbau. Diese Annahme ist durch die Etymologie vom Eigennamen und dem Adjektiv „Dédalus“ und „dédalus“ in der französischen Sprache bedingt.¹⁷¹ Der Name Hermes geht auf die Hermen zurück, anthropomorphe Steinpfeiler, die unter anderem zur Grenzsicherung der städtischen Territorien verwendet wurden. Damit übernahm er eine Wegweiserfunktion, so wie er eine Leier aus dem Panzer einer Schildkröte konstruiert hat.¹⁷² In dieser Funktion und mit Dédalus als Baumeister und Orpheus als antiken mythischen Sänger formt er hier die mythologische Einheit, die für Paris steht. Diese ist ebenso durch den Vergleich der Pariser Altstadt mit einer Schildkröte gegeben. Die Kirchen sind die Flöten, die Straßen und die Gebäude bilden die Saiten und den Resonanzkörper. Sie formieren sich zu einem Orchester, die ganze Stadt wird zur Symphonie.

3.3 Notre-Dame

3.3.1 Deskription und Chronotopos

Notre-Dame übernimmt im Roman mehrere Funktionen, steht im Zentrum der Erzählung und je nach Figur hat sie unterschiedliche Bedeutung. Es ändert sich „ihr Wesen, ihr Ausdruck, ihre Wirkung auf die Umwelt mit den Verhältnissen.“¹⁷³ Dem Romantitel nach ist sie die Handlungsfigur, die im Zentrum steht. Hugo stellt die Kirche demnach auch auf unterschiedliche Weisen dar, er widmet ihr ein ganzes Kapitel (III. 1.). Die Beschreibung der Kirche ist, gleich der des Stadtpanoramas, in der Zeit des Erzählers verfasst. Mit der Feststellung beginnend, dass die Kirche „s[S]ans doute, c'est encore aujourd'hui un majestueux et sublime édifice [...]“ (III. 1,S.189), wird diese im nächsten Satz gleich wieder eingeschränkt, dass „les dégradations“ den Betrachter traurig stimmen sollen. Mit Setzung des ersten bzw. letzten Steins werden die weltlichen Herrscher Karl der Große und Philipp II.

¹⁷¹ Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert. 2. éd. entièrement revue et enrichie. Alain Rey [Hrsg]. – Paris: Le Robert 1987. (=Bd.3), S.242.

¹⁷² Baudy Gerhard : Hermes. – In : Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike. Hrsg. v. Hubert Cancik – Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998, Sp.426-431, hier Sp.426-428.

¹⁷³ Klotz S.95.

August als Bauherrn definiert, gleichzeitig ist damit die historische Bauzeit mit dargestellt. Papst Alexander III. und Bischof Maurice de Sully dürften eher für die Grundsteinlegung verantwortlich sein.¹⁷⁴ Mit dieser Einleitung ist die rhetorische Methode von der Deduktion, also vom Allgemeinen ins Einzelne gegeben. Die Kirche ist historisch unvollkommen in die zeitgenössische Gegenwart überkommen, unterstrichen in der Personifizierung als alte Königin, deren Gesicht neben einer alterstypischen Runzel eine Narbe aufweist, also eine zugefügte Verletzung. Die Ursache dafür findet der Erzähler bei den Menschen, im speziellen die „des hommes de l'art“(III. 1,S.189), die das Wissen über architektonische Qualität für sich beanspruchten. Deren zeitliches Wirken ist auf die letzten zweihundert Jahre eingegrenzt und dürfte auf die Gründung der Académie Française im Jahre 1635 anspielen.¹⁷⁵

Die räumliche Erschließung folgt einer natürlichen Ordnung. Zunächst wird das Äußere, die Hauptfassade, von unten nach oben beschrieben, danach folgt der Schritt ins Innere, um am Ende den Turm zu besteigen. Bei der Fassade dominiert neben architekturtheoretischen Termini auch die Figurenausstattung, vom Portal bis zu den Türmen, wobei die Mannigfaltigkeit gleichzeitig übersichtlich bleibt. Bei der Beschreibung alternieren die Adjektive zwischen fein und massiv. Der Vergleich mit der Musik „symphonie en pierre“ verweist auf das mittelalterliche Denken bei Augustinus, das die Schwesterkünste Musik und Architektur in der Zeit zusammengefasst sind.¹⁷⁶ Zusätzlich greift der Erzähler auf die Metapher, die Stadt als Symphonie (III.2,S. 231), voraus und die Kirche fügt sich der Stadt als ein Instrument ein. Eine weitere Schwester ist die Literatur, die mit Ilias und den Romaneros vertreten ist, da sie ebenso vielfältig und komplex sind. Diese Darstellung mündet im Ergebnis, dass die Kirche einheitlich und vielfältig zugleich ist und durch Menschenhand, die der göttlichen Schöpfung ähnlich ist, einen „double caractère: variété und éternité“ (III.1,S.190) ausdrückt.

Die Kirche, durch ihre Masse Furcht einflößend, hat durch diese Charakterisierung ebenso einen Bezug zur Handlung. Im Kapitel IV.3, ist es Quasimodo, der der Kirche ein Angst einflößendes Aussehen verleiht, wenn er auf ihr herumklettert. Während zu Weihnachten die Kirche selbst „[...] il y avait un tel air répandu sur la sombre façade qu'on eût dit que le grand portail dévorait la foule et que la rosace la regardait.“(IV.3,S.254).

Im Inneren hebt der Erzähler einzelne Elemente hervor, die sich in der Erzählung wiederfinden, wie z.B. der „colosse de saint Christophe“ oder „la petite Porte-Rouge“. Das Aufgreifen dieser Elemente spiegelt nicht die Erzählung, sondern stabilisiert deren

¹⁷⁴ Hugo: Notes S.189.

¹⁷⁵ Krüft 1985 S.144.

¹⁷⁶ Ebda S.28.

Realitätseffekt, deshalb kann nicht von einer narrativen Ekphrasis gesprochen werden, sondern von einer repräsentativen.¹⁷⁷ Für die intellektuelle Verbindung von Don Claude mit der Kirche ist die Fassade, aber auch die Christophorusstatue wesentlich, da man ihm nachsagt, diese deuten zu können (IV. 5,S.261). Er verspricht, diese dem König zu erklären (V. 1,S.277). Hugos Darstellung enthält aus heutiger Sicht einige Fehler – so hatte sie nie elf Treppen zum Portal oder war auf Pfeilern gebaut.¹⁷⁸

Mit dem Angriff der Truands wird die Kirche kurzzeitig zum Mittelpunkt der ganzen Erzählung.¹⁷⁹ Dieser Angriff hinterlässt Spuren an ihr und man kann sie als Beispiel lesen, wie die Kirche durch Revolutionen verunstaltet wurde und eine mögliche Erklärung für die eingangs erwähnte Narbe sein. In diesem Zusammenhang zeigt sich die Kirche als chronotopisch. In der historischen Schilderung des Erzählers kann man den Umgang der Menschen mit der Kirche wie auch die politische Macht erkennen. Dieser Umgang hinterlässt Spuren und somit zeigt sich auch die historische Zeit. Wie Bachtin von einer Schloss-Zeit spricht, kann man analog dazu eine Kirchen-Zeit definieren und damit den Chronotopos der Kirche. Die Kirche trennt auch außen und innen, – hier den Platz Parvis und das Kircheninnere: „l'un noir, humide, silencieux et froid; l'autre chaud, lumineux, bruyant et varie.“¹⁸⁰

3.3.2 Der Figurenbezug Notre-Dames

Quasimodo geht mit der Kirche eine eigene spezielle Verbindung ein. Sie basiert auf dem doppelten Schicksal, nämlich seiner unbekannten Herkunft und seiner Missbildung, welche ihn von der Gesellschaft ausschließt. Diese intime Verbindung entwickelt sich mit seinem Alter und „Notre-Dame avait été successivement pour lui, Selon qu'il grandissait et se développait, l'œuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers.“ (IV.3,S.245). Die metaphorische Verschmelzung führt zur Anpassung auch der äußerlichen Ähnlichkeit und er „arriva à lui ressembler“ (IV.3,S.246). Sie ist durch einzelne Aussagen in der Erzählung veranschaulicht. So vergleicht Gringoire ihn mit einem Zyklopen: „Diable de cyclope bossu!“ (I. 5,S.151) während der Erzähler „[...]la grande rose centrale flamboie comme un œil de cyclope enflammé [...]“ (VII. 1,S.357) beschreibt. Jehan bezeichnet ihn, als er mit freiem Oberkörper

¹⁷⁷ Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. – Berlin [u.a.]: de Gruyter 2003, S. 7ff.

¹⁷⁸ Mallion S.67f.

¹⁷⁹ Kirsch 1973 S.249.

¹⁸⁰ Best, Janice: Pour une Définition un Chronotope: L'Exemple de „Notre Dame de Paris“. – In : R.H.L.F 89 S.969-979, hier S.972.

am Pranger kniet, als „un drôle d'architecture orientale, qui a le dos en dôme et les jambes en colonnes torses!“ (VI.4,S.347). Der Vergleich mit der orientalischen Architektur, die ähnlich ist wie die Kirche mit zwei Türmen und einem Dach, rückt Quasimodo in die Nähe einer Metapher als architektonischen Vorgänger. Die Beschreibung stimmt auch dahingehend, dass die Kirche mit ihren Winkeln genau zu seinen Körper passt und er „non seulement l'habitant, mais encore le contenu naturel.“ (IV.3,S.246). Nachdem Quasimodo Esmeralda gerettet hat und vor dem Hauptportal steht, vergleicht der Erzähler seine breiten Beine, die solide auf dem Boden stehen „[...] de l'église que les lourds piliers romans. [...]“ (VIII. 6,S.497). Die Kirche ist für ihn Wohnort und damit verkörpert sie für ihn Geborgenheit. Sie ist sein Schutzschild, aber als Glöckner auch Arbeitsort. Eine beinahe erotische Beziehung geht Quasimodo mit den Glocken ein, die er mit weiblichen Vornamen versieht. Die Statuen sind sein Ersatz für die Menschen, da sie ihn milde und vorurteilsfrei ansehen. Infolge formt die Kirche sein Innenleben, wie er zur Seele der Kirche wird. Notre Dame ist für ihn ein positiv gestimmter Raum, der sich durch ihn ausdrückt. Er bildet mit der Kirche eine Einheit. Der Erzähler nimmt diese Verschmelzung zurück, wenn er anmerkt, dass sie nicht zu wörtlich genommen werden sollte. Beide sind Furcht einflößend und beide sind missgestaltet. Man kann den Gedanken von der hässlichen Gotik hier aufgreifen.¹⁸¹ Die Innenwelt Quasimodos und die Suche nach seiner Seele sind mit architektonischen Metaphern geschildert, als Gang durch „d'en élucider les recoins obscurs, les culs-de-sac absurdes“, um seine Seele zu finden, deren Ort wieder in einem architektonischen Vergleich näher gebracht wird „comme ces prisonniers des plombs de Venise“ (IV.3,S.248). Diese Wechselwirkung bewirkt, dass er auch die Kirche beherrscht und sie unter seinen Händen „une créature docile et obéissante“ (IV.3, 253) gleicht. Diese Durchdringung führt zur Feststellung des Erzählers, dass für jene, die noch von Quasimodo wussten, die Kirche wie ein „[...] corps immense est vide; c'est un squelette; l'esprit l'a quitté, [...]“ (IV.3,S.254). Hier verschmelzen die Fiktion und die Geschichte und verdecken so den Hiatus.¹⁸²

Don Claude hat ebenso eine tiefere Beziehung zur Kirche, indem er vor allem mit ihrer Symbolsprache vertraut ist, siehe oben, und somit ein Eingeweihter in ihre Geheimnisse.¹⁸³ Dem Hauptportal ist er mit Leidenschaft zugetan. So sitzt er stundenlang davor und betrachtet die Figuren der törichten und klugen Jungfrauen. Die Gerüchte, dass er die Architektur deuten kann, bestätigen sich, als er Ludwig XI. verspricht, ihn in die Symbolsprache einzuweihen. Don Claude schreibt sich in das Raumprogramm der Kirche ein, als er die Zelle „regarde sur

¹⁸¹ Mallion S.611ff.

¹⁸² Geppert S.34f.

¹⁸³ Kirsch 1968 S.18.

la Grève, tout à côté de la cage aux cloches“ (IV.5,S.258) von Bischof Hugo de Besançon bezieht. Zu dieser Zelle hat niemand Zutritt, auch nicht der Bischof. Der nicht-zugängliche Raum provoziert viel Phantasie im abergläubischen Volk und festigt seinen schlechten Ruf. Der Erzähler stellt fest, dass die Kirche von zwei unterschiedlichen Personen verehrt wird. Don Claude verkörpert ihr geistig Inneres und Quasimodo das Äußere, aber auch ihr emotional Inneres.

C'était, disons-le en passant, une destinée singulière pour l'église Notre-Dame à cette époque que d'être ainsi aimée à deux degrés différents et avec tant de dévotion par deux êtres aussi dissemblables que Claude et Quasimodo; aimée par l'un, Sorte de demi-homme instinctif et sauvage, pour sa beauté, pour sa stature, pour les harmonies qui se dégagent de son magnifique ensemble; aimée par l'autre, imagination savante et passionnée, pour sa signification, pour son mythe, pour le sens qu'elle renferme, pour le symbole épars sous les sculptures de sa façade comme le premier texte sous le second dans un palimpseste; en un mot, pour l'énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence. (IV.3,S.261)

Esmeralda als vermeintliche Zigeunerin hat zunächst keine tiefere Beziehung zur Kirche und erst als Quasimodo sie vor dem Henker rettet, fügt sie sich dem Raumprogramm der Kirche ein. Die Verbindung scheint aber schon zuvor auf anderer Ebene vorhanden zu sein¹⁸⁴. Vor allem in ihrer Unschuld, Keuschheit und Jungfräulichkeit drückt sich diese aus. Sie ist dreifach geschützt, wird von ihrer Sippe verehrt und Gringoire vergleicht ihr keusches Verhalten. Es ist „comme une notre-Dame“ (VII.2,S.381). Die Jungfräulichkeit ist vor allem für Don Claude von Bedeutung. So ändert sich seine Stimmungslage im Laufe des Gesprächs mit Gringoire, als er von ihrer Unberührtheit erfährt (VII.2.), in eine heitere. In die erste Beschreibung eingefügt ist ein Vergleich mit den Gemälden Raffaels, dazu siehe unten. In der letzten Szene mit Don Claude greift der Erzähler noch einmal das Bild der Jungfrau auf und rückt sie in die Nähe der heiligen Jungfrau: „On eût dit une sainte Vierge au pied de la croix.“(XI.1,S.640). Die Kleidung, die Quasimodo ihr bringt, unterstreicht diese Annahme zusätzlich: „Elle se hâta de se vêtir. C'était une robe blanche avec un voile blanc. Un habit de novice de l'Hôtel-Dieu.“ (IX,2,S.517). Ihr keusches Verhalten zeigt sich auch darin, dass sie sich in ihrer Zelle immer in einer uneinsichtigen Ecke ankleidet. Die Zelle für Asylsuchende orientiert sich entsprechend ihrer Raumwidmung an Esmeralda und wird zu ihrem Refugium, so dass Quasimodo es nicht mehr wagt, über deren Schwelle treten. Der Raum ist damit nicht mehr ohne weiteres zugänglich, gleichzeitig damit vertreibt sie Don Claude aus der Kirche, der sich für Monate in seine Klosterzelle einsperrt (IX.6,S.534). Mit seinem Versuch, Esmeralda zu vergewaltigen (IX.6.) durchbricht er gewaltsam diese Grenze.

¹⁸⁴ Kirsch 1968 S.23.

Für Esmeralda bietet die Kirche Schutz, wird aber gleichzeitig zu ihrem Gefängnis, denn sie darf Notre-Dame nicht mehr verlassen. Damit ist das Portal eine chronotopische Schwelle. Im Laufe ihres Aufenthalts wird die Kirche zu einem positiv gestimmten Raum: „cette vaste église qui l'enveloppait toutes parts, qui la gardait, qui la sauvait, était elle-même un souverain calmant.“ (IX.4,S.523) Durch den Gesang, Orgelmusik und die Glocken fügt sich der Klang als ein entscheidendes Merkmal des gestimmten Raums hinzu und mit den architektonischen Formen entsteht eine Fülle, die eine stärkende Wirkung hat: „Aussi chaque soleil levant la trouvait plus apaisée, respirant mieux, moins pâle.“ (IX.4,S.524).

Da alle drei mit der Kirche verbunden sind, kann man sie als unbewegliche Figuren auffassen, die keine Veränderung durchleben. Diese Annahme bestätigt sich, da alle drei an der Stelle der Galerie wie versteinert stehen und auf den Platz hinab sehen. Die beiden Männer, um Esmeralda zu beobachten und sie sieht auf Phöbus. Don Claude kann sich seiner Leidenschaft nicht entziehen und lässt sie lieber töten. Esmeralda richtet sich ihre Liebe zu Phöbus innerlich zurecht, z.B. betrachtet sie die Verlobte von Phöbus als seine Schwester (IX.4,S.523). Quasimodo scheint als einziger sein Schicksal zu akzeptieren und sich zu fügen, da keine Möglichkeit für ihn und für eine Beziehung mit Esmeralda besteht.

3.4 Aktionsräume

3.4.1 Figurenorientierte Aktionsräume am Beispiel Esmeraldas

Die Figur Esmeralda dominiert die Räume, in denen sie auftritt. Die Dominanz drückt sich dadurch aus, dass sie im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht. Die Figur wird im sechsten Kapitel des ersten Buchs direkt im Titel „La Esmeralda“ eingeführt und ihre dominante Wirkung zeigt sich darin, dass ein Ausruf ausreichend ist, um die gesamte Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zu ziehen. Die Kursivsetzung des Namens und die Feststellung durch den Erzähler, „Ce mot produisit un effet magique.“ (I.6,S.123), betonen diese Wirkung. Diese indirekte Einführung Esmeraldas ist in II.3. direkt weitergeführt, als Gringoire sie das erste Mal am Grève-Platz tanzen sieht. Zunächst ist er von ihrer Erscheinung fasziniert und nicht weiß, ob sie „était un être humain, ou une fée, ou un ange“ (II. 3,S.134). In einem weiten und freien Raum tanzt sie zwischen Feuer und Menge und diese umsteht sie mit „tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes“ (II, 3. S.134). Der Grève-Platz, im vorangegangenen Kapitel schon negativ semantisch bestimmt, ist in dieser Szene als gestimmter Raum aufzufassen. Der Erzähler fasst die Szene als Bild auf, das „n'était pas sans prestige et sans magie“. (II. 3,S.135). Nach einer Beschreibung ihres Äußeren und der Art und Weise

wie sie tanzt, ist die Einführung mit Gringoures Feststellung: „Hé non! dit-il, c'est une bohémienne“ (II. 3,S.135) abgeschlossen. Der gestimmte Raum ist damit beendet. Neben der äußerlichen Beschreibung Esmeraldas ist auch ein Charakterzug von ihm beschrieben – sich zunächst blenden zu lassen, um bei einem zweiten Blick die banale Realität wahrzunehmen, wie auch im Kapitel über den Cour des Miracles. Der Erzähler stellt ihren Anblick in die gesamte Umgebung und mit deren Miteinbeziehung entsteht eine vorausdeutende Beschreibung¹⁸⁵: „[...] le feu de joie l'éclairait d'une lumière crue et rouge qui tremblait toute vive sur le cercle des visages de la foule, sur le front brun de la jeune fille, et au fond de la place jetait un blême reflet mêlé aux vacillations de leurs ombres, d'un côté sur la vieille façade noire et ridée de la Maison-aux-Piliers, de l'autre sur les bras de pierre du gibet.“ (II. 3,S.135). Der Feuerschein verbindet das Rathaus mit dem Gerichtssaal und dem Ort der Vollstreckung. Das Flackern der Schatten auf ihnen deutet die Gerichtsszene und die Hinrichtung Esmeraldas voraus. Sie wird bei aufgehender Sonne gehängt „[...] et Quasimodo vit courir d'horribles convulsions le long du corps de l'égyptienne.“ (XI. 2,S. 671). Vom Erzähler nicht erzählt, aber durch die Beschreibung indirekt erschließbar ist, dass ihr Todeskampf im Morgenlicht ähnliche Schatten wirft. Die Hinrichtung im Morgengrauen verweist auch auf die Aussage, dass die Renaissance vom Erzähler als Morgenröte ironisch aber negativ definiert wurde.

Esmeralda dominiert auch den „Cour des Miracles“. Sie erscheint genau in dem Moment, als die Truands Gringoures hängen wollen, wieder mit einer Kursivsetzung ihres Namens und „La foule s'ouvrit, et donna passage à une pure et éblouissante figure.“ (II. 6,S.175).

Diese Wirkung Esmeraldas auf den Raum bzw. auf die Menschen ist mit dem eigentümlichen Leuchten, das von ihr ausgeht, und ihrer Schönheit erklärt.: „[...] une sorte de lumière ineffable qui donnait à son profil cette suavité idéale que Raphaël retrouva depuis au point d'intersection mystique de la virginité, de la maternité et de la divinité.“ (II. 7,S.181f.) Der Vergleich mit Raffaels Bildern stabilisiert die Vermutung, dass Esmeralda in die Nähe der Mutter Gottes gerückt werden soll.

Nicht nur die öffentlichen Plätze werden von ihr dominiert, sondern auch Privaträume. Als sie in das Haus der Witwe Madame de Dondelaurier gerufen wird, steht sie an der Schwelle wagt nicht weiter zu gehen. Ihre Raumdominanz drückt sich dadurch aus, dass „s[on] apparition avait produit sur ce groupe de jeunes filles un effet singulier.“ (VII. 1,S.367). Die anwesenden Damen fühlen sich durch Esmeralda in ihrer Schönheit verletzt und verändern das Verhalten ihr gegenüber. (VII. 1. S.368). Der Raum selbst wirkt auch auf Esmeralda und beide treten in

¹⁸⁵ Hugo: Notes S.135. siehe Kirsch 1968 S.27.

eine Art Wechselbeziehung: „Dans cette chambre resserrée, sous ce sombre encadrement de tentures et de boiseries, elle était incomparablement plus belle et plus rayonnante que dans la place publique. C'était comme un flambeau qu'on venait d'apporter du grand jour dans l'ombre.“ (VII.1,S.367f).

Esmeralda verliert ihre Dominanz über den Raum, als sie sich mit Phöbus in der Dachkammer befindet und nur Don Claude sieht sie wie „une éblouissante apparition.“ (VII. 8,S.429). Nachdem Don Claude Phöbus niedergestochen hat und Esmeralda verhaftet wurde, ist ihre Wirkung auf den Raum verschwunden. Im Gerichtssaal ist sie noch als ein „point de blancheur vague se détacher sur le fond sombre“ (S.VIII. 3 S.455) erkennbar. Die Massenszenen nach der Gerichtsszene sind nicht mehr ausschließlich auf die Erscheinung Esmeraldas zurückzuführen, sondern auf die Sensationslust des Volks, sie hängen zu sehen. Erst als sie sich in der Kirche befindet und in dem Raum für Asylsuchende untergebracht ist, beginnt sie wieder den Raum zu dominieren.

3.4.2 Zielorientierte Aktionsräume

3.4.2.1 Gerichte

Im Roman werden drei Arten von Gerichtsverhandlungen beschrieben – jene gegen Pierre Gringoire, gegen Quasimodo und gegen Esmeralda. Die Willkürlichkeit der Rechtssprechung ist bei allen drei gegeben und führt die unterschiedliche Gerichtsbarkeit vor. Es zeigt sich eine Steigerung von den Truands bis hin zum Verfahren wegen Ketzerei gegen Esmeralda und spiegelt die Uneinheitlichkeit der Rechtssprechung von Paris wider. Der Erzähler merkt an, dass jede Gruppe ihr eigenes Recht hatte und ein „chaos des juridictions communales“ (II.2,S.205) herrschte. Das Gericht als zielorientierter Aktionsraum mit den jeweilig unterschiedlichen Figurenrollen wurde oben unter Dickens Kapitel erläutert.

Das Verfahren gegen Gringoire ist als einziges nicht in einem Gerichtsgebäude situiert, sondern im „Cour des Miracles“ und ist dadurch eine Ausnahme. Es stellt streng genommen kein Gerichtsverfahren dar, aber die Truands beziehen sich auf ihre Tradition. Diese Szene bestätigt die Annahme, dass „Cour des Miracles“ einen semantischen Teilraum darstellt. Mit dem Eintreten Pierre Gringoires findet eine Grenzüberschreitung statt, die unvermittelt zum Verfahren führt. Die drei Herrscher über die Truands bilden seine Richter und das Betreten, ohne ein Truand zu sein, stellt die Rechtsverletzung dar: „Tu es entré dans le royaume d'argot sans être argotier, tu as violé les privilèges de notre ville.“ (II, 6. S.165f.). Mit der Betonung „notre ville“ stabilisiert sich die Annahme eines eigenständigen semantischen Raums und hebt

den „Cour des Miracles“ als Stadt in der Stadt mit eigenen Gesetzen hervor. Gringoire muss sich sofort vor Trouillefou verteidigen. Dieser Umstand wird typographisch durch die Kursivsetzung „*Pour ta défense!*“ (II, 6. S.165) hervorgehoben. Das erste Urteil wird ebenfalls unvermittelt gesprochen und mittels einer Auge um Auge-Mentalität gerechtfertigt, deren Ausgangspunkt das Gesetz der Bürger darstellt: „Tu vas être pendu. Chose toute simple, messieurs les honnêtes bourgeois! comme vous traitez les nôtres chez vous, nous traitons les vôtres chez nous.“ (II, 6. S.166). Im Verfahrensverlauf möchte Gringoire den Truands beitreten, scheitert aber an der Prüfung und wird am Ende von Esmeralda vor dem Henker gerettet und dem Zigeunerbrauch nach geehelicht. Dieses Verfahren stützt sich auf alte Traditionen: „Il est d'usage que nous ne pendions pas un homme sans demander s'il y a une femme qui en veut.“ (II, 6. S.174). Der folgende Erzählerkommentar über dieses Gesetz, das dem Leser möglicherweise seltsam vorkommt, der Hinweis auf die Quelle „Burington's Observations“, soll die Fakten untermauern und die Authentizität der Szene unterstreichen. Hier greift Esmeralda das erste Mal in die Erzählung als Retterin ein und die Änderungen, die sie bewirkt, haben Auswirkungen für Gringoire. Die Öffentlichkeit greift hier selten ein, stimmt aber dem Urteil zu. Abgeschlossen ist diese auf alter Tradition basierende Rechtssprechung mit der Aussage Gringoires: „Il y avait dans ce mariage à la cruche cassée quelque chose de naïf et d'antédiluvien qui me plaisait.“ (II.7, S.188)

Das zweite Verfahren, jenes gegen Quasimodo, ist durchwegs durch Ironie gekennzeichnet, die vor allem mit der figurenbezogenen Raumbrechung einhergeht. Diese ist vor allem durch die Taubheit des Richters und Quasimodos gegeben. Damit ist die Lesererwartung gebrochen und der Kapiteltitel ist die ironische Vorwegnahme: „Coup d'œil impartial sur l'ancienne Magistrature“ (VI.1,S.301). Die Kapiteleinführung dient der didaktischen Vorbereitung des Lesers über die Praxis der Gerichtsbarkeit im mittelalterlichen Paris. Die Willkür in der Rechtssprechung ist auch hier gegeben, wenn der Erzähler ironisch anmerkt, dass die Richter gerne an Tagen nach Feierlichkeiten ihre Audienzen abhalten, um die schlechte Laune an anderen auszulassen im Namen „de par le roi, la loi et justice.“ (VI.1,S.304). Die Verhandlung durchzieht ein ironischer Ton, der eine indirekte Abwertung der Gerichtsbarkeit bzw. der Richter mit einschließt. So erklärt der Erzähler: „Or l'auditeur était sourd.[...] Il est certain qu'il suffit qu'un juge ait l'air d'écouter; et le vénérable auditeur remplissait d'autant mieux cette condition, la seule essentielle en bonne justice, que son attention ne pouvait être distraite par aucun bruit.“ (VI.1,S.307). Kein Lärm soll das Rechtswesen stören, die Rechtssprechung, die dem Missbrauch und der Willkür unterliegt, wird anhand eines tauben Richters vorgeführt, da er ohne Widerspruch richten kann. Hier wird die klassische

Ikonographie von der blinden Justiz ironisiert. Die Öffentlichkeit, die räumlich in ein Eck und hinter Schranken verbannt wird, sieht den wechselnden Verhandlungen mit Vergnügen zu und betont damit den Theateraspekt. Der ironische Ton dürfte an einem zeitgenössischen Verständnis von Rechtssprechung orientiert sein, wie bei der Befragung Quasimodos, in der zwei Taube sich unterhalten.

Der Raum und die Menschen werden mittels einer statischen Raumbeschreibung in Relation gesetzt. Die Lichtführung spielt eine entscheidende Rolle, da sie nur die „[...] deux grotesques figures, le capricieux démon de pierre sculpté en cul-de-lampe dans la clef de la voûte, et le juge assis au fond de la salle sur les fleurs de lys.“ (VI.1,S.307) beleuchtet, damit hervorhebt und negativ charakterisiert. Der Fokus verlagert sich auf die Figur Jehan Frolo du Moulin. Dessen doppelte Funktion wird als „contrôleur“ und die Vermittlung der Verfahren aus seiner Sicht in Figurenrede steigert den Effekt und die Authentizität der Darstellung. Die Ironie ist hier auch im Zusammenhang mit dem Gericht zu lesen und es ist eine Steigerung durch die „Double condition“ vorhanden, die den Richter blind und taub macht. Mit dem Eintreffen von Robert d'Estouteville, einer historischen Person, ist die groteske Situation am Höhepunkt. Die Antworten Quasimodos sind jene, welche er vorher geben sollte. Die Situation führt zum Lachen der Öffentlichkeit und damit greift sie in das Verfahren ein. Sie beginnt den Verlauf zu beeinflussen und durchbricht langsam ihre Raumfunktion. Mit dem Übergreifen auf die Wachmänner ist die Durchbrechung vollständig vollzogen und der Zwischenruf Jehans bringt diese zum Abschluss. Dieses Eingreifen zeigt, dass der Urteilsspruch nicht aus der Aktenlage, sondern aus der Situation heraus gefällt wird und nichts mit den Anschuldigungen zu tun hat. Diesen Umstand bemerkt der Erzähler, als Quasimodo bei seiner Bestrafung zu begreifen beginnt, warum er bestraft wird: „[...] puisqu'il n'était puni que du malheur d'être sourd et d'avoir été jugé par un sourd“ (VI.4.S.353).

Die Verhandlung Esmeraldas, die wegen Hexerei angeklagt wird, stellt die dritte Art der Rechtssprechung dar. Die Szene ist zunächst aus dem Fokus Gringoiros geschildert und ein ähnliches narratives Muster wie bei Quasimodo, indem in einem Dialog die einzelnen Funktionen der Richter dem Leser näher gebracht werden. Das Gebäude mit den verschlungenen Gängen wirkt in der Rechtsfindung nach. Die Anhörung Fourandels endet mit „Un murmure d'horreur circula dans l'auditoire.“ (VIII.1, S.444). Die Öffentlichkeit bleibt in diesem Verfahren auf ihrem Platz und die einzige Durchbrechung als stummer Zuseher ist Pierre Gringoire, der sich aber für die Ziege Djali einsetzt: „Elle se perd! cria-t-il tout haut. Vous voyez bien qu'elle ne sait ce qu'elle fait.“ (VIII.1, S.448). Gleichzeitig eine Vorwegnahme, da er am Ende die Ziege rettet und nicht Esmeralda. Der Erzähler schaltet sich

mit Kommentaren ein, um bestimmte Sachverhalte dem Leser näher zu bringen und die Authentizität mittels Quellen zu belegen, wie zum Beispiel, dass Tiere im Mittelalter tatsächlich vor Gericht wie Menschen behandelt wurden. (VII.1,S.447). Der zielorientierte Raum bestimmt die Wirkung und die Einstellung der Menschen zum Geschehen:

Jacques Charmolue, à l'aide des mêmes manœuvres du tambourin, fit faire à la chèvre plusieurs autres momeries, [...], dont le lecteur a déjà été témoin. Et, par une illusion d'optique propre aux débats judiciaires, ces mêmes spectateurs, qui peut-être avaient plus d'une fois applaudi dans le carrefour aux innocentes malices de Djali, en furent effrayés sous les voûtes du Palais de Justice. La chèvre était décidément le diable.(VIII. 1,S.448)

Der Erzähler bemerkt selbst, welche Wirkungen durch Gerichtsverhandlungen entstehen können und zeigt damit, dass die Situation das Urteil verändert. Die Vorverurteilung ist mit der Antwort und Feststellung vom Richter, dass sie ein Mädchen von „D'Égypte“ (VIII. 1,S.449) sei, abgeschlossen. Die Folter war im Mittelalter ein natürliches Instrument, um zu einem Geständnis zu kommen und ist auf die Übernahme des inquisitorischen Strafverfahrens auf weltliche Gerichte zurückzuführen.¹⁸⁶ Erst die Wiederholung des Geständnisses im Gerichtssaal bestätigte die Gültigkeit und diese Geständnisse galten als frei und nicht unter Zwang abgelegt.¹⁸⁷ Der Vergleich mit dem Theater wird am Ende noch einmal betont. Nach der Rückkehr reagiert die Öffentlichkeit ungeduldig und es war „[...] ce sentiment d'impatience satisfaite qu'on éprouve au théâtre à l'expiration du dernier entracte de la comédie, lorsque la toile se relève et que la fin va commencer.“(VIII. 3,S.455). Unterstrichen noch von der Bemerkung des Erzählers, dass die Gebärden und Rhetorik Charmolues einen theatralischen Charakter haben. Die Anmerkung Charmolues, das bei der Folter mit größter Milde vorgegangen wurde und der Verteidiger sich erst am Ende zu Wort melden durfte, diese Darstellung des Verfahrens dürfte für den zeitgenössischen Leser ironisch und befremdlich gewirkt haben..

3.4.2.2 Das Haus der Witwe Fleur-de-Lys de Gondelaurier

Das Haus wird vom Erzähler gegenüber der Kathedrale und an der Straßenecke von der Rue du Parvisin lokalisiert und als gotisches Haus mit einem „balcon de pierre“ semantisch näher definiert. Der Balkon ist ein bauliches Element, das im Außen ist, aber auch noch zum

¹⁸⁶ Levack, Brian P.: Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgungen in Europa. – München: Beck 1995, S.82f.

¹⁸⁷ Kamen, Henry: Inquisition. – In: Theologische Realenzyklopädie. Hrsg. von Gerhard Müller. In Gemeinschaft mit Horst Robert Balz – Berlin[u.a.]: de Gruyter 1990, (=Bd.16), S.189-196, hier S.192.

Inneren gehört. Mit dieser Zwischenstellung stellt er die notwendige Verbindung zwischen den Figuren Phöbus und Esmeralda her. Durchs Hinaustreten ins Freie ist auch der Platz aus der erhöhten Position vollständig wahrnehmbar. Das Zimmer wird auch über den Balkon betreten und in die Beschreibung eingeführt. Er ist entscheidende Verbindung von Innen und Außen: „Le balcon [...] s'ouvrait sur une chambre [...]“ (VII. 1,S.359). Durch Sitzanordnung der Frauen, „[...] partie dans la chambre, partie sur le balcon [...]“ (VII. 1,S.359), ist diese Aufteilung zusätzlich stabilisiert und das Zimmer weiter unterteilt. Es ist über die Wände zur Decke statisch beschreiben und die Raumausstattung und deren Materialität und künstlerische Gestaltung steht im Vordergrund. Diese Beschreibung ist eine indirekte Zuordnung der Frau zur entsprechenden sozialen Schicht und damit bildet sie eine Einheit mit dem Zimmer: „[...]une hure de sanglier en faïence couronnait un dressoir magnifique dont les deux degrés annonçaient que la maîtresse du logis était femme ou veuve d'un chevalier banneret.“ (VII. 1,S.359). Damit ist das Haus auch chronotopisch und die historische Zeit ist in der Kleidung der Witwe und der Ausstattung bzw. ihrem Verharren in der Vergangenheit gegenwärtig. So bezeichnet sie die „porte d'Enfer“ als „la porte Gibard“, wird von ihrer Tochter aber korrigiert (VII. 1,S.366).

Für Esmeralda ist das Haus sujethaft und bedeutet eine Wende, indem es zum Treffen mit Phöbus führt und ihr Geheimnis gelüftet wird, dadurch er ihr am Ende des Kapitels folgt. Der Chronotopos der Schwelle als Wendepunkt ist hervorgehoben: „Cependant la danseuse restait immobile sur le seuil de la porte.“ (VII. 1,S.367), zusätzlich stabilisiert in dem Moment, als ihre Ziege den Namen Phöbus mit Buchstabentäfelchen schreibt. Damit kehrt sich das Innere Esmeraldas nach Außen. Die daraus resultierende Ohnmacht der Verlobten motiviert Phöbus, ihr zu folgen. Für die Erzählung ausschlaggebend ist, dass das Haus am Platz vor der Kirche liegt und dadurch vom Balkon aus Esmeralda beim Tanzen gesehen werden kann sowie auch bei der Massenszene, in der sie Abbitte leisten musste. Die Drehung des Blicks, nämlich dass Esmeralda von der Beobachteten zu Beobachterin wird und von der Kirche aus Phöbus ins Haus gehen bzw. am Balkon stehen sieht. Phöbus und Fleur-de-Lys können vom Balkon aus den Bußakt Esmeraldas beobachten und dadurch erfährt sie, dass er noch lebt.

3.4.2.3 Das Haus Falourdels

Die Haus von Falourdel steht als Gegensatz zum reich ausgestatten Wohnraum der Witwe. Es wird im Gespräch zwischen Don Claude und Phöbus indirekt eingeführt und bei der Brücke Saint-Michel lokalisiert. Sie wird als „vilotièrre“ bezeichnet und die Zweckbestimmung des

Hauses ist dahingehend, dass es sich dabei um ein Haus handelt, in dem man ungestört Affären nachgehen kann. Dieses Gespräch findet vor dem „collège d'Autun“ statt, wo Phöbus kurz studiert hat. Im fünften Kapitel liest Don Claude im Buch „d'Honorius d'Autun“ mit dem Titel „De prædestinatione et libero arbitrio“. Es stellt sich die Frage, ob der Ort des Zusammentreffens zufällig gewählt wurde oder ob er im Zusammenhang steht mit dem Buchtitel, über die Vorbestimmung und den freien Willen.

Die Räumlichkeiten von Falourdel werden aus doppelter Sicht wiedergegeben – einmal vom Erzählerstandpunkt aus und ein zweites Mal vor Gericht, von Falourdel selbst als in ihre Aussage eingebettet. Vor dem Gericht erzählt Falourdel ihre Sicht der Dinge, lokalisiert ihr Haus noch näher in der Nachbarschaft und verweist auf die vierzig Jahre, die sie schon dort wohnt. Sie teilt ihr Haus in Erdgeschoss und Obergeschoss und erläutert, dass Fenster sich zum Wasser öffnen und bezeichnet das Zimmer „Sainte-Marthe“ als ihr sauberstes. Ihre Reklamation über den Bericht ist, wie oben erwähnt, ein ironischer Kommentar. Hugo vermittelt hier aber auch die mittelalterliche Wohnsituation: „[...] on a traité ma maison de mesure tortue et puante, ce qui est outrageusement parler. Les maisons du pont n'ont pas grande mine, parce qu'il y a foison de peuple, mais néanmoins les bouchers ne laissent pas d'y demeurer, qui sont gens riches et mariés à de belles femmes fort propres.“ (VIII. 1, S.445)

Das Haus als gesamter zielgerichteter Aktionsraum kann demnach in Ober- und Erdgeschoß bzw. weiter in das „chambre Sainte-Marthe“ und dem „chenil“ unterteilt werden. Im Erdgeschoß vertauscht das Kind die Münze mit einem Blatt. Dieses Ereignis ist also wesentlich für die Gerichtsverhandlung. Die Beschreibung durch den Erzähler ist statisch gestaltet, mit den Wänden beginnend, und geht zur Raummitte über: „murs de craie, des solives noires au plafond, une cheminée démantelée, des toiles d'araignée à tous les coins, au milieu un troupeau chancelant de tables et d'escabelles boiteuses“ (VII. 7 S.427). Er definiert das Haus semantisch als alten, schmutzigen, heruntergekommen Ort, der mit der alten Frau eine Einheit bildet, da „[L]'intérieur du bouge n'était pas moins délabré qu'elle“. (VII. 7 S.427) Dadurch wird das Haus chronotopisch, die biographische Zeit vermengt sich mit der räumlich-historischen und in beiden drückt sich der zeitlich bedingte Verfall aus. Zusätzlich kommt es hier aber zu der entscheidenden Wende in der Erzählung. Im Warten Don Claudes zieht sich die Zeit zusätzlich zusammen und er fühlt sich um Jahrhunderte gealtert. Phöbus verhält sich in den Räumlichkeiten „en habitué de la maison“ (VII. 7, S.428) und der Erzähler zeigt, dass er sie nicht zum ersten Mal aufsucht, dies auch direkt im Gespräch zwischen den beiden erwähnt. Der „chenil“ wird vom Erzähler statisch beschrieben als „recoin“ ohne Fenster. Ein architektonischer Restraum, den Architekten „en réservent quelquefois au point

de jonction du toit et du mur d'appui“ (VII. 8 S.428) bezeichnen. In diesem Restraum verbirgt sich Don Claude als Voyeur. Die Tür, die die Räume trennt, wird semantisch als „vermoulue“ aus „douves de poinçon toutes pourries“ gefertigt, näher definiert. Das Zimmer „Sainte-Marthe“ verfügt über ein Fenster, dessen Scheibe einem „une toile d'araignée“ (VII. 8,S.429) gleicht. Hier ist ein Verweis auf den Moment in Don Claudes Zelle, als er die Fliege und die Spinne beobachtet und eine indirekte Vorausdeutung auf die Folterszene. Im Verlauf der Verführungsszene bereitet der Perspektivenwechsel zwischen den Räumen den Mordversuch vor, indem die Annäherung und die entsprechenden Reaktionen Don Claudes geschildert werden – vom Überprüfen der Schärfe seines Messers bis zum Zähneknirschen. Bevor Phöbus die Brust Esmeraldas entblößen kann, beschreibt der Erzähler Don Claude als jemanden, der klösterlich enthaltsam lebte. Er verfolgt die Szene mit dem Blick eines „d'oiseau de proie“ und „tigre“ sowie einer „une jalousie lascive“ (VII. 8,S.436). In dieser Beschreibung erhält die Tür indirekt einen symbolischen Wert, da ihre schlechte Materialität betont wird und damit ihre Brüchigkeit. Sie entspricht einer inneren Tür, hinter der sich verdrängte Leidenschaft befindet. Die Vermutung stabilisiert sich, als er plötzlich mit „un regard de damné“ hinter Phöbus auftaucht und der Erzähler kurz festhält: „Il avait brisé la porte et il était là.“ (VII. 8,S.436). Mit dem Sprung aus dem Fenster greift der Erzähler auf den Kapiteltitel zurück „utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière.“

3.4.2.4 Die Zelle der Klausnerin

Dass die Zelle in einem eigenen Kapitel „Le Trou aux Rats“ (VI. 2.) näher beschrieben und der historische Zusammenhang erläutert wird, hebt den Raum von anderen ab. Der Erzähler, der hier im Tonfall eines Reiseführers den Platz schildert, führt den Leser an den Platz zurück. Zunächst beschreibt er den Tag nach dem Narrenfest und das gesellschaftlichen Treiben. Mittels einer statischen Raumbeschreibung führt er dem Leser das mittelalterliche Leben und den Platz authentischer vor Augen. Die Reihenfolge geht vom Zentrum zur Peripherie, da er seine Aufmerksamkeit dann zum Rolandsturm lenkt, der an der Ecke steht:

Si maintenant le lecteur, après avoir contemplé cette scène vive et criarde qui se joue sur tous les points de la place, porte ses regards vers cette antique maison demi-gothique, demi-romane, de la Tour-Roland qui fait le coin du quai au couchant, il pourra remarquer à l'angle de la façade un gros bréviaire public à riches enluminures, [...] (VI. 2,S.315)

Die baugeschichtliche Einordnung des Rolandsturms so wie seine exakte Lokalisierung am Platz und die Ausstattung auf der Vorderseite dienen der realistischen Rekonstruktion. Die

weitere Blickführung zum Fenster, das den einzigen Zugang zur Zelle darstellt sowie etwas Luft und Licht in sie bringt, folgt dem Wahrnehmungsprinzip der Größe. Die Wirkung der räumlichen Qualität ist durch den Kontrast zum Platz gesteigert: [...] pleine d'une paix d'autant plus profonde, d'un silence d'autant plus morne qu'une place publique, la plus populeuse et la plus bruyante de Paris [...] (VI. 2,S.316). Madame Rolande de la Tour-Roland hatte die Zelle errichten lassen, in Trauer um den Tod ihres Vaters und um dort für seine Seele zu beten. Sie vermachte den Raum „[...] aux femmes affligées, mères, veuves ou filles, qui auraient beaucoup à prier pour autrui ou pour elles, et qui voudraient s'enterrer vives dans une grande douleur ou dans une grande pénitence.“ (VI. 2,S.316). Damit ist der Raum zielgerichteter Ort für die lebenslange Buße und in weiterer Folge vom Erzähler auch als „espèce de tombeaux.“ (VI. 2,S.317) bezeichnet. Die Zellen, die in mittelalterlichen Städten nicht selten waren, und das Verhältnis der Gesellschaft zu dem „reclus“ oder der „recluse“ sind für den zeitgenössischen Leser befremdlich. Hier stabilisiert sich die Annahme, dass es sich um einen exotisch-entlegenen Zeitraum handelt, siehe oben. Die Zelle als Ort der Transformation: „[...]sorte d'anneau intermédiaire de la maison et de la tombe, du cimetière et de la cité, ce vivant retranché de la communauté humaine et compté désormais chez les morts“ Der Abriss hat eine metaphorische Funktion, die durch die Formulierung „nous aujourd'hui“ hervorgehoben ist. Zusätzlich mit der Bekanntheit seit mehr als dreihundert Jahren ist die Zelle mit historischer Zeit versehen und deshalb chronotopisch. In dieser Zelle befindet sich Paquette la Chantefleurie aus Reims und die Mutter Esmeraldas, deren sozialer Niedergang im selben Jahr begann, als König Ludwig XI. in Reims gekrönt wurde. (VI. 3,S.327) (hohes und niedriges Schicksal?) Mit ihrer Beschreibung greift der Erzähler die Formulierung auf, dass „cette âme prisonnière dans ce corps, ce corps prisonnier dans ce cachot, et sous cette double enveloppe de chair et de granit“ (VI. 2,S.317), wenn Paquette auf den ersten Blick wie „[...]pour un spectre, à la seconde pour une statue.“ (VI,S.339) erscheint.

Die Zelle selbst wird mit räumlichen Adjektiven der Größe, architektonischen Termini und einem Vergleich näher beschrieben: „La cellule était étroite, plus large que profonde, voûtée en ogive, et vue à l'intérieur ressemblait assez à l'alvéole d'une grande mitre d'évêque.“ (VI. 3,S.338). Eine Unterteilung ist mit einer Ecke gegeben, die von Außen nicht einsehbar ist. In diesen Winkel sieht Paquette mit „[...]un regard ineffable, un regard profond, lugubre, imperturbable [...]“ (VI. 3,S.339) und dort bewahrt sie den kleinen Schuh Esmeraldas auf. Nach Bachelard verweigert die Ecke das Leben und verengt es und wird zum Zufluchtsort, in dem sich dort ein ursprüngliches Daseinswort, nämlich die Unbeweglichkeit, manifestiert.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Bachelard, Gaston: La poétique de l'espace. 9^e. éd. – Paris: Presses Universitaires de France 2007, S.130f.

Der Schuh beseelt die Ecke und zwingt die Paquette, sich immer wieder mit ihrem Verlust auseinanderzusetzen. Damit kristallisiert sich mit dem Schuh Trübsal und Bedauern und streicht die Welt für sie aus.¹⁸⁹ In diesem Sinn kann die Ecke, als Aufbewahrungsort für den Schuh, vorausdeutend für das Versteck von Esmeralda gesehen werden.

3.4.2.5 Die Bastille

König Ludwig XI. hält sich während seiner seltenen Parisaufenthalte in der Bastille auf, da ihm die Stadt Paris nicht genug Sicherheit bietet: „[...]n'y sentant pas autour de lui assez de trappes, de gibets et d'archers écossais.“ (X.5,S.587). Zusätzlich fühlt er sich im Schlafzimmer des Louvre verloren: „Il se perdait dans toutes ces grandeurs“ (X.5,S.588). Dafür ist die räumliche Größe ausschlaggebend, die der Erzähler mit genauen Maßeinheiten wiedergibt. Diese Einstellung hebt er bei der Charakterisierung positiv hervor, indem er ihn als „[...] roi bon bourgeois [...]“ (X.5,S.588) bezeichnet. Die Bastille als Gefängnisbau ein zielgerichteter Aktionsraum zur Aufbewahrung von Gefangenen, erhält somit eine neue, figurenbezogene Funktion, nämlich einen Aufenthaltsort, der Geborgenheit und Schutz bietet: „[...]la Bastille était plus forte que le Louvre.“ (X.5,S.588). Die Zelle ist von der Grundrissform über die Wände bis zur Decke als vollständiger dreidimensionaler Raum beschrieben. Die Orientierung am König zeigt sich auch darin, dass nur ein Sessel vorhanden ist. Damit hat nur der König das Recht, sich zu setzen. Die historische Figur ist als grausam, aber auch ängstlich dargestellt. Bei diesem Portrait liegt „le relief de la cruauté l'emporte sur les lignes factuelles de la biographie“¹⁹⁰.

Die Bastille verkörpert damit die weltliche Macht auf doppelte Weise: indem es zum freiwilligen Aufenthaltsort des Königs, aber auch als weltliches Bestrafungsmittel negativ wie positiv definiert wird. Dadurch ist die Bastille chronotopisch, da Ludwig XI. mit der Verletzung des Asylrechts die klassifikatorische Grenze in Form des Kirchenportals überschreiten lässt, um das Todesurteil Esmeraldas vollstrecken zu können. Dabei unterliegen die Anwesenden dem Irrtum, die Masse möchte sie befreien, um sie zu töten. Dass Gringoire und ein zweiter Gauner verhaftet vor dem König erscheinen, bestätigt die Annahme, dass er den Helden im Sinne Lotmans darstellt. Gringoire schafft es durch viele Reden, seinem Tod zu entgehen und weil der König durch den Aufstand eine besser Laune hat, was, „[C]ette clémence inusitée n'en était pas un médiocre signe.“ (X.5,S.612). Gleichzeitig aber ist Gringoire für den Aufstand verantwortlich.

¹⁸⁹ Ebda S.135.

¹⁹⁰ Scepi S.43f.

3.5 Architekturkritik und Denkmalgedanken

Im ersten Vorwort erklärt Hugo, dass der Roman aus der Inschrift „ΑΝΑΓΚΗ“ entstanden war, die er in einem Turm entdeckt hatte. Hugo kritisiert den Umgang mit mittelalterlichen Bauwerken durch Architekten, Kleriker, das Volk und seine Befürchtung, dass die Kirche eines Tages nicht mehr existieren könnte, war ebenso Anlass, das Buch zu schreiben. Es erhält damit auch einen erinnernden Denkmalcharakter. Die Architektur als Zeichenträger für Inschriften, die die Menschen über den Zweck des Gebäudes informieren, greift Hugo auch in der Erzählung auf:

Ainsi on lit encore en France au-dessus du guichet de la prison de la maison seigneuriale de Tourville: *Sileto et spera*; en Irlande, sous l'écusson qui surmonte la grande porte du château de Fortescue: *Forte scutum, salus ducum*; en Angleterre, sur l'entrée principale du manoir hospitalier des comtes Cowper: *Tuum est*. C'est qu'alors tout édifice était une pensée. (VI.2, S.319)

In den Büchern III. und V. beschreibt Hugo nicht nur die Kirche und Paris in ihrer historischen Entwicklung, sondern behandelt auch Fragen der Architekturkritik und stößt zu Fragen der Denkmalpflege vor¹⁹¹. Zudem begründet er „eine historisch-vergleichende Medienanalyse“¹⁹². Die Kapitel greifen immer auf die einzelnen Aspekte zurück, die vor allem die Entwicklung der Baukunst veranschaulichen sollen und führen diese weiter: „[...] ce que démontrent aussi les vestiges cyclopéens, les pyramides d'Égypte, les gigantesques pagodes hindoues, [...]“ (III.1, S.197). Im Kapitel V.2 werden die Ausführungen mit der folgenden Feststellung abgeschlossen und ein kontinuierlicher Verlauf der Architektur dargestellt, der mit gesellschaftlichen Veränderungen einhergeht und diese auch bedingt:

Ce livre granitique commencé par l'Orient, continué par l'antiquité grecque et romaine, le moyen âge en a écrit la dernière page. Du reste, ce phénomène d'une architecture de peuple succédant à une architecture de caste que nous venons d'observer dans le moyen âge, se reproduit avec tout mouvement analogue dans l'intelligence humaine aux autres grandes époques de l'histoire. Ainsi, pour n'énoncer ici que sommairement une loi qui demanderait à être développée en des volumes, dans le haut Orient, berceau des temps primitifs, après l'architecture hindoue, l'architecture phénicienne, cette mère opulente de l'architecture arabe; dans l'antiquité, après l'architecture égyptienne dont le style étrusque et les monuments cyclopéens ne sont qu'une variété, l'architecture grecque, dont le style romain n'est qu'un prolongement surchargé du dôme carthaginois; dans les temps modernes, après l'architecture

¹⁹¹ Kruft 1985 S.319.

¹⁹² Schöttker, Detlev [Hrsg.]: Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999, (UTB = 2109), S.40.

romane, l'architecture gothique. Et en dédoublant ces trois séries, on retrouvera sur les trois sœurs aînées, l'architecture hindoue, l'architecture égyptienne, l'architecture romane, le même symbole: c'est-à-dire la théocratie, la caste, l'unité, le dogme, le mythe, Dieu; et pour les trois sœurs cadettes, l'architecture phénicienne, l'architecture grecque, l'architecture gothique, quelle que soit du reste la diversité de forme inhérente à leur nature, la même signification aussi: c'est-à-dire la liberté, le peuple, l'homme. (V.2, S.287f)

In der Symbolik des Hauptportals fanden Alchemisten „un abrégé satisfaisant de leur science“ (III.1, S.197) wie das Portal als „page de grimoire écrite en pierre“ (IV.5, S.260) und oft ist die Symbolik dieser Portale mit dem Gottesdienst nicht vereinbar. Dadurch entstanden Kirchen die wie „Saint-Jacques-de-la-Boucherie était toute une église d'opposition“ (V.2, S.286). Hugo geht von einer allumfassenden Kunst aus, deren Kunst bis zum Mittelalter die Architektur war, unter der sich alle vereinten. Für ihn war die Architektur eine soziale Leistung, in dem sich das Volk ausdrückte und ihre Bauten als Denkmäler hinterließ. Der Gedanke von der anonymen und kollektiven Kunst des Mittelalters wurde in der Renaissance verbreitet, da die individuelle künstlerische Leistung nicht gewürdigt wurde¹⁹³. Wie Paris ist Notre-Dame für Hugo ein Gebäude des Übergangs zwischen romanischer und gotischer Baukunst, das durch Architekten verschandelt wurde. Hugos Denkmalgedanke ist ein statischer. Während die Entwicklung der Kirche von romanisch zu gotisch als ein natürlicher Prozess gesehen wird, sind die Eingriffe seit der Renaissance als Modeerscheinungen und Verschandlungen zu sehen. Damit deutet Hugo die Gotik als nationalen Baustil.¹⁹⁴

Die Kritik an der französischen Architekturtheorie ist mit ironischen Wendungen formuliert. So ist die Verschandelung von Notre-Dame im Namen des „bon goût“ geschehen. Der „bon goût“ ist eine Kategorie der ästhetischen Architekturkritik, die seit Gründung der französischen Akademie öfters diskutiert wurde. Die Diskussionen blieben häufig ohne Ergebnis und später wurde „bon goût“ definiert als Jenes, was intelligenten Menschen gefalle. Der Geschmack ist damit an die Autorität der intelligenten Personen gebunden¹⁹⁵. Die Eingriffe, die vorgenommen werden, fasst der Erzähler in einer Reihe rhetorischer Fragen zusammen. Diese Fragen drehen sich vor allem um bauliche Eingriffe oder Zerstörungen wie der Tausch der bunten Glasfenster durch blankes Glas oder die Entfernung von „petit clocher“. Diese Verschandelungen sind alle von Menschen verursacht worden, wobei der Erzähler hervorhebt, dass jene im Namen des guten Geschmacks am unheilvollsten waren. (III.1, S.193).

¹⁹³ Hempel, Eberhard: Der Baumeister. – In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. vom Zentralins. f. Kunstgeschichte München. Begonnen von Otto Schmitt. – München: Beck 1948. (=Bd.2), S.90-96, hier S.91.

¹⁹⁴ Kruft 1985 S.319.

¹⁹⁵ Ebda S.146.

In Kapitel III.2. setzt sich der Erzähler mit dem Gedanken der „architecture paralente“, bzw. den „charatère“-Begriff auseinander sowie der Frage nach dem klimatischen Einfluss auf die Dachform. Die Börse, die einem griechischen Tempel nachempfunden wurde, könnte für den Erzähler „[...] un palais de roi, une chambre des communes, un hôtel de ville, un collège, un manège, une académie, un entrepôt, un tribunal, un musée, une caserne, un sépulcre, un temple, un théâtre.“ (III.2, S.228). sein. Da es nun eine Börse ist, wird die Arbeit der Banker also für den Erzähler durch die Architektur sakralisiert. Die Dachform entspricht nicht dem französischen Klima, da der Regen nicht vernünftig abfließen und der Schnee im Winter weggefegt werden muss und der Erzähler ironisch anmerkt, dass „[...] il est certain qu'un toit est fait pour être balayé.“ (III.2, S.228).

Für Hugo war die Baukunst die einzige Möglichkeit, Gedanken frei auszudrücken, weshalb viele Dichter Baumeister werden mussten, um sich auszudrücken. Die Wechselbeziehung von Architektur und Literatur findet sich ebenso in der Architekturtheorie. Boffrand wendet die poetischen Begriffe von Horaz auf seine caractère-Lehre an.¹⁹⁶ Die französischen Akademien orientierten sich an der Literaturtheorie, indem sie durch Nachahmung der Antike zur vollkommenen Größe gelangen könnte.¹⁹⁷ Die Gleichsetzung von Dichter und Baumeister führt in der Erzählung zum Vergleich der Treppe mit einem Alexandriner (X.3,S.555) oder dem, oben angeführten Vergleich, die Fassade als Buchseite zu sehen. Mit der Feststellung, dass „l[L]a Bible ressemble aux Pyramides, l'Iliade au Parthénon, Homère à Phidias. Dante au treizième siècle, c'est la dernière église romane; Shakespeare au seizième, la dernière cathédrale gothique.“ (V.2,S.297) ist das Ende dieser Wechselwirkung erreicht. Mit dem Buchdruck entsteht die Literatur als neue Kunst, die die Gedanken der Menschen zum Ausdruck bringt und diese einen neuen Turm zu Babel formen.

¹⁹⁶ Kruft 1985 S.162.

¹⁹⁷ Ebda S.145.

4 Adalbert Stifter: Der Nachsommer

4.1 Romanstruktur und semantische Räume

Stifters Nachsommer¹⁹⁸, in drei Bänden im Jahre 1857 erschienen, erzählt den Bildungsweg von Heinrich Drenhof und dessen Annäherung an Natalie und ihre Vermählung. In der Sekundärliteratur wird versucht, den Roman in Oberösterreich¹⁹⁹ und Wien²⁰⁰ anzusiedeln. Dieter Brochmeyer legt die Handlung in die vorrevolutionäre Vergangenheit und sieht diese zur besseren Gegenwart verklärt.²⁰¹

Obwohl der Roman in der Sekundärliteratur oft in Verbindung mit dem Raum analysiert wird, lässt sich Lotmans semantisches Raummodell nicht dahingehend anwenden, dass eine Grenze überschritten wird, sondern, dass wie zu zeigen sein wird, die geistige Bildung und Entwicklung des Erzählers Heinrich in der Polarität von Innen und Außen die Voraussetzung schafft, die eine Raumerweiterung und damit eine Verschiebung der Grenzen darstellt. Durch die „Ereignislosigkeit“ und fehlende Konflikte fehlt eine Opposition und somit eine notwendige klassifikatorische Grenze. Zwar ist der Bildungsweg Heinrichs ein Weg des Aufstiegs, doch hat er dabei keine nennenswerten Schwierigkeiten zu überwinden. Eine gewisse Oben vs. Unten-Opposition kann man durchaus erkennen, nämlich die Bewohner des Sternens und des Rosenhauses, die Familie Drendorf und die Landschaft, in der sie eingebettet sind, sind eine Spur idealer als die anderen Familien bzw. die ländliche Umgebung dargestellt. Das Ereignis der Vermählung als glückliches Ende und der Bildungsweg Heinrichs bilden gleichzeitig das ganze Weltbild des Nachsommers ab.

Der Zeitpunkt der Erzählung ist retrospektiv, die Zeit erschließt sich zwischen dem ersten Satz: „Mein Vater war Kaufmann“, im Präteritum verfasst bis zum letzten Satz, der in der Erzählergegenwart und im Präsens und Futur verfasst ist, dass „das reine Familienleben, [...] ist gegründet, es wird, [...] in ungeminderter Fülle dauern, [...]“ (III.5, S.783). Diese retrospektive Erzählhaltung, die zwischen einem vergangenen und dem gegenwärtigen Ich, ist jedoch so gebrochen, dass die Entfaltung des Bildungswegs und die Liebe zu Natalie unmittelbar geschehen. Die Retrospektive wird vor allem dort deutlich, wo Orte beschrieben oder Veränderungen eingeführt werden, die der Erzähler nicht wissen kann. So wird die

¹⁹⁸ Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. – Frankfurt am Main: Fischertaschenbuch 2008.

¹⁹⁹ Hoffmann, Christian: Die Liebesanschauung in Stifters "Nachsommer". – Linz: Adalbert-Stifter-Inst. d. Landes Oberösterreich 1993, S.21.

²⁰⁰ u. a. Ritter, Naomi: House and individual. The house motif in German literature of the 19th century. – Stuttgart: Heinz 1977, S.45; Killy, Walther: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. – München: Beck 1963, S.85.

²⁰¹ Brochmeyer, Dieter: Stifters Nachsommer – eine restaurative Utopie? – In: Poetica 12 1980 S.57-82, hier S.62.

Kirche Kerberg in ihrer architektonischen Gliederung vor dem Eintreten ins Gebäude beschrieben(I.7,S.262f.) ähnlich wie bei Schloss Ingheim (I.7,S.249ff). Dass Natalie vermehrt alleine spazieren geht, nimmt der Erzähler wahr, jedoch die Wege, die sie dabei wählt (II.3,S.464) können nur dem rückblickenden Erzähler bekannt sein.

4.1.1 Teilräume Stadt und Land

Die Opposition von Stadt und Land spielt im Nachsommer eine untergeordnete Rolle und die Stadt ist vielmehr eine Ergänzung als eine Opposition. Sie selbst wird nicht genannt, bleibt anonym und wird nur mit der Referenz „Stadt“ konstituiert. Der Gegensatz ist über die Größe der Wohnhäuser definiert: „Es wurde nun von dem alten finsternen Stadthaus in das freundliche und geräumige der Vorstadt gezogen.“(I.1,S.12) Der Erzähler impliziert hier eine enge, dichtbebaute Stadt, die sich im Inneren wiederholt und durch das Diminutiv „Zimmerchen“(I.1,S.9) fortsetzt. Erst im zweiten Kapitel wird die Stadt über Teilreferenzen „St.Stephan“(I.2,S.28) und „Basteien“(I.2,S.32) als eine befestigte semantisch genauer definiert. Mit der Nennung von St. Stephan hat man in der Sekundärliteratur versucht, die Stadt Wien zu identifizieren, siehe oben. Für den Erzähler ist die Stadt kein Gegenspieler oder Protagonist, sondern ein Aufenthaltsort, in dem er sich sicher bewegt, im Gegensatz zu Stadtmenschen auch auf der eisigen Straße (I.6,S.179). Der Erzähler geht gerne in die Stadt und beobachtet dort die Menschen. Das Treiben der Stadt ist für ihn ebenso interessant wie die Dinge im Gebirge und sie wird für zu einem Anschauungsobjekt. Die Orte, die er aufsucht, sind Orte der Bildung wie Hoftheater und Buchhandlung²⁰² und entsprechen seinem moralischen Raum. Der Erzähler erklärt, welche Bedeutung die Stadt für ihn hat: „Eine erweiternde Pflege der Kunst und der Wissenschaft eine erhöhte Geselligkeit und die Regierung des menschlichen Geschlechts sind in der Stadt, und diese Dinge begreifen auch das, was man in der Stadt sucht.“ (III.1,S.541). Diese Erläuterung weist der Stadt eine eindeutige Funktion zu und definiert sie als semantischen Teilraum. Die erhöhte Geselligkeit verweist auf die dichte Bevölkerung der Stadt und die leichtere Möglichkeit, in Kontakt zu treten mit denen die „gleiche Gesinnungen und gleiche Meinungen“(II.4,S.480) vertreten, aber auch auf die Besuche bei der Fürstin im Roman selbst. Das Leben in der Stadt wird nicht direkt geschildert, sondern eher in den verschiedenen Gesprächen thematisiert, in denen auch gleichzeitig der Unterschied zum Landleben hervorgehoben wird. Dies reicht von den

²⁰² Obermaier, Renate: Stadt und Natur. Studie zu Texten von Adalbert Stifter und Gottfried Keller. – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1985, S.99.

Lebensmitteln, die am Land unmittelbarer erworben werden können und dass es gleichzeitig gastfreundlicher ist, (II.4,S.480) bis zu der Freiheit der weiten und offenen Landschaft (III 1,S.541). Daraus ergibt sich ein negatives Stadtbild, das mit räumlicher Enge und gleichzeitig einem engeren, gesellschaftlichen Umgang verbunden ist, da „[...]jede Familie nur das mit vielen Kosten erschwingt, was sie für sich und den nächsten Angehörige braucht [...]“ (II.4,S.480).

Riesach erzählt von seiner Stadterfahrung und deren Entwicklung. Dabei stellt der Umzug vom Land in die Stadt zunächst eine Fremdheitserfahrung dar, die Angst auslöst.

Als ich von meinem Stübchen ausging, die Stadt zu betrachten, befahl mich wieder eine sehr große Bangigkeit. Diese ungeheure Wildnis von Mauern und Dächern dieses unermeßliche Gewimmel von Menschen, die alle so fremd sind, und an einander vorüberziehen, die Unmöglichkeit, wenn ich einige Gassen weit gegangen war, mich zurecht zu finden, und die Nothwendigkeit, wenn ich nach Hause wollte, mich Schritt für Schritt durchfragen zu müssen, wirkte sehr niederdrückend auf mich,[...] die große Stadt war für mich bei meinen so kargen Mitteln nichts als ein Wald, dessen Bäume auf mich keine Beziehung haben, und sie trieb mich durch ihre Fremdartigkeit eher zum Fleiße an [...] (III.4,S.666f)

Die Referenz „Stadt“ definiert den Beschreibungsgegenstand und dieser wird über Mauern, Dächer und Gassen semantisch stabilisiert.²⁰³ Die Naturmetaphorik des Nachsommers wird mit „Wildnis“, „Bäume“ und dem Vergleich mit dem Wald weiter geführt. Die Enge der Stadt ist indirekt durch das Wort „Gassen“ ausgedrückt und im Inneren durch das Diminutiv „Stübchen.“ Die Naturmetaphorik drückt die Orientierungslosigkeit von Riesach aus und die Orientierung in der Welt hängt mit der Orientierung im Raum eng zusammen. Hier greift Taylors Ansatz, nach dem das Wissen, wer man ist, eine Unterart des Wissens, wo man sich befindet, ist. Die Orientierung an der Natur als Vergleichsgegenstand zeigt Riesachs ländliche Herkunft und damit seinen moralischen Raum. Dies zeigt sich auch darin, dass die Stadt als Ort der Versuchung definiert wird, wenn ihn der Vorstand der Rechtsschule mahnt, sich durch die große Stadt nicht ablenken zu lassen (III.4,S.666). Im Gegenteil, wie aus dem Zitat oben ersichtlich, eher zum Lernen anregt. Im Laufe der Zeit tritt ein Gewöhnungseffekt ein, der Umgang mit der Stadt ändert sich und eine Erweiterung des Horizonts erfolgt: „Die Stadt, [...] wurde mir immer lieber. Ich gewöhnte mich daran, immer fremde Menschen in den Gassen und auf den Plätzen zu sehen und darunter nur selten einem Bekannten zu begegnen; es erschien mir dieses so weltbürgerlich, [...]“ (III.4,S.669). Dem Land und der Stadt werden eindeutige, gesellschaftliche und damit semantische Funktionen zugewiesen. Während die Stadt der Ort der Veränderung von Kunst und Gewerbe darstellt, ist das Land der Ort, wo

²⁰³ Mahler S.17.

jene Gegenstände entstehen, die unter Wechselwirkung mit der Natur entstanden sind (S.120). Für Riesach schließen sich Stadt und Land aus, das Stadtleben geht aber dem Landleben voraus „und hat man das Erste hinter sich, so erscheint das Zweite fast wie ein Bleibendes[...]“ (S.120). Mit dieser Weiterbewegung von der Stadt auf das Land stabilisiert sich die Annahme, dass die Familienzusammenführung und der Umzug auf das Land das Sujet im Sinne Lotmans darstellt und das Wort „Fassung“, siehe unten, als Abschluss aufzufassen ist.

4.2 Architektur und Aktionsräume

4.2.1 Elternhaus und Häuslichkeit

Das erste Kapitel, „Häuslichkeit“ benannt, schildert in deskriptiven und zeitlichen Verkürzungen die Jugendjahre des Erzählers, seine Ausbildung, die familiären Rituale und den Umzug in ein Vororthaus. Das erste Kapitel hat vor allem die Funktion, den familiären Hintergrund, die Werte und Bildung Heinrichs darzustellen. Seine Familie wird dabei eine Spur idealer dargestellt als andere.

Das Grimmsche Wörterbuch definiert „Häuslichkeit“ „der gesamte zustand des Hauswesens und dieses selbst.“²⁰⁴ Im weiteren Sinne steht Häuslichkeit in Verbindung mit Tugend sowie Wirtschaftlichkeit und Sparsamkeit, aber auch Schutz.²⁰⁵ Im 19.Jahrhundert hat die Familie einer natürlichen Ordnung entsprochen, mit dem Vater als moralische Autorität und der Mutter als emotionale Stabilität.²⁰⁶ Im Nachsommer ist es auch die vorbildliche Frau in der Gestalt der Mutter bzw. Mathildes, die sich dem Hauswesen widmet. So sind z.B. jeden Samstag die Linnen „weiß wie Kirschblüthe“ (I.1,S.15) im Garten aufgehängt. Dass sie dadurch einen vorbildlichen Ruf erhält und Leute zur Ausbildung zu ihr geschickt werden, steht als Beispiel für die idealere Darstellung. Es ist zum Teil daher nicht verwunderlich, dass die Abwesenheit der Frau in den Räumen spürbar ist, im Gegensatz dazu hinterlassen die Männer keine Spuren in den Räumen. Im Roman wird die Rolle der Frau in Zusammenhang mit der Häuslichkeit immer wieder betont. So wird Klothilde auch in Häuslichkeit unterrichtet (I.1,S.16), und als sie zu zeichnen und zu malen beginnen möchte, wird um die Erlaubnis der Mutter gebeten, die unter gewissen Voraussetzungen zustimmt, „denn die

²⁰⁴ Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm. Bearb. von Moriz Heyne. Nachdr. der Erstausg. – München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1984, (=Bd.10), S.681.

²⁰⁵ Ritter S.7ff.

²⁰⁶ Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien. – Wien [u.a.]: Böhlau 2010, (= UTB 3392), S.68f.

Hauptpflicht des Weibes sei ihr Haus“ und Nebendinge, einseitig betrieben, „untergraben eher das Haus, als sie es bauen helfen.“ (II.1,S.330) Das Haus steht hier als Metonymie für die Familie und die Frau trägt mit dem Hauswesen ihren Anteil zum Gelingen der Familie bei, während der Mann mit seiner beruflichen Tätigkeit die finanzielle Grundlage und Voraussetzung schafft. Der Gedanke, dass die Frau mit ihrer Arbeit das Haus von innen erbaut, findet sich später ebenfalls bei Gaston Bachelard. Durch die häusliche Arbeit werden Verbindungen zwischen Zimmern geschaffen. Mit der Gepflegtheit scheint das Haus vom Innenraum heraus erst von den Frauen errichtet²⁰⁷, d.h. die Frauen beseelen die Zimmer und aus diesem Grund hinterlassen sie Spuren im Zimmer. Zusätzlich greift der Erzähler die Metapher vom Bauen als soziale Handlung auf, in der jeder seine Rolle zu erfüllen hat.

Der Umzug in die Vorstadt stellt die erste Raumerweiterung dar, das Haus ist deskriptiv als Karte dargestellt. Die Betonung liegt dabei nicht auf den Privaträumen zum Wohnen und Schlafen, sondern auf den einzelnen Zimmern für Bücher, Gemälde und Geräte. Der Anbau eines Erkers stellt die Verbindung von Außen- und Innenraum dar. Er entwickelt sich zum Treffpunkt der Familie, indem dort das gemeinsame Essen eingenommen wird. Im Verlauf der Handlung wird der Erker umgebaut und vergrößert, um Raum für die gefundenen Wandvertäflungen zu schaffen (II.1,S.322). Für Stifter ist der Erker ein Ort der Intimität. In seinem Aufsatz „Die Gartenlaube. Eine Studie“²⁰⁸ erklärt er, dass das Aufsuchen von „kleinen Kämmerlein“ wie z.B.: Erkern, „ein Flüchten aus der Weite in das Enge und Begrenzte“²⁰⁹ ist. So wird mit dem Erker und dem gemeinsamen Mittagessen ein idyllisches Familienbild gezeichnet und Intimität ausgedrückt. Gleichzeitig ändert sich auch die Raumwidmung.

Der Umzug von der Stadt in den Vorort ist für die Familie Drenthof eine Zwischenstation, die im Kauf eines Landguts endet und das Stadthaus die Ergänzung zum Landleben wird. Diese letzte Raumerweiterung kann als Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans gelten, wenn man Riesachs Äußerungen zum gesellschaftlichen Leben in Städten, das nicht ersprießlich ist, beachtet:

Es [das gesellschaftliche Leben - H.L.] ist das nehmliche Einerlei wie das Leben in Orten, die den großen Städten nahe sind. Man sehnt sich, ein anderes Einerlei aufzusuchen; denn wohl ist jedes Leben und jede Äußerung einer Gegend ein Einerlei, und es gewährt einen Abschluß, von dem einen Einerlei in ein anderes über zu gehen. Aber es gibt auch ein Einerlei, welches so erhaben ist, daß es als Fülle die ganze Seele ergreift und als Einfachheit das All umschließt. Es

²⁰⁷ Bachelard S.74.

²⁰⁸ Stifter, Adalbert: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftr. der Komm. für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akad. der Wiss. Hrsg. von Alfred Doppler u. Hartmut Laufhütte. Werner M. Bauer [Hrsg.]: Schriften zu Literatur und Theater.– Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1997 (=Bd. 8,1), S.108-114.

²⁰⁹ Stifter: Gartenlaube S.109.

sind erwählte Menschen, die zu diesem kommen und es zur Fassung ihres Lebens machen können. (II.4,S.486f)

Das Wort Fassung bei Stifter bezeichnet nach Herbert Seidler nur die Ordnung von Beziehungen, Grenzen und Umwelt der Dinge.²¹⁰ Paul Requadt verweist auf die Bedeutung des Geformten und Gehaltenen, die im Wort Fassung impliziert ist.²¹¹ Mit dem Erwerb des Gutshofes zeichnet sich die Familie als „erwählte Menschen“ aus. Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass die Familie Drenhof und die Gesellschaft am Rosenhaus idealisiert dargestellt werden und über die Ähnlichkeit in der Häuslichkeit, die Ordnung und Reinlichkeit bzw. die gleichen Bildungsinteressen ist eine Verbindung zur Rosenhauswelt gegeben. Diese Häuslichkeit steht in der Tradition des Biedermeier²¹², der Rückzug vom öffentlichen Leben ins private. Gleichzeitig stellt es den moralischen Raum im Sinne Taylors dar, wie in der Einleitung angeführt, also der Hintergrund und die Herkunft des Erzählers, die den Rahmen und Horizont seiner Identität bilden, sprich die Begriffe, welche für ihn Sinn ergeben, welche Werte für ihn wichtig, gut und wertvoll sind und damit seinen Standpunkt definieren.

4.2.2 Das Rosenhaus

Durch ein drohendes Gewitter muss sich der Erzähler eine Unterkunft suchen. Diese Stelle ist für die Entwicklung Heinrichs entscheidend und wird hier über den Raum und die Architektur dargestellt.

Vor mir hatte ich das Dorf Rohrberg, dessen Kirchenthurm von der Sonne scharf beschienen über Kirschen- und Weidenbäumen hervor sah. Es lag nur ganz wenig abseits von der Straße. Näher waren zwei Meierhöfe, deren jeder in einer mäßigen Entfernung von der Straße in Wiesen und Felder prangte. Auch war ein Haus auf einem Hügel, das weder Bauernhaus noch irgend ein Wirthschaftsgebäude eines Bürgers zu sein schien, sondern eher dem Landhaus eines Städters glich. [...] Jetzt fiel es [das Haus, H.L.] mir um so mehr auf, weil es der nächste Unterkunftsplatz von meinem Standorte aus war, und weil es mehr Bequemlichkeit als die Meierhöfe zu geben versprach. Dazu gesellte sich ein eigenthümlicher Reiz. Es war, da schon ein großer Theil des Landes, mit Ausnahme des Rohrberger Kirchthurmes, im Schatten lag, noch hell beleuchtet und sah mit einladendem schimmerndem Weiß in das Grau und Blau der Landschaft hinaus. (I.3,S.44)

²¹⁰ Seidler, Herbert: Die Bedeutung der Mitte in Stifters „Nachsommer“ – In: Adalbert-Stifter-Institut Vierteljahresschrift 6 1957 3/4 S.59-86, hier S.70.

²¹¹ Requadt, Paul: Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung. Zur Deutung seiner Farbensymbolik. – Wiesbaden: Steiner in Komm. 1952, S.41.

²¹² Ritter S.46.

Diese räumliche Wahrnehmung von einem statischen Standpunkt aus folgt dem Schema von der Ferne zur Nähe. Die Gebäude werden als Figuren vom Grund abgehoben und in Beziehung zueinander wie auch in der Distanz zur Straße, aber auch zum Erzähler wiedergegeben. Diese Darstellung ist eine Tendenz der statischen Raumbeschreibung.²¹³

Die Gebäudetypen dienen zur Orientierung im Raum, verweisen aber durch ihre Funktion auf eine dahinter liegende Bedeutung in einer pars pro toto - Metonymie: die Kirche als Wohnhaus Gottes steht für die christliche Religion, die Meierhöfe für die bäuerliche und das Landhaus für die bürgerliche Welt. So werden in dieser Beschreibung die drei Klassen Kleriker, Bürger und Bauer indirekt mitevoziert. Über die Lichtverhältnisse werden die Kirche und das Landhaus zusammengefasst und positiv hervorgehoben, damit ist der Weg des Erzählers vorweggenommen. Die Bauern kommen in Form von Arbeitern immer wieder vor, werden zwar respektvoll behandelt, aber eine soziale Hierarchie und Ordnung ist gegeben. Beim Aufenthalt im Ahornhaus schläft der Erzähler in einem wohleingerichteten Zimmer, während „seine Leute“ im Heu schlafen (II.1,S.290). Die Religion spielt im Nachsommer eine untergeordnete Rolle, ist aber im Hintergrund, so wie der Kirchturm, immer vorhanden. Die Natur wird als Wohltat Gottes geschildert (I.4,S.66) und der Erzähler ist auch gewohnt, jeden Abend zu Gott zu beten (I.7,S.235). In den kunsttheoretischen Gesprächen wird Gott als Schöpfer hervorgehoben (II.2,S.412). Unterstrichen wird diese Annahme dadurch, dass auch der Pfarrer von Rohrberg ebenfalls Zuflucht vor dem Gewitter gesucht hat. Es wurde nur über Dinge geredet, die die Gegend betrafen und bei Allgemeinem konnte sich der Erzähler einbringen. (I.4,S.75)

Dass er sich nicht ausschließlich aus pragmatischen Gründen dem Haus nähert, ist neben dem eigentümlichen Reiz des Hauses, sondern auch Ausdruck seines moralischen Raums. Mit dem Reiz spricht er hier indirekt einen Gedanken der Architekturtheorie aus, den der unbekannte Verfasser über den Charakter der Gebäude getätigt hatte, „dass die Anhöhe ein ländliches Gebäude sehr reizend wirken lässt.“²¹⁴ In diesem Zusammenhang gilt ebenso Taylors Ansatz, dass das Wissen, wer ich bin, mit dem Wissen wo ich stehe, zusammenhängt. Anhand der Annäherung ans Haus wird der aktuelle Wissensstand des Erzählers auch im physikalischen Raum veranschaulicht: „Ich forschte dem zu Folge nach einem Wege, der von der Straße auf den Hügel des Hauses hinaufführen sollte. Nach meiner Kenntniß des Landesgebrauches war es mir nicht schwer, den mit einem Zaune und mit Gebüsch besäumten Weg, [...] zu finden.“(I.3,S.44). Vor dem Haus findet er jedoch nicht sofort den Eingang bzw. kann das Gitter nicht öffnen, da ihm das dazu nötige Wissen für den Mechanismus fehlt (I.3,S.46). Der

²¹³ Wenz S.76.

²¹⁴ Kruft 1986 S.27.

Zugang zum Landhaus ist nicht jedem ohne weiters möglich und damit entspricht der Aspernhof, d.h. das ganze Anwesen Riesachs, dem fünften Grundsatz Foucaults²¹⁵ und wird damit zum Heterotopos. Der Hof zeichnet sich durch die Umzäunung als ein von der Landschaft abgegrenzter Ort aus und fasst mehrere Orte zusammen. Dadurch entspricht er dem dritten Grundsatz Foucaults.²¹⁶ Der Aspernhof stellt sich dem Erzähler als Ort der vollkommenen Ordnung im Inneren wie im Äußeren dar, aber als abgeschlossener Lernprozess. Die Fehlversuche in der Rosenzucht, die Probleme mit den Vögeln und die Anlegung des Gartens werden ihm nur aus Erzählungen Riesachs vermittelt.

Die Beschreibung der Innenräume des Rosenhauses erfolgt in mehreren Abschnitten, aber immer mittels einer imaginären Wanderung dynamisch gestaltet, d.h. eine lineare Bewegung wird in eine chronologische Abfolge gebracht. Hier ist das Bewegungsverb „führte“ für den dynamischen Modus bestimmend.²¹⁷ Der erste Blick ins Haus zeigt den Gang und hebt gleichzeitig das Material „Amonitenmarmor“ (I.3,S.49) hervor. Mit dem Anziehen von Filzschuhen wird der Erzähler auch gleich in eine Gewohnheit des Hauses eingeführt. Riesach führt den Erzähler zunächst in das Ausruhezimmer. Dieses wird mittels statischer Raumbeschreibung von den Möbeln bis zu den Wänden geschildert. Der folgende Vergleich mit anderen Besuchszimmern erfolgt nach dem immer wiederkehrenden Muster, das Gegenwärtige mit früheren Erfahrungen zu vergleichen und damit eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart zu implizieren. (I.3,S.51) Dieser Vergleich wird auch in Zusammenhang mit dem Bücherzimmer und dem Umgang mit Büchern getätigt, der im Rosenhaus, im Gegensatz zu den anderen, vorbildlich ist: „[...] so erschienen mir solche Büchersäle wie Kirchen, in denen man mit Trödel wirthschaftet.“ (I.6,S.206).

Mit der Feststellung, „d[D]a saß ich nun“ (I.3,S.52), ist die erste Annäherung vom Standpunkt ins Haus abgeschlossen, die mit der Einleitung von „e[E]ines Tages[...]“ (I.3,S.43) indirekt begonnen hat und eröffnet eine neue Erwartungshaltung. Durch das geöffnete Fenster ist die Natur erlebbar und es entsteht für den Erzähler der Eindruck, dass er sich mitten im stillen Wald befinde. Das Ausruhezimmer – der Name verweist auf die Zielorientierung – hat mit der Stille eine eigene Qualität, bei gleichzeitigem Vogelgesang und der reinen Luft, die gleich der des Waldes ist. So verschwimmen die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum, die eine räumliche Gleichzeitigkeit evozieren. Es erfüllt sich damit auch die Funktion des Raumes und hier wechselt das Zimmer kurzzeitig von einem Aktionsraum hin zu einem gestimmten Raum. Der Zustand wird beendet, als sich der Erzähler der Ursache – dem Vogelgesang – für seinen

²¹⁵ Foucault S.44f.

²¹⁶ Ebda S.42.

²¹⁷ Wenz S.69.

Eindruck bewusst wird. Die Natur ist im Nachsommer allgegenwärtig. Bei diesem ersten Eintritt ins Haus werden ihm die zeitliche Ordnung, die Zeit des Mittagessens, und die räumliche Ordnung, alles an seinen Platz zurückzustellen, in einem kurzen Abschnitt vor Augen geführt. Das Gästezimmer für Heinrich wird auf Seite der Rosenwand lokalisiert und mit dem Rosenduft im Raum ist wieder ein Verschwimmen der Grenzen von Innen- und Außenraum gegeben.

Ausgangs- und Endpunkt der zweiten Besichtigung ist der Marmorsaal. Der Gang durch die Räume folgt einer Steigerung vom Arbeits- durchs Schlafzimmer und über das Gemälde- ins Bücherzimmer mit eigenem Lesezimmer. Die Räume für Bildung und Kunst bilden den Schlusspunkt und werden damit in ihrer Bedeutung hervorgehoben. Für den Erzähler steht jedes Zimmer offen, im Gegensatz zum Elternhaus, wo er das elterliche Schlafzimmer nie betreten darf (I.1,S.11). Es gibt im Rosenhaus für ihn kein Privatzimmer. Im Arbeitszimmer wird das erste Mal die Einheit von Haus und Bewohner angedeutet: „[...] daß der Anzug meines Begleiters nicht mehr so seltsam sei, [...]. Bei diesen Geräthen erschien er [der Anzug - H.L.] mir eher als zustimmend und hierher gehörig, [...].“ (I.4,S.83). Die Kleidung wird mit der Innenausstattung gleichgesetzt und drückt den Charakter der Figur aus. Diese Ähnlichkeit gilt nach Philippe Hamon auch für die Architektur in der Literatur, die eine andere Form von Haut oder Kleidung darstellt und eine Ambivalenz ausdrückt: „Toutes sont de l’ambiguïté concrétisée: une peau, une étoffe ou un mur à la fois enveloppe, met en contact et sépare, réunit et maintient à distance; [...]“²¹⁸ Diese Gleichsetzung wird im Verlauf des ersten Besuches konkretisiert. Durch die Bescheidenheitsgeste Riesachs, dass die Wohnung nicht so groß und außerordentlich wäre, wird vom Erzähler, der nicht gedacht hätte, „[...] daß das Haus, wenn ich es so von der Straße aus sah, eine so große Räumlichkeit in sich hätte.“ (I.4,S.88), korrigiert. Diese Korrektur hebt die Ähnlichkeit von Rosenhaus und Riesach hervor und gleichzeitig jene Ambivalenz, die sich im seltsamen Äußeren und gebildeten Inneren spiegelt. Erst beim zweiten Besuch stabilisiert sich die Einheit von Bewohner und Haus: „Er schien mir wieder so sehr ein Ganzes mit seiner Umgebung, wie er es mir im vorigen Sommer geschienen hatte.“ (I.6,S.194). „Seine seltsame Kleidung [...], ja es stimmte eigentlich zu der Umgebung sowohl seiner Zimmer als der um ihn herum wohnenden Bevölkerung, von der er sich nicht als etwas Vornehmes abhob“ (I.6,S.210). Der Erzähler spricht im Weiteren auch von der Bekleidung der Wände mit Marmor (I.4,S.81) oder mit Efeu (I.7,S.280) und nicht von Verkleidung. Hier ist eindeutig der ästhetische Umstand des Verschönerns angesprochen und nicht der des Verhüllens bzw. Verfremdens. Die Metapher

²¹⁸ Hamon S.24.

von Architektur als Kleid ist eine sehr geläufige.²¹⁹ In der Architekturtheorie verwendet Gottfried Semper die fehlerhafte Etymologie von Wand und Gewand und entwickelt daraus in seinem Werk „Vier Elemente der Baukunst“ seine Bekleidungstheorie.²²⁰

Im Marmorsaal spiegeln sich sämtlicher Gesteine des Landes und er ist gleichzeitig ein Abbild und Betonung des Handwerklichen:

Der Fußboden war aus dem farbigsten Marmor zusammengestellt, der in unseren Gebirgen zu finden ist. [...] Die Seitenwände waren von einfachen sanften Farben. Ihr Sockel war mattgrün, die Haupttafeln hatten den lichtesten fast weißen Marmor, den unsere Gebirge liefern, die Flachsäulen waren schwach roth, und die Simse, womit die Wände an die Decke stießen, waren wieder aus schwach Grünlich und Weiß zusammengestellt, durch welche ein Gelb wie schöne Goldleisten lief. Die Decke war blaßgrau und nicht von Marmor, nur in der Mitte derselben zeigte sich eine Zusammenstellung von rothen Amoniten, [...] (I.4,S.81)

Der Saal wird vom Fußboden, über die Wände mit Anzahl der Fenster, damit auch in die Vertikalität bis hin zur Decke, als ein vollständiger dreidimensionaler Raum beschrieben. Die genauere Beschreibung hebt ihn von anderen ab und betont seine Sonderstellung. Über das Material „Marmor“ entsteht auch eine geschlossene Raumeinheit von Gang, Treppe mit Marmorstatue und dem Saal, die den Bildungsweg und Aufstieg des Erzählers veranschaulichen.²²¹ Herbert Seidler hat die Wende mit dem entscheidenden Erlebnis der Betrachtung der Marmorstatue im neunten Kapitel, das gleichzeitig die Mitte des Romans darstellt, betont.²²² „Eines Abends[...]“ (II.2,S.347) bei einem Gewitter möchte der Erzähler Riesach im Marmorsaal aufsuchen und kommt bei der Marmorstatue vorbei und „[...] blickte auf die Bildsäule, und sie kam mir heute ganz anders vor.“(II.2,S.347) Die folgende genaue Beschreibung der Statue folgt dem Antikenbild Winkelmanns und Goethes.²²³ Darauf folgend tritt er in den Marmorsaal, um von Riesach die Geschichte der Marmorstatue – von der Herkunft bis zur Restaurierung – zu erfahren. Am Ende kommt noch Gustav in den Saal und Riesach bemerkt, dass sich dieser „auf demselben Stande“(II.2,S.365) befinde, wie der Erzähler früher. Damit sind die Nachfolger Riesachs vereint und der Bildungsweg Gustavs ist ebenso schon vorgegeben. Gleichzeitig definiert es den Marmorsaal als chronotopisch. Die innere Bewegung wird auch mittels einer räumlichen Metapher ausgedrückt: „Ich empfand, daß ich in diesen Tagen in mir um vieles weiter gerückt werde.“(II.2,S.367). Der Marmorsaal ist völlig leer, erst am Ende, nach der Vermählung, finden sich neben der Genealogie der

²¹⁹ Arburg, Hans-Georg von: Alles Fassade. 'Oberfläche' in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770 – 1870. – Paderborn: Fink 2008, S.264.

²²⁰ Kruft 1985 S.357; zur Etymologie siehe Arburg S.288.

²²¹ Martin Beckmann: Die ästhetische Funktion des Weg-Motivs in Stifters Nachsommer. – In: Adalbert-Stifter-Institut Vierteljahresschrift 39 1990 3/4 S.3-23, hier S.23

²²² Seidler 1957 S.59f.

²²³ Ebda 1957 S.61.

Landschaft auch sämtliche für die Nachsommerwelt wichtigen Personen im Marmorsaal ein. Die Übergabe der Urkunden über die Besitztümer von Riesach und die des Vaters stellen die Generationsreihe sicher, vollenden und führen die zwei Handlungsstränge Bildung und Vermählung zusammen.

Im Rosenhaus ist eine starke Sakralisierung der Räume²²⁴ zu erkennen, die Marmorstatue ist in einem tempelähnlichen Podest eingebunden. Riesach selbst merkt bei der ersten Besichtigung des Rosenhauses an, dass bestimmte Räume nicht zum Bewohnen, sondern ausschließlich „zum Besehen“ sind (I.4,S.88). Ebenso das Bücherzimmer, das vom Lesezimmer getrennt und dadurch eine bewusste Inszenierung des Bildungsvorgangs gegeben ist:

[...] die Bücher bekamen eine Wichtigkeit und Würde, das Zimmer ist ihr Tempel, und in einem Tempel wird nicht gearbeitet. [...] In dem Lesezimmer aber wird dann der wirkliche und der freundliche Gebrauch dieses Geistes vermittelt, und seine Erhabenheit wird in unser unmittelbares und irdisches Bedürfnis gezogen. Selbst daß man jedes Buch nach dem zeitlichen Gebrauche wieder in das Bücherzimmer an seinen Platz tragen muß, [...]; es vermittelt den Geist der Ordnung und Reinheit und ist gerade bei Büchern wie der Körper der Wissenschaft das System. (I.6,S.205f)

Die Aufenthalte im Rosenhaus sind für den Bildungsweg wichtig und vor allem durch das Lesen, Studieren und die fast naturwissenschaftliche Betrachtung von Bildern bestimmt. Die meiste Zeit wird im Inneren des Hauses verbracht. Im Zuge der Zeit erhält er dort eine Wohnung zur Verfügung gestellt und schreibt sich damit dauerhaft in das Raumsystem des Rosenhauses ein.²²⁵ Das Rosenhaus nimmt im Laufe des Romans auch immer mehr die Mitte der Welt ein²²⁶ und damit verschiebt sich die Orientierung des Erzählers vom Elternhaus weg hin zum Rosenhaus. Nach dem ersten Besuch freut sich der Erzähler, dieselbe Ordnung und Reinlichkeit wie im Elternhaus gefunden zu haben (I.5,S.165). Hier ist noch eine klare Orientierung und Vorbildwirkung zu erkennen, vor allem durch den Vater, den sich der Erzähler immer wieder vergegenwärtigt. Das Haus wird auch immer mehr zum Ausgangspunkt seiner Forschungsreisen und Ausflüge und löst auch in diesem Zusammenhang das Elternhaus ab.²²⁷

²²⁴ Baenziger, Hans: Schloß, Haus, Bau. Studien zu einem literarischen Motivkomplex von der dt. Klassik bis zur Moderne. – Bern [u.a]: Francke Verlag 1983, S.98.

²²⁵ Keller, Thomas: Die Schrift in Stifters "Nachsommer". Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes. – Köln [u.a]: Böhlau 1982, S.122.

²²⁶ Seidler, Herbert: Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters „Nachsommer“. – In: Lothar Stiehm [Hrsg.]: Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. – Heidelberg: Stiehm 1968, S.207-226, hier S.216.

²²⁷ Ebda S.217.

4.2.3 Das Schreinerhaus

Das Schreinerhaus wird, wie der Sternenhof bzw. das Rosenhaus, durch eine dynamische Raumbeschreibung dem Leser näher gebracht. Das Schreinerhaus ist Durchgangsort für sämtliche Möbel und Geräte, die dort restauriert, wiederhergestellt und dann an ihren neuen Bestimmungsort gebracht werden.²²⁸ Es ist nicht nur ein Ort der Wiederherstellung, sondern auch ein Ort der Wissensvermittlung und Speicherung, da in ihm die Zeichnungen von Bauwerken und Geräten mit einer gewissen historischen Bedeutung aufbewahrt werden. In diesen technischen Zeichnungen mit Grund- und Aufriss und Perspektive wird Wissen gespeichert und dadurch überlieferbar. Damit ist das Schreinerhaus chronotopisch. Hier erfährt der Erzähler die erste Einführung in kunsttheoretische Ansätze zu Bauwerken und Restauration.

Im Kapitel „der Wanderer“ erstellt der Erzähler eine eigene Beschreibung der Pflanzen, da seiner Ansicht nach die herkömmlichen Einteilungen in nur einem oder einigen Merkmalen zusammengefasst sind. „In diesen Beschreibungen standen die Pflanzen nach sinnfälligen Linien, und [...] nach ihrer Bauführung beisammen.“(I.2,S.31)

Diese Analogie zwischen Natur und Architektur wird ihm bei der Durchsicht der Zeichnungen im Vergleich mit seinem eigenen Zeichnen bewusst und man kann hier die erste Stufe seines Bildungswegs erkennen:

Ich hatte immer bei dem Zeichnen von Pflanzen und Steinen nach großer Genauigkeit gestrebt, [...]. Ich hatte Bauwerke nie gezeichnet, ich hatte sie eigentlich nie recht betrachtet. Aber anderseits waren die Linien, die hier vorkamen, die von großen Körpern von geschichteten Stoffen und von ausgedehnten Flächen, wie sie bei mir an den Felsen und Bergen erschienen; oder sie waren die leichten Wendungen von Zierrathen, wie sie bei mir die Pflanzen bothen. Endlich waren ja alle Bauwerke aus Naturdingen entstanden, welche die Vorbilder gaben, [...]
(I.4,S.95)

Dass die Architektur die Natur nachahmt und als Vorbild gilt, wird von Riesach auch direkt ausgedrückt: „Überall aber sind die eigentlichen Lehrmeister die Werke der Natur gewesen.“(I.4,S.92) Die Veränderung des Erzählers bleibt zunächst eine naturwissenschaftliche Sicht auf die Bauwerke, wenn er anmerkt:

Da ich nun alle diese Laubwerke diese Ranken diese Zacken diese Schwingungen diese Schnecken in großer Abfolge sah, erschienen sie mir gewissermaßen wie Naturdinge etwa wie eine Pflanzenwelt mit ihren zugehörigen Thieren. Ich dachte, man könnte sie eben so zu einem

²²⁸ Haag, Sasika: Versetzt. Restaurierung als Entortung in Stifters Nachsommer. – In: Michael Gamper u. Karl Wagner [Hrsg.]: Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. – Zürich: Chronos-Verlag. 2009, S-77-86, hier S.77.

Gegenstände der Betrachtung und der Forschung machen wie die wirklichen Pflanzen und andere Hervorbringungen der Erde, wenn sie hier auch nur eine steinerne Welt sind. (I.4,S.97)

Die steinerne Welt kann sich darauf beziehen, dass vor allem gotische Kathedralen als Modell für das mittelalterliche Universum interpretierbar wurden.²²⁹ Im 19. Jahrhundert galt die gotische Baukunst als Verkörperung einer ursprünglichen Natur - Architektur und entsprach einem vorreformatorischen Christentum, in dem sich der Einzelne ins Ganze einfügt und von einem alles überwölbenden Dom eingeschlossen wird.²³⁰ Dieser Gedanke wird im Nachsommer in Bezug auf die Kunst öfters ausgesprochen. So versucht der Erzähler das Ganze zu erfassen, um es zu begreifen (I.2,S.30). Die Geräte im Sternenhof bilden ein Ganzes, „welches man nicht zerstückt denken konnte.“ (II.2,S.304). Riesach wähnt in einer allseitigen Übereinstimmung der Teile zu einem Ganzen die Ähnlichkeit des Kunst schaffenden Menschen mit dem Schaffen Gottes. (II.2S.365) Die beschriebene Ornamentik lässt auf die spätgotischen Bauwerke schließen, bei denen die Natur immer stärker in die Architektur hineindrängt.²³¹ Die Ableitung der Bauwerke aus der Natur ist einer der Grundgedanken der Architekturtheorie. Vitruv sieht die ersten Häuser als die Nachahmung von Naturformen, z.B. Laubhütten, Schwalbennester und Höhlen.²³² Diese Analogien werden dann im Gegenzug auf die Nester der Vögel angewandt und diese als Wohnungen bezeichnet (I.5,S.151). Nach den Überlegungen zu Bauwerken und Ausstattung und ihrer Bedeutung wird beim Weitergehen im Schreinerhaus die Schwelle hervorgehoben und damit auch chronotopisch für das Sujet des Bildungswegs und als Wendepunkt markiert. Die oben angedeutet Veränderung ist hier direkt ausgedrückt: „Als wir über die Schwelle schritten, dachte ich, daß ich von alterthümlichen Gegenständen trotz der Sammlung meines Vaters, von denen ich doch lebenslänglich umgeben gewesen war, eigentlich bisher nicht viel verstanden habe, und erst lernen müsse.“ (I.4,S.102)

Der Erzähler geht nach der Rückkehr öfters in die Stadt, um den Erzdom zu betrachten und ihn mit den Zeichnungen zu vergleichen, weil sie nicht mehr so fremd waren. Auf der Reise selbst ist ihm nichts „Betrachtenswerthes“ (I.6,S.175) begegnet, ausgenommen ein paar Wegsäulen, welche „an die reinen und anspruchslosen Gestalten“ (I.6,S.176) im Rosenhaus erinnern. Damit werden die Werte des Rosenhauses überhöht und als Standard markiert. Die

²²⁹ Simson, Otto von: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. 5., gegenüber der 2., 3. und 4. unveränd. Aufl. – Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992, S.56.

²³⁰ Hauser, Andreas: „Architecture Parlante“ – stumme Baukunst? – In: Carlpeter Braegger [Hrsg.]: Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. – München: Prestel 1982, S.127-161, hier S.146.

²³¹ Gebhardt, Volker: Das Deutsche in der deutschen Kunst. – Köln: DuMont Literatur- u. Kunst-Verlag 2004, S.338.

²³² Vitruvius S.79f.

ersten Schritte sind der Vergleich von Verzierungen mit den Zeichnungen im Rosenhaus und „sie gegenseitig abzuschätzen“ (I.6,S.176). Das Rosenhaus beginnt als Metonymie für dessen ganze Lebenswelt zu stehen und jede Erwähnung bekommt die Bedeutung von Erinnerung und der gleichzeitigen Vergegenwärtigung dieser Welt im Erzähler-Jetzt. Erst nach der oben erwähnten Wendung eröffnet sich dem Erzähler die Bedeutung von Kunst und er beginnt sich mit größerem Eifer der bildenden Kunst zu widmen, auch dem Erzdome: „Unsern Erzdome bewunderte ich jetzt in einem höheren Maße, als in allen früheren Zeiten, und ich stand manche Stunde vor seinem ungeheuren Baue.“(II.3,S.430) Die Hinwendung zur Kunst erfolgt für den Erzähler über die Architektur und die Architekturzeichnung und nicht über Skulptur oder Malerei. Hier ist durchaus eine Stufung ersichtlich. Rr widmet sich zunächst dem Bauwerk, der Malerei und Skulpturbetrachtung, die für die Entfaltung der Liebe zu Natalie entscheidend ist.

4.2.4 Der Sternenhof

Der Sternenhof wird in der Erzählung namentlich vor dem ersten Besuch eingeführt und der narrativen Methode nach, dass sich alles zu seiner Zeit entfaltet, erinnert sich der Erzähler auch daran, das Gebäude und die Ahorne schon gesehen zu haben, aber sich keine weiteren Gedanken darum machte (I.7,S.268). Die Ankunft im Sternenhof erfolgt bei Nacht im Sternenscheine. Im Grundriss vom Innenhof gehen vom Brunnen die Wege strahlenförmig weg. Neben dem Grundriss sind die Sterne als Symbol auch über dem Torbogen im Wappen dargestellt. Beim Heraustreten dreht sich der Erzähler „unwillkürlich“ um und erkennt sieben Sterne (I.7,S.278). Die Zahl Sieben verweist auch auf die Jahre, die vergehen werden, bis sich Heinrich und Natalie ihre Liebe gestehen.²³³ Der Stern als Symbol der Behausung beziehungsweise als Sinnträger einer festen Ordnung²³⁴ ist allzu deutlich ins Gebäude eingeschrieben.

Die Ähnlichkeit mit dem Rosenhaus wird dem Erzähler beim Betreten des Speisesaals bewusst. Auch die Sitzordnung ist dieselbe (I.7,S.269) und betont die gemeinsamen Werte, die in jedem der Häuser vorzufinden sind, und stellt so den gemeinsamen Rahmen für den moralischen Raum her. Die Innenräume werden wie im Rosenhaus durch eine imaginäre Wanderung dynamisch beschrieben, wobei die Blickachse entscheidend ist. Durch das Öffnen von Flügeltüren kann man durch sämtliche Zimmer sehen. Die einzelnen Räume werden nicht

²³³ Beckmann S.11.

²³⁴ Daemmrich, Horst u. Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch – Tübingen: Francke 1995, S.337.

mehr genau benannt, sondern in dieser Blickachse zusammenfassend statisch geschildert. Diese lässt auf dasselbe Raumprogramm von Bücher- und Gemäldezimmer schließen. Die Musik kommt als neues Element im Sternenhof vor und erweitert das strenge Raumprogramm des Rosenhauses (I.7,S.271). Diese Zimmerflucht entspricht der Enfilade, ein in Frankreich entwickeltes barockes Architekturmittel, das man auch schon bei Bauten der Renaissance findet.²³⁵ Die Enfilade bewirkt eine offene Raumwirkung und die Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenraum:

Es zeigt sich, daß diese Zimmer ein schöner Spaziergang seien, der unter dem Dache und zwischen den Wänden hinführte. Man konnte sie entlang schreiten, von angenehmen Gegenständen umgeben sein, und die Kälte oder das Ungestüm des Wetter oder Winters nicht empfinden, während man doch Feld und Wald und Berg erblickte. Selbst im Sommer konnte es Vergnügen gewähren, hier bei offenen Fenstern gleichsam halb im Freien und halb in der Kunst zu wandeln. (I.7,S.271)

Gleich dem Rosenhaus wird die Gleichzeitigkeit von Innen und Außen betont und beide Gebäude entsprechen damit dem Ausspruch Mathildes nach ihrer erzwungenen Trennung: „Äußeres, Inneres, das ist alles eins, und alles ist die Liebe“ (III.4,S.714). In diesem Zusammenhang ist die entstehende Liebe zwischen Natalie und Heinrich gemeint, dazu siehe unten.

Die Betonung, dass die Räume wohnlicher sind und mittels verschiedener Dinge auf die Bewohntheit durch die zwei Frauen Mathilde und Natalie hinweist, unterscheidet den Sternenhof vom Rosenhaus, dessen Räume zweckmäßig sind und keine Spuren der Bewohnbarkeit ausdrücken. Dabei tritt die für den Roman typische Unterscheidung mit anderen Wohnungen von Frauen hervor, die mit zu vielen Spielereien angefüllt sind. Damit werden die von Mathilde und Natalie als ein Ideal dargestellt (I.7,S.277). Diese Abgrenzung durch den Vergleich wird bei einem Fest noch einmal hervorgehoben. Dass die anderen Frauen mit pompöseren Kleidern nicht so elegant wirken wie Mathilde und Natalie in ihren einfacheren Kleidern, die „viel besser zusammen stimmten und ein edleres Gepräge trugen, als man dies sonst findet (II.4,S.473). Mathilde nimmt auch die Agrarreform vorweg, indem sie die Erbuntertänigkeitsverhältnisse, persönliche und dingliche Lasten der Bauern, aufhebt. Mit dieser Aufhebung der feudalen Struktur wird die Gegenwart zu einer besseren, vorrevolutionären Vergangenheit verklärt, wie bereits oben angeführt.²³⁶ Der Sternenhof ist von Vorbesitzern vernachlässigt worden und aufgrund häufiger Besitzerwechsel heruntergekommen (II.2,S.392). Ein Merkmal dafür ist die Farbe am Außenbau, welche das

²³⁵ Kadatz, Hans-Joachim: Wörterbuch der Architektur. 2. Aufl. – Leipzig [u.a.]: Seemann [u.a.] 1988, S.83.

²³⁶ Brochmeyer S.61.

Gebäude im Inneren natürlicher wirken lässt. Ein Bruch in der Gesamtwirkung von Innen und Außen.

Im Unterschied zum Rosenhaus wird der Außenbau des Sternenhofs genauer beschrieben. Auch die Vermittlung als Dialog zwischen Mathilde, Riesach und Eustach weicht von den anderen Darstellungen ab. Die Gliederung der Wand mit Fenstern und Gesimsen bzw. die handwerkliche Mauertechnik der Steine mit feinen Fugen werden von Eustach beschrieben, während Riesach das Schloss mit einer alten Frau vergleicht, die weiß angezogen ist und damit die Architektur als Kleidmetapher aufgreift. Der Sternenhof kann baustilistisch nicht eindeutig zugeordnet werden. Aus der Beschreibung ergibt sich eine Datierung zwischen dem Spätmittelalter und dem frühen Barock: „Mit seinem hohen steilen Dache von alterthümlichen Ziegeln und mit seinen breiten hochgeführten Rauchfängen glich es einer Burg, zwar nicht einer Burg aus den Ritterzeiten,[...]“ (I.7,S.280f.) Das hohe, steile Dach spricht für einen gotischen Bau, aber das Fehlen von Türmen spricht eher für ein Schloss und es wird in der Erzählung auch immer als Schloss bezeichnet. Der Sternenhof ist von Mathilde wegen der Ähnlichkeit mit dem elterlichen Landsitz Heinbach gekauft worden, wie Riesach betont: „Auch hatte der Sternenhof überhaupt große Ähnlichkeit mit dem Hause in Heinbach, [...]“ (III.4,S.728) Die Beschreibung von Heinbach lässt aber keine Ähnlichkeit erkennen: „Das Haus war nicht alt, es war kein Schloß und mochte in dem siebenzehnten Jahrhunderte gebaut worden sein. Es bestand aus zwei Flügeln, die einen rechten Winkel bildeten und einen Sandplatz einschlossen.“ (III.4,S.681) Die unterschiedlichen Grundrissformen von zwei- und vierflügelig wirft die Frage auf, ob sich im Grundriss der Häuser Leidenschaft und Vernunft als sich ergänzende Kräfte spiegeln und in der zweiflügeligen Anlage der ausgleichende Moment der Vernunft fehlte. Da die Liebesgeschichte zwischen Mathilde und Riesach als eine auf reiner Leidenschaft basierende dargestellt wird, wird dies auch von der Mutter Mathildes direkt ausgedrückt: „Ihr habt euch nur eurem Gefühle hingegen.“ (III.4,S.706).

Die unterschiedliche Beschreibung – das Rosenhaus ist im Inneren und der Sternenhof im Äußeren detaillierter beschrieben – unterstreicht auch den Bildungsweg bzw. die Annäherung an Natalie. Die Aufenthalte im Sternenhof dienen mehr der künstlerischen Tätigkeit oder dem geselligen Zusammensein mit Nachbarn, zum Beispiel bei dem Fest anlässlich der Entfernung der Tünche. Viele Szenen finden im Außenraum des Sternenhofs statt, wie auch das Essen im Freien unter den Linden (I.7,S.283). Im Gegensatz dazu finden, wie oben erwähnt, die meisten Szenen des Rosenhauses im Inneren statt. Von einem bestimmten Platz ist der Ausblick auf den Sternenhof, mit den Bäumen auch als Rahmen bildhaft dargestellt, in gewisser Weise auch ein vorausdeutender Ausblick auf die Annäherung zwischen Heinrich

und Natalie (I.7,S.280). Diesen Platz sucht der Erzähler bei seinem zweiten Aufenthalt auch immer wieder auf: „Noch öfter aber war ich auf dem Plaze hinter der Epheuwand, von welchem aus das Schloß in den großen Eichen eingerahmt zu erblicken war,[...]“ (II.1,S.303). Die symbolische Bedeutung zeigt sich auch darin, dass der Sternenhof in der Mitte des „Berührwegs“ (III.2,S.537) liegt, von einer Pforte geht er nach Norden und Süden. Auf diesem Weg treffen sich der Erzähler und Natalie nach dem Bund das erste Mal wieder. Die Grotte mit der Marmorstatue, ähnlich dem Marmorsaal im Rosenhaus, wird für den Erzähler zum Mittelpunkt des Sternenhofes. Als Außenraum veranschaulicht er ebenfalls die Annäherung zwischen Heinrich und Natalie als eine von außen und nicht durch Begegnungen im Inneren. Die Grotte ist wie das Theater ein künstlicher Ort, im Nachsommer von Riesach und Eustach erbaut, um der Marmorstatue einen würdigen Platz zu schaffen (II.4,S.491). Kulturgeschichtlich ist die Grotte unter anderem als Ort der Liebe vorgeprägt. Im Nachsommer finden sich Anklänge zur Grotte der Calypso in der Odyssee.²³⁷ Der Erzähler spielt auf diesen intertextuellen Verweis indirekt an, d.h. bevor er in die Grotte geht, liest er Homer und im Anschluss findet die Liebeserklärung statt.

4.2.5 Funktionale Gemeinsamkeiten

Die Architektur im Nachsommer spiegelt dessen geordnete Welt wider. So sind die Innenräume der drei Hauptgebäude – Aspernhof, Sternenhof und Elternhaus – nach ihrer Funktion hin benannt und alle drei haben dasselbe Raumprogramm – ein Bücher-, Gemälde-, und Gerätezimmer. Damit sind die Räume zielorientierte Aktionsräume, die den Figuren das Verhalten vorgeben und diese halten sich auch an die strikte Trennung der Räume nach ihren Funktionen. Im Roman wird dies auch direkt ausgesprochen: „Die gemischten Zimmer, wie er [der Vater – H.L.] sich ausdrückte, die mehreres zugleich sein können, Schlafzimmer Spielzimmer und dergleichen, konnte er nicht leiden.“ (I.1,S.10) Die Benutzer haben über die Ordnung der Zimmer keine Gewalt²³⁸, ihr Verhalten unterliegt dem Namen des Zimmers. Über die Nutzung wird die Parallele zwischen dem Freiherrn von Riesach und Heinrichs Vater hergestellt: „Überhaupt durfte bei dem Vater kein Zimmer die Spuren des unmittelbaren Gebrauchs zeigen, sondern mußte immer aufgeräumt sein,[...]“ (I.1,S.10) und als der Erzähler das erste Mal im Ausruhezimmer ein Buch liest und neben sich hinlegt, bemerkt Riesach: „„Verzeiht“, sagte er, „es ist bei uns Sitte, dass die Bücher, die auf dem Gestelle sind, [...] nach dem Gebrauche wieder auf das Gestelle gelegt werden, damit das Zimmer die ihm

²³⁷ Beckmann S.19; Hoffman stellt Bezüge zur Minnegrotte in Tristan von Gottfried von Straßburg her, S.56.

²³⁸ Keller S.118.

zugehörige Gestalt behalte.““ (I.3,S.55). Nach einer Rückkehr fühlt sich der Erzähler in seiner Wohnung im Elternhaus nur dann wohl, wenn die, dem Zimmer eigene, Ordnung wieder hergestellt ist.

Im Rosenhaus ist die gemeinsame Hausordnung das Band, das alle miteinander verbindet. Diese Ordnung findet sich in allen drei Häusern wieder und stellt auch symbolisch die übergeordnete Verbindung zwischen den Familien dar, wenn der Vater anmerkt:

[...] daß die Familien, die durch längere Zeit gleichsam durch ein unsichtbares Band verbunden gewesen waren, durch das Band der geistigen Entwicklung seines Sohnes und des Verkehrs desselben mit beiden Teilen, auch in der Wirklichkeit sich nähern, sich kennen lernen und in eine Verbindung treten werden. (S.560)

Im Zitat bestätigt sich, dass die Voraussetzung für die Grenzerweiterung und Familienzusammenführung die Bildung Heinrichs ist. Das Zitat bereitet auch die räumliche Annäherung indirekt vor, wenn der Vater von „sich nähern“ spricht.

4.3 Anschauungs- und gestimmter Raum

4.3.1 Raum als Erinnerung

Der Anschauungsraum definiert sich, wie in der Einleitung angeführt dadurch, dass die Objekte im Raum etwas mitmeinen und damit auf etwas verweisen, gleichzeitig aber ihre Eigenständigkeit behalten. Die Objekte, Gebäude wie Ausstattung, können auf Abwesende verweisen und diese werden dadurch emotional anwesend. Damit erfüllen einige Räume und Gebäude, vor allem der Sternenhof und das Rosenhaus, eine Erinnerungsfunktion und drücken die Biographie der Bewohner indirekt aus. Die Räume verweisen oft auf die abwesenden Frauen und damit wird eine anthropomorphe Einheit von Raum und Mensch geschaffen.²³⁹ Nicht nur die Bewohner werden vergegenwärtigt, auch die Nicht-Bewohner. Zu sehen daran, dass bei der ersten Rosenhaus-Besichtigung den Erzähler eine Art Sehnsucht nach seinem Vater beim Betreten des Arbeitszimmers überkommt (I.4,S.82). Diese Vergegenwärtigung wird über die Ähnlichkeit der „alterthümlichen Geräthe[n]“ vorgenommen – damit Riesach und der Vater in ihren Vorlieben und Eigenschaften und damit ihr ähnlicher moralischer Raum. Indirekt wird auch die Bedeutung der beiden für den Erzähler angedeutet.

Es ist aber die Abwesenheit der Frauen, denen der Erzähler und auch Riesach nachspüren. So wandelt der Erzähler, als er sich alleine im Sternenhof befindet, um dort die Geräte zu malen,

²³⁹ Noell S.2.

in der Einsamkeit den Spuren der Bewohnerinnen nach. „Diese Stille machte, daß ich desto mehr der Bewohnerinnen dachte, die jetzt abwesend waren, daß ich meinte, ihre Spuren entdecken zu können, und daß ich dachte, ihren Gestalten irgendwo begegnen zu müssen. Besser war es, wenn ich in die Landschaft hinausging.“ (II.1, S.303). Die Bewohnerinnen und der Sternenhof bilden damit eine charakterliche Einheit. Für den Erzähler ist diese Vergegenwärtigung der Abwesenden aber schmerzhaft und deutet auf eine engere, emotionalere Bindung hin. Die schmerzhafteste Erinnerung, die durch Räume und ihre Gegenstände auf die Bewohner verweisen, erfährt auch Riesach nach dem Tod seiner Mutter: „Nur in ihren Kleidern in Geräthen im Arbeitszeuge, [...], sah ich Spuren ihres Daseins.“ (III.4, S.671). Durch das Abgehen der Räume, in denen sie sich aufgehalten hat, wird eine Art Trauerarbeit geleistet. Die Mutter ist auch in seinem Zimmer gegenwärtig, das durch sie für ihn hergerichtet wurde: „[...] die weißen Fenstervorhänge hatte noch die Mutter geordnet, und das Linnen des Bettes war durch ihre vorsorglichen Finger gleichgestrichen worden. Ich getraute mir kaum etwas zu berühren, um es nicht zu zerstören. Ich blieb sehr lange unbeweglich in dem Zimmer sitzen.“ (III.4, S.672) Die Unmöglichkeit, den Raum zu benutzen, ohne damit die Erinnerung an die Mutter zu zerstören, spiegelt den Denkmalgedanken, den der Erzähler im Zusammenhang mit der Renovierung des Sternenhofs äußert wider – von einer abgeschlossen und wohlgenossen Wohnlichkeit (II.4, S.483) und die Erinnerung an die Kindheit, mit dem Haus als erstes Universum.²⁴⁰ Nachdem seine Schwester das Haus umgebaut hatte, wurde damit die Erinnerung an die Eltern verdrängt und das Haus fühlte sich fremd an. (III.4, S.672) Bis ins kleinste Detail – neue Ziegel anstelle der Rundziegel – gehen diese Erinnerungen, die mit der Restaurierung verdrängt werden: „[...] und jetzt schien es mir, als ob man alles Alte auch die Mutter aus dem Hause hinaus gedrängt hätte.“ (III.4, S.673). Man findet hier aber auch die Erklärung, weshalb die Räume keine Spuren der Benutzung hinterlassen sollen und den Eindruck des Unbewohnten vermitteln: um die Räume mit keinem Menschen in Verbindung zu bringen und dadurch emotional und mit Erinnerung aufzuladen. Die räumliche Entfernung steht ebenso für die emotionale Distanziertheit – so darf Gustav kein Zimmer neben Riesach beziehen, damit er sich nicht an ihn gewöhne, weil er eines Tages wieder fort müsse (I.6, S.208). Hier wird auf das Verhältnis mit Alfred in Heinbach und die schmerzhafteste Trennung von ihm verwiesen (III.4, S.717). Die räumliche Trennung von Frauen und Männern – die einen am Sternenhof und die anderen im Rosenhaus – weist ebenso auf diesen Umstand hin, dass es sich um eine andere Situation handelt. Auch wenn Riesach viel von Liebe und Zuneigung zu Gustav und Mathilde spricht, ist die Zeit für

²⁴⁰ Bachelard S.24.

eine tiefere Verbindung vorbei.(III.4,S.732) Im Gegensatz dazu verdeutlicht die Reise mit seinem Vater zu dessen Geburtshaus die stabile Herkunft Heinrichs. Der Vater findet das Haus im selben Zustand wie in seiner Kindheit vor und der Ahorntisch, als Symbol des regelmäßigen Familienzusammentreffens, steht immer noch am selben Platz. Ebenso die Landschaft, die sich nicht verändert hat – damit ist ein Gleichgewicht von Innen und Außen gegeben (III.3,S.597).

Bei der ersten Besichtigung führt Riesach den Erzähler in ein Zimmerchen, dessen Innengestaltung die äußere Rosenwand wiedergibt: „Die Seide grau in Grau gezeichnet hob sich licht und lieblich von dem Roth der Wände ab, es machte fast einen Eindruck, wie wenn weiße Rosen neben rothen sind. Die grünen Streifen erinnerten an das grüne Laubblatt der Rosen.“ (I.5,S.160). Die Einrichtung verweist auf eine Frau. Es wurde für Mathilde eingerichtet und sie ist damit dauerhaft in das Raumsystem des Rosenhauses eingeschrieben.²⁴¹ Mit dem Schweigen halten Riesach und der Erzähler sich an die Raumwidmung, da das Zimmer nicht für sie eingerichtet wurde. Die Widmung ist in diesem Zusammenhang an eine Figur orientiert. Im Laufe seiner Rosenhausaufenthalte sucht der Erzähler den Raum, den er als „das Rosenzimmer“ bezeichnet, immer wieder. Zum Teil werden die Männer dorthin eingeladen (I.7,S.245). Die Raumwirkung ist auf Mathilde abgestimmt und es herrscht „eine zusammenstimmende Ruhe“ (I.7,S.245) vor. Die Landschaft ist bis zum Hochgebirge erkennbar, bricht in Form einer anthropomorphen Metapher „sah“, durchs Fenster herein und betont zusätzlich die Vermischung von Außen- und Innenraum. Nach dem Bund mit Natalie sucht der Erzähler das Rosenzimmer gezielt auf, um sich die Abwesenden zu vergegenwärtigen, was erst durch die Möglichkeit des Erzählers, sich in die Gefühlswelt der Abwesenden einzufühlen, möglich wird²⁴²: „Mich umwehte die Ruhe und Klarheit, die in dem ganzen Wesen Mathildens ausgeprägt ist, [...]“ (III.2,S.570).

Beim zweiten Besuch in Kerberg wird auch die Schlossruine besucht: „Wir gingen auf den Stellen, auf welchen die alten mächtigen und reichen Leute gegangen waren[...]“(II.2,S.415). Hier wird mit dem Nachgehen der ursprünglichen Bewohner auch indirekt der Anspruch geltend gemacht, deren ideale Nachfolger zu sein. Die Restaurierungsarbeiten von Riesach, jene des Sternenhofs von Mathilde, sind unter diesem Aspekt zu betrachten. Dazu sind sämtliche Schlösser, die genannt werden, entweder Ruinen wie Schloss Ingheim oder im Falle von Schloss Tillburg, das aufgrund der falschen Farbe nicht in die Landschaft passt, ein Zeichen für einen missverstandenen Umgang mit alten Bauwerken und deren Erbe und Denkmalcharakter. Dass sich die Kirchen meistens in der Nähe von Schlossruinen befinden,

²⁴¹ Keller S.122.

²⁴² Noell S.4.

lässt an die Überzeitlichkeit von Gott denken und an die Vergänglichkeit des Menschen. Der Nachfolgedanke stabilisiert sich in der Szene, als die Gemeindemitglieder Riesach für die Restaurierung ihrer Kirche nur aus dem Gefühl der Schuldigkeit danken. Sie erkennen nicht das Opfer Riesachs und die dahinter liegende Bedeutung, schöne und edle Dinge vor dem Verfall zu retten, damit sich Menschen daran „erheben und erbauen können“(III.2,S.575).

4.3.2 Raum als Resonanzboden für Gefühle

Nach Brynhildsvoll, siehe Einleitung, kann der literarische Raum ein Resonanzboden für die Emotionen der Figuren sein. Diese kennzeichnen sich dadurch aus, dass eine wechselseitige Abhängigkeit vom Raum und den Objekten mit der Figur vorhanden ist. Damit haben sie eine starke Tendenz, gestimmte Räume zu sein. Da bei Stifter der Außen- wie Innenraum seine Eigenständigkeit behält, sind die Grenzen zwischen diesen beiden Räumen fließend. Im Nachsommer ist die Innensicht oft ausgeblendet und der Außenraum mit seinen konkreten Objekten spiegelt die Emotionen des Erzählers wider. Hierfür ist der Blick aus dem Fenster als architektonisches Element der Verbindung von Innen und Außen eine Möglichkeit. Gleichzeitig ist es ein tradiertes Motiv zur Schilderung von Stimmungslagen.²⁴³ Nach einem Spaziergang, bei dem Gustav und Natalie vom Erzähler genau beobachtet werden, und einem abschließenden Aufenthalt im Freien, bei dem alle zusammen sitzen, wobei die Sitzordnung geschildert und durch jene eine räumliche Distanz zwischen Natalie, Gustav und dem Erzähler erkennbar ist – kehren alle bei Einbruch der Dunkelheit in die Zimmer zurück:

Ich war sehr traurig. Ich legte meinen Strohhut auf den Tisch, legte meinen Rock ab, und sah bei einem der offenen Fenster hinaus. Es war heute nicht wie damals, da ich zum ersten Male in diesem Hause über dem Rosengitter aus dem offenen Fenster in die Nacht hinausgeschaut hatte. Es standen nicht die Wolken am Himmel, [...], sondern es brannte bereits über dem ganzen Gewölbe der einfache und ruhige Sternenhimmel. Es ging kein Duft zu meiner Nachtherberge herauf, [...] sondern es zog die einsame Luft kaum fühlbar durch die Fenster herein (I.7,S.235).

Die Traurigkeit wird zwar direkt, aber sehr plötzlich und unvermittelt mitgeteilt.²⁴⁴ Hier entspricht die äußere Raumwahrnehmung den inneren Emotionen des Erzählers, widerspricht aber seinem Denken. Der Außenraum behält seine Eigenständigkeit und ist hier als Anschauungsraum zu verstehen, in dem die Objekte eine zweite Bedeutung mit einbringen. Durch den Vergleich mit der ersten Nacht im Rosenhaus wird die Wiederherstellung der inneren Gefühlsordnung gewünscht. Die symbolische Bedeutung der Sterne, als Sinnträger

²⁴³ Obermaier S.73.

²⁴⁴ Keller S.123.

einer festen Ordnung und erweitert auch als göttliche Lenkung des Daseins²⁴⁵, kommt in diesem Zitat zum Tragen. Das Gewölbe verweist auf die kosmische Ordnung und drückt gleichzeitig nach Bachelard das Traumprinzip der Intimität aus, da es ohne Ende diese in seinem Zentrum reflektiert.²⁴⁶ So findet sich in der Szene der versteckte Wunsch des Erzählers. Denn im Folgenden betet der Erzähler „inbrünstig[es]“ zu Gott, indem er sein Sein und sein Schicksal sowie das der Seinigen ihm „anheim stellt[e]“ (I.7,S.235). Zudem beschließt er, keine weiteren Fragen hinsichtlich Mathilde und ihren Verhältnissen zu stellen. Das Überlassen seines Schicksals an Gott zeigt nicht nur Unsicherheit, sondern auch eine latente Brüchigkeit der Nachsommerwelt. Denn der Erzähler äußert sich nach der Rückkehr ins Elternhaus, dass die Familie ihn manches vergessen lässt, „[...]das beinahe wie eine Sorge in meinem Herzen war.“(II.1,S.295) Die genauen Gründe sind nicht erzählt, die Erklärung für das Schweigen könnte sich in der Reaktion des Erzählers auf das Liebesgeständnis Prehorns finden. Dessen Beschreibung der Schönheit Natalies – zu diesem Zeitpunkt ist dem Leser nicht bewusst, dass es sich um sie handelt – findet der Erzähler unpassend: „Ich dachte, dass vieles in diesen Worten nicht Ernst sein könne. Wenn er das Mädchen so sehr liebe, so hätte er es nur oder einem andern gar nicht sagen sollen, [...]“ (I.6,S.175). Ähnlich wie die Vermeidung Riesachs, Räume mit Erinnerung aufzuladen, kann diese Erklärung der Grund sein, dass die Emotionen über den Raum ausgedrückt werden.

Nach der Ankunft im Sternnhaus sieht der Erzähler am Morgen aus dem Fenster und beobachtet, wie Natalie und Gustav den Weg entlangkommen und scheinbar traurige Gespräche führen:

Ich sah auf sie, so lange ich sie erblicken konnte, bis sie endlich der dunkle Thorweg aufgenommen hatte.
Jetzt war die Gegend sehr leer.
Ich blickte kaum auf sie. (I.7,S.269f)

Die Traurigkeit des Erzählers wird über die fehlende Landschaft vermittelt und zusätzlich durch die abgesetzten Sätze verdeutlicht. Wie an den Beispielen erkennbar, sind es vor allem die Gefühle für Natalie und ihre Annäherung, die sich im Außenraum spiegelt und, wie oben erläutert, der Sternenhof als dessen Symbol. Die Orte an denen sie sich begegnen, bevor sie einander vorgestellt werden, sind symbolisch aufgeladen. Die erste Begegnung findet auf einem Weg, nach dem ersten Besuch im Rosenhaus, statt. Der Erzähler ist auf dem Rückweg, während Natalie zum Haus fährt. Die Straße ist chronotopisch und nach dieser Begegnung fragt sich der Erzähler, ob ihr Gesicht nicht das schönste zum Zeichnen sei (I.5,S.165f). Bei

²⁴⁵ Daemrich S.337.

²⁴⁶ Bachelard S.40.

der zweiten Begegnung im Theater kreuzen sich ihre Blicke und nach dem Theaterstück ihre Wege beim Hinausgehen. Nach diesem Treffen nimmt sich der Erzähler vor, Gesichter zu zeichnen. Für die Sujet-Entwicklung in Richtung künstlerisch tätig zu sein sind diese beiden Begegnungen ausschlaggebend, der Liebes-Aspekt entwickelt sich erst später. Der Erzähler findet kein passendes Gesicht und kann sich nicht mehr Natalies erinnern, „aber es schwebte mir ein unbestimmtes dunkles Bild von Schönheit vor der Seele.“(I.6,S.186). Is Natalie das erste Mal zum Rosenhaus kommt, geht der Erzähler ohne besonderen Grund hinab „Ich weiß nicht, weshalb ich hinabging, den Wagen ankommen zu sehen.“ (I.7,S.222). Nachdem Natalie aus dem Wagen gestiegen war, erscheint sie plötzlich als „unermesslich schön“(I.7,S.223). Die Unsicherheit des Erzählers drückt sich dadurch aus, dass er erstens erkennt, dass er unbemerkt hinter dem Gitter, einer räumlichen Trennung, steht und dies als unhöflich empfindet. Die Erziehung Heinrichs zeigt sich hier, d.h. sein moralischer Raum, der durch diese Unsicherheit ins Wanken gerät. Er begibt sich wieder in sein Wohnzimmer, wo er „in der Tiefe des Zimmers“ (I.7,S.223) sitzen blieb, weder zum Fenster noch in den Garten ging, unfähig, etwas zu tun: „Ich wollte lesen oder schreiben, und that es dann doch wieder nicht.“(I.7,S.223). In der Tiefe des Zimmers drückt sich, Bachelard zufolge, die Ruhe des Zimmers aus, die sich hier dem Erzähler mitteilt. Er führt weiter aus, dass das Zimmer mit seiner Intimität zur Innerlichkeit der Figur wird und diese nicht mehr begrenzt, eine Quelle der Demut darstellt.²⁴⁷ Die Tiefe, als „existenzielle“ Dimension des Anschauungsraums wie in der Einleitung angeführt, findet sich hier ebenso diesen Umstand, da diese sich im Phänomen des Verdeckens ausdrückt. Hier werden keine Dinge entdeckt, sondern metaphorisch die verdeckten Emotionen Heinrichs. Erst als er ihr vorgestellt wird, erzählt er von einer Befangenheit und verbeugt sich nur, „Natalie hatte kein Wort gesprochen“(I.7,S.226). In „Der Einblick“ (II.3.) geht der Erzähler bei einem Spaziergang auf eine Bank unter einer Esche zu und kümmert sich nicht um die dort sitzende Gestalt. Der narrativen Methode nach, dass sich alles zu seiner Zeit entfaltet bzw. sichtbar wird, bleibt der Blick auf die Gestalt durch den Baumstamm verdeckt. Nachdem er näher gekommen war, erhob sich die Gestalt, „[...] wendet sich um, damit sie mich sähe, und ich stand vor Natalien. Kaum zwei Schritte waren wir von einander entfernt. Das Bänklein stand zwischen uns. Der Baumstamm war jetzt seitwärts. Wir erschraken beide.“ (II.3,S.464) Die detaillierte Schilderung der räumlichen Relationen der Figuren wie Objekte zueinander, mit der nun freien Sicht, weist auf eine Annäherung hin. Das „Bänklein“ ist im ersten Moment noch eine räumliche Trennung, und

²⁴⁷ Bachelard S.203.

am Ende dieser Szene fühlt sich der Erzähler seltsam, neben Natalie zu sitzen. Die weiteren Empfindungen und die Vorausdeutung werden über den Landschaftsraum ausgedrückt:

In der Krone der Esche rührte sich kein Blättchen; denn die Luft war still. Weit vor uns hinabgehend und weit zu unserer Rechten und Linken hin, so wie rückwärts war das grüne der Reife entgegen harrende Getreide. Aus dem Saum desselben, der uns am nächsten war, sahen uns der rothe Mohn und die blauen Kornblumen an. Die Sonne ging dem Untergange zu, und der Himmel glänzte an der Stelle, gegen die sie ging, fast weißglühend über die Saatfelder herüber, keine Wolke war und das Hochgebirge stand rein und scharf geschnitten an dem südlichen Himmel. (II.3,S.468)

Das Getreide, von dem sie eingeschlossen sind und das der Reife entgegen harrt, die anthropomorphen Blumen, der wolkenlose Himmel, der eine sternenhelle Nacht erwarten lässt und die stille Luft sind deutliche Zeichen der Annäherung. Vor allem, da Mohn und Kornblumen oft als Liebesorakel in Erscheinung treten und das Getreide in Form der Körner ein Symbol der Fruchtbarkeit darstellt.²⁴⁸ Die statische Raumwahrnehmung folgt dem Nahe-Fern-Muster, alle Objekte sind klar und deutlich zu erkennen und behalten ihre Eigenständigkeit. Der Blick führt in die weite Landschaft. Sie ist hier ein Anschauungsraum, der symbolisch aufgeladen ist. Die Entwicklung der Liebe zwischen ihnen steht als positives Beispiel der unglücklichen von Riesach und Mathilde gegenüber. Verständlicher wird die vorausdeutende Bedeutung der Szene durch eine Gegenüberstellung mit einer ähnlichen Symbolik aus dem Rückblickskapitel Riesachs: „Dieses Gefühl war jetzt wie ein Sturmwind über mich gekommen. Ich glaubte sie durch die Mauern in ihrem Zimmer gehen sehen zu müssen mit dem langen kornblumenblauen Kleide, mit den glanzvollen Augen und dem rosenherrlichen Munde.“ (III.4,S.697) Nicht nur, dass eine räumliche Trennung von Innen und Außen vorhanden ist und die Mauer diese Trennungsfunktion erfüllt und den Blick brechen lässt, steht auch der Sturmwind der stillen Luft gegenüber, das kornblumenblaue Kleid verweist auf die gegenseitige Liebe und der rosenherrliche Mund auf die leidenschaftliche. Es drückt sich die Ungeduld Riesachs aus, die auf reinen Emotionen basiert und die Vernunft ausblendet.

Der Blick in das weite Land, der die Gefühle verdeutlicht, ergänzt sich durch den Blick in die Tiefe. Bei der Hochlandreise und dem zweiten Besuch des Kerbergeraltars erklärt Natalie, wie man mit Landschaft bekannter wird und sie einem näher kommen kann, indem man den Wagen verlässt, umher spaziert und so alles unmittelbarer wahrnimmt:

²⁴⁸ Merzell, Heinrich: Mohn. - In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitw. von Eduard Hoffmann-Krayer. mit e. Vorw. von Christoph Daxelmüller. Unveränd. photomechan. Nachdr. - Berlin[u.a.]: de Gruyter 1987. (=Bd.6), S.450. ders: Kornblume. - In: HWBdAGs, (=Bd.5), S.247; ders: Getreide. - In: HWBdAGs, (=Bd.3), S.787.

[...] die Wiesen, die sich in eine Schlucht hinab ziehen, und die Baumwipfel, welche aus der Schlucht herauf sehen, hat man unmittelbar vor Augen. In Ebenen eilt man schnell vorbei. Hier ist gerade so eine Schlucht, wie ich sprach.“ Wir blieben ein Weilchen stehen und sahen in die Schlucht hinab. Beide sprachen wir gar nichts. (S. 409)

Hier ist eine Spiegelung von Rede und Handeln vorhanden, indem beide stehen bleiben, hinunterblicken und schweigen, zudem eine zunächst gegenläufige räumliche Bewegung. Das Äußere zieht es in das Innere und das Innere sieht auf das Äußere und beides ist gleichzeitig wahrnehmbar – damit ist Inneres und Äußeres hier eins.²⁴⁹ Die unterschiedlichen Blickrichtungen in den tiefen und in den weiten Anschauungsraum können als Symbol für das tiefe, weite Gefühl, das hier im Entstehen ist, stehen. Die eigentliche Liebeserklärung geschieht in der Grotte des Sternenhofs und findet erst beim zweiten Aufeinandertreffen statt. In „Das Fest“ (II.4) treffen sie zum ersten Mal in der Grotte aufeinander. Der Erzähler nähert sich aus dem Gebüsch und auf dem Umweg zur „Eppichwand“ der Grotte. Da Natalie in der Grotte ist, betritt er sie nicht. Als Natalie ihn sieht, steht sie wortlos auf und verlässt die Grotte auf dem Weg wie der Erzähler, nur in die andere Richtung. Die gegenläufige räumliche Bewegung ist konsekutiv und bezeichnet die noch existierende Ferne zwischen den beiden, sowie der Wechsel von Ruhe und Bewegung den fehlenden Dialog ersetzt.²⁵⁰ Ein Jahr später treffen sie sich zufällig wieder in der Grotte und ähnlich dem Beginn der Annäherung unter den Eschenbäumen sind beide erschrocken. In einem Gespräch, das sich über die Grotte hin zu Kunstgegenständen entwickelt, entsteht das Liebesgeständnis, das sehr unerwartet und plötzlich geäußert wird. Nachdem es ausgesprochen wurde, sitzen beide wieder schweigend da und um den Erzähler herum hat sich die Grotte in einen gestimmten Raum gewandelt:

Das unermüdlich fließende Wasser die Alabasterschale der Marmor waren verjüngt; die weißen Flimmer auf der Gestalt und die wunderbar im Schatten blühenden Lichter waren anders; die Flüssigkeit rann plätscherte oder pippte oder tönte im einzelnen Falle anders; das sonnenglänzende Grün von draußen sah als ein neues freundlich herein, und selbst das Hämmern, mit welchem man die Tünche von den Mauern des Hauses herabschlug, tönte jetzt als ein ganz verschiedenes in die Grotte von dem, das ich gehört hatte, als ich aus dem Hause gegangen war. (II.5,S.520)

Die Objekte und vor allem der Klang als räumliches Phänomen drücken die Angleichung der inneren Emotionen aus. Der gestimmte Raum steht nun in einem Wechselverhältnis zum Erzähler und drückt sich mit aus. Das Abschlagen der Tünche, das in der Grotte wahrnehmbar ist, betont die symbolische Bedeutung des Sternenhofs für die Liebe, siehe unten. Die Grotte und damit die Quelle als Ursprung der Liebe, der Marmor und das Wasser weisen „auf die

²⁴⁹ Beckmann S.7.

²⁵⁰ Keller S.139.

Reinheit und den Seelenadel der Liebenden“²⁵¹ hin. Die Objekte Erde, Wasser, Luft und das Licht bilden die vier Elemente, aus denen sich im Altertum alles Seiende zusammensetzt.²⁵² Die Grotte steht in diesem Moment stellvertretend für den Kosmos der Welt, was ihre Hauptmetapher darstellt.²⁵³ Das anschließende Gespräch über die Theateraufführung stabilisiert den gemeinsamen moralischen Raum und in Bezug auf den Leser dient das gegenseitige Erkennen, die Geschlossenheit der Nachsommerwelt zu veranschaulichen. Die Annahme, dass der Blick aus dem Fenster die Emotionen Heinrichs hinsichtlich Natalies symbolisch ausdrückt, stabilisiert sich, als er in der Nacht nach dem Bund ans Fenster trat:

[...] trat ich in der Nacht dieses Tages, [...], an das Fenster, und blickte gegen den Himmel. Es stand kein Mond an demselben und keine Wolke, aber in der milden Nacht brannten so viele Sterne, als wäre der Himmel mit ihnen angefüllt, und als berührten sie sich gleichsam mit ihren Spitzen. Die Feierlichkeit traf mich erhebender, und die Pracht des Himmels war mir eindringender als sonst, wenn ich sie auch mit großer Aufmerksamkeit betrachtet hatte. Ich mußte mich in der neuen Welt erst zurecht finden. Ich sah lange mit einem sehr tiefen Gefühle zu dem sternbedeckten Gewölbe hinauf. (III.1,S.532)

Neben den Emotionen stabilisieren sich auch die Annahmen, dass die Sterne symbolisch für die Liebe zwischen den beiden stehen, wie das Gewölbe auf die kosmische Ordnung hinweist.

4.4 Restaurations- und Denkmalgedanken

4.4.1 Theoretische Restaurations- und Denkmalgedanken

Im Nachsommer werden jeweils zu Malerei, Skulptur und Bauwerke die Restaurationstechniken besprochen und detailliert geschildert. Die Restauration eines Gemäldes wird mit fast naturwissenschaftlich-technischer Genauigkeit durchgeführt und lässt damit die Restauration im Roman über die zeitgenössische Restaurierungspraxis hinausgehen.²⁵⁴ Diese besteht darin, wie Riesach anmerkt, dass die Ausbesserungen ausschließlich mit einem Vergrößerungsglas erkennbar sind (II.2,S.377).

Stifter war als Denkmalpfleger tätig und hatte unter anderem die Aufsicht über die Restaurierung des Kefermarkter Altars. Die Beschreibung im Nachsommer lehnt sich fast

²⁵¹ Hoffmann S.56.

²⁵² Ebda S.56.

²⁵³ Miller, Naomi: Heavenly caves. Reflections of the garden grotto. – Boston [u.a.]: Allen & Unwin 1982, S.7.

²⁵⁴ Lipp, Wilfried: Stifter als „Conservator“ (1853-1865). Realität und Literatur. – In: Hartmut Laufhütte [Hrsg.]: Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. – Tübingen: Niemeyer 1996, S.185-203, S.194.

vollständig an den Artikel „Über den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt“²⁵⁵ an. Architektonische Gliederungen der Kirche sowie Details des Altars werden übernommen, mit dem Namen „Kerberg“ ist der Ort literarisch verfremdet. Dass dem Altar eine besondere Rolle im Bildungsgang des Erzählers zukommt, erkennt man auch daran, dass er zweimal besucht wird. Erst beim zweiten Besuch wird die Wirkung des Altars auf den Erzähler geschildert, die ebenfalls aus dem Artikel entnommen wurde und hier ist der Moment einer „architecture parlante“ gegeben:

Wir blieben lange in der Kirche, und ich wäre gerne noch länger geblieben. Vor der Ruhe dem Ernste der Würde und der Kindlichkeit dieses Werkes kam eine Ehrfurcht ja fast ein Schauer in mein Herz, und die Einfachheit der Anlage bei dem großen Reichthume des Einzelnen beruhigte das Auge und das Gemüth. (II.2,S.411)

Die Ausdruckskraft kann hier als „parlante“ bezeichnet werden²⁵⁶, die eine erhabene und beruhigende Wirkung bei dem Erzähler hinterlässt, die er zeitlich andauern lassen möchte. Er drückt ein seelisches Erleben aus, welche für Stifter in der gotischen Kunst am wahrscheinlichsten zu finden ist.²⁵⁷

Neben dem Altar wird noch der Turm von Braunau, den Riesach renovieren würde – literarisch verfremdet zu „Grünau“ – erwähnt.²⁵⁸ Neben den Gebäuden sind auch die renovierten Möbelstücke Stifters literarisch verarbeitet: Delphin-Schreibtisch, der Kleiderschrank und der Musiktisch.²⁵⁹ Diese Verweise außerliterarischer Wirklichkeit zeigen die Nähe zum Realismus und Stifters Bekenntnis „zur Geschichte und Kultur eines bestimmten landschaftlichen Raumes.“²⁶⁰ Für Riesach sind die alten unvollendeten Bauwerke ein Zeichen dafür, dass früher viel tiefsinnigere Menschen gelebt haben müssen. Er formuliert indirekt einen überzeitlichen Schönheitsbegriff, wenn er feststellt, dass die Menschen von damals gehofft haben, dass die Gebäude in ihrem Sinne fertig gestellt werden. Riesach übernimmt ebenfalls Restaurierungsaufträge von Kirchen (I.4,S.103ff; III.3,S.571ff) und setzt sich so in die Nachfolge der Erbauer. Einen Blick in die Zukunft wagt Riesach, wenn er die staatliche Denkmalpflege, die damals im Entstehen war und die eine Wiederherstellung, Aufstellung und eine Schutzfunktion vor weiteren Verunstaltungen zur Aufgabe hatte,

²⁵⁵ Stifter, Adalbert: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftr. der Komm. für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akad. der Wiss. Hrsg. von Alfred Doppler u. Hartmut Laufhütte. Johannes John [Hrsg.]: Schriften zur bildenden Kunst. – Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 2011. (=Bd. 8,4), S.68-85.

²⁵⁶ Hauser S.147.

²⁵⁷ Jungmair, Otto: Adalbert Stifter als Denkmalpfleger. – Linz: Adalbert-Stifter-Inst. des Landes Oberösterreich 1973, S.132.

²⁵⁸ Ebda S.92.

²⁵⁹ Ebda S.128f.

²⁶⁰ Hoffmann S.20.

vorhersagen lässt.²⁶¹ Mit diesen Wiederherstellungen tritt Riesach, und außerliterarisch Stifter, für die Stileinheit und Stilreinheit ein. Es bedeutet aber auch den Versuch, einen früheren gedachten Originalzustand wiederherzustellen und den Faktor Zeit und damit die Geschichte des Bauwerks zu tilgen.²⁶² Mit seinen Ansichten und Techniken der Restaurierung entspricht Riesach durchaus den zeitgenössischen Ansichten und der Regotisierung,²⁶³ im Nachsommer fehlt jedoch der nationale Gedanke. In folgendem Zitat sind die oben genannten Forderungen nach Stilreinheit, Stilechtheit und Materialgerechtigkeit deutlich ausformuliert.

Wie ich wohl schon erkennen gelernt hatte, ist bei Denkmälern [...] der Stoff nicht gleichgültig, und dann darf er aber nicht mit Fremdartigem vermengt werden. Ein Siegesbogen, selbst wenn er unter Dach steht, darf von Marmor sein, weniger schon von Ziegeln oder Holz, ganz und gar nicht von gegossenem Eisen oder festgeklebtem Papier. Eine Bildsäule kann von Marmor Metall oder Holz sein, weniger von groben Steinen, ganz und gar nicht von allerlei zusammengefüigten Bestandteilen. Unsere neuen Häuser, die nur bestimmt sind, Menschen aufzunehmen, um ihnen Obdach zu geben, haben nichts Denkmalartiges, sei es ein Denkmal für den Glanz einer Familie, sei es ein Denkmal der abgeschlossenen und wohlgenossenen Wohnlichkeit für irgend ein Geschlecht. Darum werden sie fachartig aus Ziegeln gebaut, und mit einer Schicht überstrichen, wie man auch lackirtes Geräte macht, oder künstliches Gestein malt. Schon die aus bloßem Holze zur Wohnung eines Geschlechtes in unseren Gebirgsländern (nicht zur Spielerei in Gärten) erbauten Häuser haben Denkmalartiges, noch mehr die Schlösser, die aus festen Steinen gefügt sind, die Thorbogen die Pfeiler die Brücken und noch mehr die aus Stein gebauten Kirchen. Daraus ergab sich mir von selber, daß diejenigen, die dieses Schloß so bauten, daß die Außenseiten der Wände fest gefügte viereckige, unbestrichene Steine sind, Recht gehabt haben, und daß die, welche die Steine bestrichen, im Unrechte waren, und daß die, welche sie wieder bloß legen, abermals im Rechte sind. (II.4,S.483f)

Jedes Material ist für eine bestimmte Denkmalform und Denkmalfunktion geeignet. Die Materialreinheit hebt damit die semantische Bedeutung des Materials hervor und geht über die Funktion, die Dauerhaftigkeit des Denkmals zu garantieren, hinaus. Mit dem Siegesbogen verweist der Erzähler auf den Denkmaltyp des antiken Triumphbogens, der nicht nur eine Bedeutungssteigerung für die Repräsentation, sondern auch die Legitimierungsfunktion innehat.²⁶⁴ Mit den Häusern aus Holz verweist der Erzähler unter anderem auf das Ahorn- und Wiesenhaus im Nachsommer. Hier ist ebenfalls das Abrufen der gesellschaftlichen Schichten mit dem Klimax von der Hütte zur Kirche und damit vom einfachen Menschen bis zum Kleriker vorhanden. In seinem Aufsatz zum Kefermarkter Altar bindet Stifter die höhere Bildung der Völker an die Kunst. Deshalb sind Denkmäler an vergangene Kunst nationales Eigentum, das zu schützen und zu erhalten und in den ursprünglichen Zustand zu setzen ist,

²⁶¹ Jungmair S.127f.

²⁶² Lipp S.191.

²⁶³ Jungmair S.128.

²⁶⁴ Erben, Dietrich: Denkmal. – in: Fleckner, Uwe [Hrsg.]: Handbuch der politischen Ikonographie. – München: Beck 2011. (=Bd.1), S.235-243, S.238.

da ein Volk ohne Erinnerung kein Volk ist.²⁶⁵ Stifters Denkmalgedanke ist demnach ein statischer.²⁶⁶ Das Abschlagen der Tünche steht für diesen Gedanken, da der Faktor Zeit getilgt wird und damit auch die unterschiedlichen Moden, wie sie auch im Roman diskutiert werden und als falsche Einstellung abgelehnt werden. Der Erzähler greift diese doppelte Denkmalfunktion der Häuser auf. Erstens sind sie eine Erinnerung an die Vergangenheit und zweitens stellen sie eine Wertevermittlung für die Zukunft dar. Stifter erklärt hier etwas zum Denkmal, das ursprünglich nicht als solches gedacht war und definiert hier die Wohnlichkeit als memorialen Zeugniswert. Diese Mittelungsfähigkeit der Denkmäler hat das erste Mal Alberti in seinem Architekturtraktat beschrieben, wenn er dem Denkmal drei Funktionen – Ornamentum, Memoria und Exemplum – zuschrieb.²⁶⁷ Der Aspernhof steht ebenfalls im Gedanken des Exemplums als begehbare Denkmal der Wohnlichkeit, in dem, wie oben schon gesagt, viele Räume nur zu beschauen und nicht zum Bewohnen sind, alles einer Zweckmäßigkeit untergeordnet ist. Für den Erzähler ist jeder Raum zugänglich. Seinen Meierhof hat Riesach verändert, indem er Verschönerungen anbringen, die Fenster vergrößern ließ und dadurch das Aussehen und die Wohnlichkeit des Hauses ändert. Der Vorbildgedanke dieser Umbauarbeiten wird von ihm direkt ausgesprochen: „Dieses Haus soll so ein Beispiel sein.“ (I.6, S.209). Denn ähnlich der Kirchen sind die Bauernhöfe der Gegend nur bis zu einem gewissen Maß fertig und sollten im Sinne eines überzeitlichen Schönheitsbegriffes fertig gestellt werden.

Die Materialgerechtigkeit, die in dem Zitat für Denkmäler gefordert wird, fordern Riesach und außerliterarisch Stifter auch für die Architektur, vor allem für ernstere Gebäude wie Paläste, Kirchen, Brücken und „im Alterthume Säulen und Bögen.“ (III.3, S.584). Am Beispiel der Kirche werden die einzelnen Baumaterialien diskutiert. Der Stein gilt als Baumaterial für Kirchen, um deren Ernst und Würde darzustellen. Da der Stein dem Gebirge sein erhabenes Ansehen verleiht, dürfen Steine nicht bemalt werden. Auch das Holz kann als Baumaterial für eine Kirche gelten, da „der Baum nach dem Felsen die größte Macht darstellt.“ (III.3, S.584) Eisen als neues Baumaterial wird abgelehnt, da die Kirche wie „roher Prunk“ wirken würde. Papier wird ebenfalls abgelehnt, da man sich mit Widerwillen abwenden würde, sofern man überhaupt eine Möglichkeit findet, es dauerhaft zu machen. Die Bevorzugung von organischem Baumaterial ist im Vergleich mit der erhabenen Natur begründet, geht damit semantisch über die reine Funktionalität des Materials hinaus und wird dadurch symbolisch. Dieser Gedanke wird in der Architekturtheorie von Semper vertreten, der die

²⁶⁵ Stifter: Kefermarkter Altar S.78ff.

²⁶⁶ Lipp S.194.

²⁶⁷ Erben S.238.

Symbolhaftigkeit der Architektur in Zusammenhang mit gesellschaftlichen und historischen Strukturen auch am Material festmacht.²⁶⁸ Die mittelalterliche Kunst liegt Stifter schon alleine wegen ihrer theozentrischen Ausrichtung näher als die Antike.²⁶⁹ Das Erzieherische ist dem ganzen Werk eingeschrieben²⁷⁰ und Stifters ethischer Leitgedanke ist jener, dass die Kunst zu schönen Gedanken führt und reine Empfindungen weckt. Mit seinen Schriften versuchte Stifter auch die zeitgenössischen Künstler mit den Grundgedanken der mittelalterlich-deutschen Kunst zu befruchten.²⁷¹ Der Vorbildcharakter der mittelalterliche Baukunst ist im Nachsommer formuliert und nicht nur in der Form der reinen Nachahmung, sondern als Aufforderung, von den Vorfahren zu lernen, da auch diese von den Vorfahren gelernt haben. Er fordert ein ständiges Lernen und eine Weiterentwicklung. Riesach lehnt indirekt den zeitgenössischen Historismus ab, wenn er anmerkt, dass „in der [Baukunst H.L.] man in einem Stile, zum Beispiele in dem sogenannten gothischen, ganze Bauwerke nachbildet“ (I.4,S.92). Das Lernziel für die Gegenwart besteht darin, dass man wieder in edlen Gebäuden wohnen könnte und von edlen Geräten umgeben zu sein (I.4,S.106). Die Wandvertäfelung, die der Erzähler seinen Eltern schenkt, ist ein Beispiel für den Denkmalgedanken und für die mittelalterlich orientierte Wohnlichkeit. Der Vater baut, wie oben erwähnt, den Erker entsprechend um und „d[D]as Häuschen werde eine Erinnerung sein, und so oft man sich in demselben, [...], befinden werde, werde einem die Zeit vorschweben, in welcher das Holzwerk gemacht worden sei,[...]“ (II.1,S.323).

Die Architektur, die im Zitat gefordert wird, soll mehr als die Zweckmäßigkeit erfüllen. Stifter hat sich in seinem kurzen Aufsatz „Der Baustil der Linzer Häuser“²⁷² dafür ausgesprochen, dass die Architektur neben der Aufgabe, ein „Menschenbehältniß“ zu sein, auch eine Schmuck- und Schönheitsfunktion an sich haben soll. Er lehnt die Architektur ab, die nur zur Urform, nämlich der Kiste kommt. Diese glaubt er in der Architektur der Aufklärung zu finden.²⁷³ Die äußere Form der Kiste entspricht im Nachsommer der Feststellung Riesachs: „Unsere Zimmer sind fast wie hohle Würfel oder wie Kisten, und in solchen stehen die geradlinigen und geradflächigen Geräte gut.“ (I.4,S.101). Riesach fordert die zeitliche Einheit von Möbel und Gebäuden, da die Möbel und bei Stifter die Geräte die Verwandten der Baukunst darstellen (I.4,S.101). Die Umsetzung findet ihr positives Beispiel im Sternenhof, da auch einige Möbel im Schreinerhaus gefertigt wurden.

²⁶⁸ Kruft 1985 S.355f.

²⁶⁹ Hoffmann S.35.

²⁷⁰ Killy S.83.

²⁷¹ Jungmair S.27f.

²⁷² Abalbert Stifter: Der Baustil von Linzer Häusern. – In: John 2011, S.233-237.

²⁷³ Stifter: Linzer Häuser S.234.

Am Ende des Kapitels „Das Fest“ kauft sich der Erzähler Bücher zur Baukunst und ihrer Geschichte (II.4,S.479). Welche Werke er erstet wird nicht erzählt, denn im Gegensatz zu Malern und Dichtern werden keine Architekten namentlich genannt und so bleibt der genaue architekturtheoretische Einfluss auf den Nachsommer offen. Der Erzähler merkt zwar an, dass „d[D]as Lesen der Bücher über Baukunst vergnügte mich sehr, und es eröffnete sich mir da ein neues Feld, das manches Ersprißliche und manche Förderung versprach“ (II.5,S.500), geht aber nicht näher auf die Werke ein. Im Gegensatz dazu hat eine Rezeption von Stifter bzw. seines Rosenhauses in der Architekturtheorie stattgefunden. Der Architekt Theodor Fischer benutzte Stifters „Tun, was die Dinge fordern“, um seine Architektur und sein werk- und materialgerechtes Bauen in Einklang mit der Natur und Tradition zu erklären. Zudem fertigte er für sich die Entwurfszeichnung vom Rosenhaus an. Paul Schmitthenner hat seinen Studenten das Rosenhaus als Entwurfsaufgabe gegeben. In seinen Publikationen verweist er öfters auf Stifter, wie im 1939 erschienen Aufsatz „Vom Unscheinbaren in der Baukunst“ und in seinem Vortrag 1941 „Das sanfte Gesetz in der Kunst“. Er entlehnt im Titel einen Grundsatz aus der Vorrede zu den „Bunten Steinen.“ Und postuliert ebenfalls ein Bauen, das zwischen Tradition und Region erwachsen soll.²⁷⁴

4.4.2 Restauration in der Erzählung

Wie oben erwähnt treten mit den Restaurierungen die Bürger das Erbe des Adels an und stellen die im Verfall begriffenen Bauwerke wieder her, weil der Adel sich nicht mehr kümmert oder keine finanziellen Mittel mehr hat (I.7,S.262, III.2,S.572). In diesem Zusammenhang ist auch das Abschlagen der Tünche vom Sternenhof zu sehen. Damit werden noch weitere Aspekte angesprochen. So folgt Stifter seinen und den zeitgenössischen Ansichten zur Materialgerechtigkeit, die auch für Bauwerke aus dem Mittelalter Folgen hatte.²⁷⁵ So ließ Stifter auch bei den Restaurationsplänen, die er überwachte, Farbe von Pfeiler, Rippen und Simse abschlagen, um die Steinsichtigkeit und die Echtheit des Werkstoffes zu betonen.²⁷⁶ Er ist sich bewusst, dass mittels Farbe und Putz Stein imitiert werden kann. So schreibt er in seinem Aufsatz über den Baustil der Linzer Häuser über ein neu errichtetes Gebäude: „Die Freske ist so trefflich, daß wir Simse und Maßwerke im ersten

²⁷⁴ Nerdinger: Stifter S.243ff.

²⁷⁵ Koller Farbigkeit der Architektur. – In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. vom Zentralins. f. Kunstgeschichte München. Begonnen von Otto Schmitt. – München: Beck 1948. (=Bd.7), S.276f.

²⁷⁶ Jungmair S.65.

Anblicke wirklich für Stein hielten.“²⁷⁷ Doch darf diese laut Stifter nur bei kleineren Gebäuden so ausgeführt werden.

Die übertünchten Steine stören aber auch das harmonische Landschaftsbild und damit die Ordnung. So äußert sich der Erzähler zu Schloss Tillburg:

[...] und [der Erzähler – H.L.] hatte die vier runden Thürme an ihren vier Ecken, denen man in der neueren Zeit eine lichte Farbe gegeben hatte, eine Tünche, [...] nicht angenehm empfunden, wie sie sich so scharf von dem Grün der nahen Bäume und dem Blau der fernen Berge und des Himmels abhoben, welchen letzteren sie beinahe finster machten. (II.4,S.476)

Da der Schlossherr ein Mann ohne besondere Leidenschaften ist und im Wohnzimmer keine Ordnung herrscht, ist das Schloss als negatives Beispiel gegenüber dem Sternenhof zu sehen. Die natürliche Harmonie wieder herzustellen gilt als ein weiterer Aspekt des Abschlagens. Ein natürliches Mauerwerk ist ein über das Konstruktive hinausgehendes Darstellungsmittel, das unter anderem Kraft, Macht und Tradition vermittelt.²⁷⁸ In diesem Zusammenhang steht das Abschlagen mit dem Vererben, da das Haus am Ende in einem würdigen Gewand dastehen wird und „man die Beruhigung hätte, es so dem künftigen Besitzer übergeben zu können“ (II.4,S.486). Der überzeitliche Schönheitsbegriff kommt hier auch zum Tragen und da Gustav den Sternenhof erbt, wird der Begriff auch in der Zukunft erhalten bleiben. Ein weiterer Aspekt vom Abschlagen der Tünche ist die Reflexion auf die Liebesgeschichte im Nachsommer. Paul Requardt hat die Farbsymbolik in Stifters Gesamtwerk herausgearbeitet und die Farben Rot und Weiß drücken als Medium Polarität und Ausgleich aus und „sind sich im sinnlich-sittlichen Verstande entgegengesetzt, wenn sie sich nicht in einer Art von Gleichgewicht halten.“²⁷⁹ Die Bedeutung der Farben entlehnt Stifter nach Requardt dem Märchen bzw. dem Volkslied.²⁸⁰ Rot als Farbe des höllischen Feuers, also das „Dämonische“, und Weiß als Schutzfarbe und die der Unschuld. Dabei löst sich das Grau vom Weiß als eigenständige Sinnfarbe ab und benötigt nach Requardt aber viel stärker das Rot als Ausgleichsfarbe. Es bekommt eine „geheime lebenszeugende Kraft“ und die Fähigkeit, sich zu Zeiten wunderbar zu beleben.²⁸¹ Nach dem geschlossenen Bund spaziert der Erzähler morgens ins Tal: „Ich wendete mich um, und hatte den Anblick des Schlosses vor mir, welches jezt von solcher Bedeutung für mich geworden war. Die Fenster schimmerten im Glanze der Sonne, das Grau der von der Tünche befreiten südlichen Mauer schaute sanft zu

²⁷⁷ Abalbert Stifter: Linzer Häusern S.235.

²⁷⁸ Reinle, Adolf: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung u. Brauch in d. Baukunst des Mittelalters u. d. Neuzeit. – Zürich [u.a.]: Artemis 1976, S.238f.

²⁷⁹ Requardt S.21f.

²⁸⁰ Ebda S.20.

²⁸¹ Ebda S.42f.

mir herüber, [...]“ (III.1, S.538f) Die Personifizierung des Graues, durch „schauen“ und dem Adjektiv „sanft“, spricht dafür, dass durch die Farben Rot und Grau auch der Sternenhof die Liebe zwischen Heinrich und Natalie verdeutlicht, die nicht durch übertriebene Leidenschaft, sondern sich in einem gemächlichen und unabhängigen Gang entwickelt hat. Das Rot findet sich im Hof in Form der Marmortreppe und wird von den grauen Mauern umschlossen. Hierin könnte die oben genannte fehlende Übereinstimmung vom Sternenhof und Heinbachs Erklärung liegen. Nach der Vermählung ist die Tünche auch vollständig entfernt (III.5,S.778). Dafür spricht auch, dass am nächsten Morgen nach dem Bund der Erzähler Natalie in ihrem Zimmer findet, in einem lichten, grauen Kleid, mit starken roten Streifen (III.1,S.535). Auf die ähnliche Funktion von Architektur und Kleidung wurde oben schon hingewiesen wie auch auf die klangliche Änderung des Abschlagens der Tünche in der Grotte nach dem Liebesgeständnis.

5 Zusammenfassung

Die unterschiedlichen Raumtheorien, die in der Einleitung vorgestellt wurden, sind in der hierarchischen Kombination ein gutes Mittel zur Analyse der Funktion von Räumen in der Literatur. Die übergeordnete semantische Struktur Lotmans, die die erzählte Welt strukturiert und untergliedert, kann auf alle drei Romane angewandt werden. Die Architektur hat sich als gutes Erkennungszeichen der Teilräume bewährt. Die unterschiedlichen Bautypen, z.B. Schloss oder Kirche, eignen sich aufgrund ihrer, für einen bestimmten Gebrauch errichteten Merkmale als Definitionshilfe zur Stabilisierung dieser Teilräume. Die Kirche als sakraler Ort, die profanen Wohnbauten von Schloss, Bürgerhaus und Hütte, die ebenso die Gesellschaft abbilden und bestimmte Verhaltensweisen und Vorstellungen mitevozieren. Die Teilräume sind wie bei Dickens eindeutig zwischen zwei Städten aufgeteilt oder untergeordnet und damit schwerer erkennbar als bei Stifter. Bei Hugo sind mehrere Teilräume vorhanden, die sich zwischen der sakralen Kirche, dem profanen „Cour des Miracles“ sowie und der Bastille aufteilen.

Bei Stifter spielen die semantischen Teilräume, Stadt und Land, eine untergeordnete Rolle und stehen nicht in Opposition zueinander, sondern können als räumliche Vorwärtsentwicklung der Menschen betrachtet werden – wie Riesach bemerkt, dass das Stadtleben dem Landleben vorausgeht. Das London und Paris von Dickens stehen sich ebenfalls nicht als Oppositionen gegenüber, die sich bekämpfen, sondern zeigen zwei unterschiedliche Gesellschaften, die sich zur gleichen Zeit anders entwickelten, aber miteinander verknüpft sind. Dazu muss Dickens die negativen Seiten von London ausblenden und die Ähnlichkeiten vor allem im Rechtssystem und in der Öffentlichkeit betonen. Nur bei Hugo sind die Oppositionen mit Machtkämpfen verbunden, wie an der Reaktion Ludwigs erkennbar, der sich auch den räumlichen Machtbereich des Palastvorstehers erklären lässt. Den Aufstand missverstehend freut er sich zunächst über ihn. Die klassifikatorischen Grenzüberschreitungen sind bei allen Romanen auch mit einer topographischen Grenze verbunden. Bei Stifter ist der Umzug auf das Land eine eindeutige Überschreitung, deren Voraussetzung die Hochzeit von Heinrich und Natalie darstellt. Die wiederum ist vom Bildungsgang Heinrichs abhängig. Diese Überschreitung stellt keine Normverletzung dar, sie ist vielmehr eine Verschiebung der Grenze und in die komplette Romanwelt eingebunden. Somit liegt auch kein Scheitern vor, sondern die Welt wird bestätigt und damit ist das Sujet restitutiv. Die Grenzüberschreitung bei Dickens ist ebenso eine Bestätigung der Welt, indem sich Carton selbst opfert, um der Familie Manettes eine Zukunft zu ermöglichen. Da die

Erzählung mitten im Terror endet und die Rückkehr nach London nicht erzählt wird, endet der Roman somit mitten im Sterben einer erbarmungslosen Welt. Die Schwierigkeit bei Dickens war die Frage nach der unüberwindlichen Grenze, da alle Figuren schon zuvor eine Verbindung mit Paris hatten. Die Ereigniskette stellt die Befreiung Darnays aus dem Gefängnis ans Ende und ist damit das Sujet, welches ebenso restitativ ist.

Dass in einem Roman mehrere Grenzüberschreitungen existieren, ist bei Hugo erkennbar. Die Ereigniskette setzt das Betreten Gringoures des „Cour des Miracles“ voraus und die zweite ist; durch Befehl Ludwigs XI. das Asylrecht der Kirche zu brechen. Dass es sich in beiden Fällen um eine Normverletzung handelt, geht aus der Erzählung hervor. Einerseits das Gerichtsverfahren und andererseits das Gebet Ludwigs, das gleichzeitig einen historischen Abriss darüber liefert, dass das Asylrecht oft gebrochen wurde und den Kampf zwischen den weltlichen und geistlichen Mächten zeigt. Mit Gringoure als Überlebenden ist das Sujet restitativ, die tragische Welt wird bestätigt, denn niemand kann seinem Schicksal entkommen. Für die Ereigniskette eignet sich der Chronotopos Bachtins, um Ereignisse genauer zu erkennen, da Übereinstimmungen von sujethaften Ereignissen mit chronotopischen Orten vorhanden sind. Seine Feststellung in Bezug auf die Abenteuerzeit, „e[Es] ist wichtig, noch rechtzeitig entfliehen zu können, jemanden einzuholen oder ihm zuvorzukommen, in einem bestimmten Moment an einem bestimmten Ort zu sein oder nicht zu sein,[...]“²⁸², kann als generelles Strukturprinzip im Roman betrachtet werden, da jeder Roman auf einer gedanklichen Planung basiert und entsprechen zusammengefügt wird. Damit Esmeralda erfährt, dass Phöbus überlebt hat, muss er am Tag ihrer Hinrichtung nach Paris zurückkehren. Er muss mit Fleur-de-Lys de Gondelaurier verlobt und das Haus ihrer Mutter muss am Platz vor Notre-Dame sein und über einen Balkon verfügen. Carton muss an dem Abend im Weinlokal sein, als das Ehepaar Defarge mit anderen darüber spricht nicht mit der Vernichtung aufhören zu wollen. Heinrich muss Natalie am Rückweg wie im Theater treffen. Die chronotopischen Orte sind teilweise mit Architekturelementen verbunden wie der Schwelle, die bei Stifter und Hugo hervorgehoben wird und gleichzeitig eine topographische Grenze darstellt. Man kann erkennen, dass chronotopische Orte meist mit Aktionsräumen übereinstimmen. Die Anschauungs- bzw. gestimmten Räume dienen der Ergänzung, stabilisieren Wendungen und heben vor allem die emotionale Figureneinstellung und/oder Veränderung hervor. Die Wanderung Cartons durch das nächtliche Paris stellt einen chronotopischen Anschauungsraum dar, da die Überquerung der Brücke erstens topographisch ist und zweitens eine innerliche Veränderung Cartons ausdrückt. Er wechselt

²⁸² Bachtin S.15.

von einem dunklen Stadtteil in einen hellen und damit vom Tod ins Leben. Aktionsräume können diese Funktion ebenso übernehmen, wie das Zimmer Esmeraldas im „Cours des Miracles“. In diesem führt sie den Dialog mit Gringoire, der beide Figuren näher charakterisiert und erklärt, aber zu keiner wesentlichen Änderung führt. Für Esmeralda ist dieses Zimmer in der Szene auch gestimmter Raum, da sie geistig abwesend ist und ihre Blicken durch die Wände und die gewölbte Decke gehen. Der Dialog mit Don Claude im Gefängnis erläutert und stabilisiert das Verhältnis zwischen ihnen, auch wenn das Geständnis Claudes für Esmeralda eine überraschende Neuigkeit darstellt, ist es keine für den Leser.

In allen drei Romanen erfüllen die gebauten Räume mit ihrer Zielorientiertheit einen Zweck – das Verhalten der einzelnen Figuren vorzugeben. Bei Hugo und Dickens konnte gezeigt werden, dass die Gerichte als öffentliche Räume einen wesentlichen Teil zur Definition des Weltbildes beitragen und mittels des Verhaltens der Öffentlichkeit stabilisieren. Beide zeigen die Willkürlichkeit der Rechtssprechung, heben den Theatercharakter hervor und die Sensationslust der Öffentlichkeit. Diese vollzieht die Raumbrechungen mittels Zwischenrufen, nehmen damit Einfluss auf die Urteilssprechung und zeigen, dass das Schicksal des Einzelnen in diesen Gesellschaften nicht zählt. Die Figuren haben sich einer gesellschaftlichen Ordnung unterzuordnen, die nicht an der Gerechtigkeit interessiert ist – sei es die neue Republik bei Dickens oder die kollektiv-mittelalterliche Weltordnung bei Hugo. Der Einzelne hat eine bestimmte Rolle zu erfüllen und abweichen von dieser ist zu bestrafen. Wesentlicher Bestandteil dieser Gesellschaften ist die öffentliche Zurschaustellung der Marter und Hinrichtung. Die Darstellung der Bastille ist unterschiedlich. Während Dickens den negativen Mythos hervorhebt und damit im zeitgenössischen Kontext bleibt, ist sie bei Hugo ein Ort des Schutzes für den König.

Stifter hebt den Einzelnen von der Gesellschaft ab, bzw. definiert die Familie als die höchste Einheit, die durch gemeinsame Werte positiv in die Gesellschaft wirkt. Bei Stifter ist eine Einschränkung dahingehend vorhanden, dass nicht jeder und nicht jede Familie dazu in der Lage sei, sondern nur Auserwählte. Die Figuren ordnen sich der Funktion der Räume unter und sie geben aufgrund der Ordnung und eindeutigen Funktion Stabilität.

Das Schloss des Marquis bei Dickens ist negativ in den Landschaftsraum eingebunden und verweist auf die lange historische Zeit als Unterdrückungs- und Herrschaftssymbol. Mit dieser negativen Definition geht eine ebenso negative Bewertung des Adels einher, die im Kontext der Handlung logisch erscheint. Der Mord am Marquis findet im Schlafzimmer statt, im privatesten und intimsten Zimmer eines Gebäudes, das normalerweise ausschließlich von

einem eingeschränkten Personenkreis betreten werden darf, wie man am Elternhaus bei Stifter erkennen kann. Der Marquis hat auf der Fahrt zum Schloss den Eindruck des Nachhausekommens, unterstreicht das Geborgenheit und Sicherheitsgefühl des Schlosses. Mit dem Mord im Schlafzimmer sind diese brüchig – eine symbolische Vorausdeutung auf die Revolution. Der Gang durch die Räume hebt die Waffen und Mittel der Unterdrückung hervor, während bei Stifter, während des Ganges durch die Obergeschosse der mittelmäßige Geschmack der Vorbesitzer in den Bildern, die ebenfalls auf die Funktion als Jagdschloss hinweisen, ersichtlich wird. Dieser schlechte Geschmack drückt sich auch im Außenbau aus, indem dessen Farbe unnatürlich in der Landschaft wirkt. Der Sternenhof ist positiv in die Landschaft eingebunden, die Außenfarbe ist falsch und wird in der Erzählung entfernt, um das harmonische Landschaftsbild wieder herzustellen. Hugos Kathedralenbeschreibung hebt sich ab, da sie in einem eigenen Kapitel und damit außerhalb der Erzählung steht, ebenso die Stadtbeschreibung. In der Erzählung ist die Kirche als narrativer Mittelpunkt eingebunden, um den sich die Figuren wie die Stadt an sich bewegen.

In allen drei Romanen sind dynamische Raumbeschreibungen vorhanden, die dem Prinzip des Anschauungsraums folgen. Dessen Eigenständigkeit ist gegeben, aber es besteht eine Wechselwirkung zur Figur. Diese besteht darin, dass die Objekte einen zweiten Sinn mitausdrücken. Bei Hugo dienen sie zur Charakterisierung von Gringoire und Don Claude und zeigt ihre Verschiedenheit. Bei letzteren ändert sich die Raumqualität in einen negativ gestimmten Raum, der innerliche Verfall wird somit auf den Raum projiziert. Bei Stifter ist der gestimmte Raum positiv definiert und verweist ebenfalls auf Emotionen wie in der nach dem Liebeseingeständnis erkennbar. Auf die Wanderung Cartons wurde oben hingewiesen.

Stifter und Hugo gehen mit ihren Büchern über eine reine Erzählung hinaus und behandeln architekturtheoretische und Fragen der Denkmalpflege. Beide stoßen zur Frage der Polychromie in der Architektur vor und liefern Antworten, die im zeitgenössischen Kontext zu sehen sind. Stifter bindet diese Fragen in die Erzählung ein als eines der Symbole in der Liebesgeschichte von Heinrich und Natalie sowie in den vielen kunsttheoretischen Gesprächen. Hugo hingegen behandelt diese Frage in einzelnen Kapiteln mittels Erzählerkommentaren. Eine Verknüpfung mit der Erzählung ist minimal und versteckt, aber vorhanden und stabilisiert die Erzählung. Bei der Polychromie der Architektur vertreten beide die zeitgenössischen Ansichten und betonen die Materialität und die Stilreinheit. Die Ansichten Stifters wie Hugos sind ähnlich, überschneiden sich, wenn sie z.B. den Austausch der bunten Fenster der Kirchen durch einfache Glasfenster beklagen oder die Tünche am

Außenbau als schlechten Geschmack betrachten. Dieser Austausch hatte oft ganz pragmatische Gründe um mehr Licht in die Kirche zu bekommen.²⁸³ Beide drücken einen statischen Denkmalgedanken aus. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Aussehens ist bei Stifter in die Erzählung als Motiv miteingebunden. Hugo stellt die rhetorische Frage, die der Leser für sich selbst beantworten soll, was ein Chorknabe des sechzehnten Jahrhunderts zur falschen Außenfarbe sagen würde. Die baugeschichtliche Darstellung ist bei beiden gleich. Sie gehen von einer ägyptischen Architektur aus, die sich bis zur gotischen natürlich entwickelt hat. Stifter betrachtet die gotische Architektur als steinerne Welt, bei Hugo sind große Gebäude wie Gebirge und wie die Pflanzenwelt erneuert sich die Kunst. Für beide stellt die Gotik eine Kunst des Volks dar, die durch die Renaissance und Barock verschandelt wurde.

Dickens hat sich zur Architektur wenig geäußert, er dürfte sich für Fragen, in welchem Stil man bauen soll oder für Konstruktionsfragen nicht interessiert haben.²⁸⁴ Er verwendet die Architektur in einem geschichtlichen Sinn, die ein dynamischer historischer Prozess der Erneuerung ausdrücken könnte. Die Architektur steht als Symbol einer Herrschaft, wie das Schloss des Marquis und die Bastille. Ihre historische Schleifung wie die Zerstörung des Schlosses sprechen diesen Gedanken aus. Dieser Aspekt wird von Dickens in der Erzählung gedreht, da der Fortgang der Unterdrückung unter neuen Herrschern andauert und die Schleifung von Herrschaftsarchitektur einen reinen symbolischen Wert besitzt, der mit der Realität nicht überstimmt.

Die Beschreibung der Räume wie Gebäude ist sehr unterschiedlich. Hugo hat die Tendenz, jeden neuen Handlungsort mit einer vollständigen Beschreibung einzuführen, bevor er zu Dialogen oder Handlungen übergeht. Stifter hat diese Tendenz ebenso, aber vorrangig für Nebenschauplätze, bei denen er zunächst eine grobe Außenbeschreibung bietet und wenn narrativ notwendig, weitere Innenbeschreibungen nachführt. Die wichtigen Orte führt Stifter dynamisch ein, d.h. indem sie von den Figuren abgegangen und dabei beschrieben werden. Dickens alterniert zwischen statischer und dynamischer Beschreibung, indem er zunächst das Äußere z.B. des Schlosses beschreibt und dann zusätzliche Erläuterungen anführt, wenn es narrativ notwendig ist, wie z.B. die Lage der Zimmer in einem der vier Türme. Nebenschauplätze werden räumlich nicht ausführlich beschrieben. Wenn es narrativ notwendig ist, werden Möbel erwähnt und räumliche Relationen. Die Häuser fungieren bei Dickens auch als Metaphern für den Staat und auch Stifter verwendet architektonische Elemente als Metapher, wenn Riesach Freunde als feste Säulen des Staates betrachtet.

²⁸³ Simson S.14.

²⁸⁴ Lettis, Richard: The Dickens aesthetic. – New York, NY: AMS Press 1989, S.88-94.

Die Einheit von Bewohner und Gebäude wird in allen drei Romanen in unterschiedlicher Art und Weise zum Ausdruck gebracht. Dickens betont die Materialität Stein, um die Härte des Marquis darzustellen. Die Unbeweglichkeit ist ein weiteres Merkmal, das durch die Ähnlichkeit Steingesichter mit seinem Gesicht ausdrückt. Das Schloss ist historisch überkommen und also nicht für ihn errichtet. Er reiht sich mit seinem Verhalten in das seiner Vorgänger ein und tritt somit das historische Erbe an. Bei Hugo ist die Einheit von Notre-Dame und Quasimodo durch die Schutzfunktion der Kirche gegeben, aber durch Vergleiche im Roman auch eine Einheit im Äußerlichen gegeben. Quasimodo wird zur Seele der Kirche und mit seinem Verschwinden erstirbt diese. Es ist eine wechselseitige Beseelung vorhanden, d.h. der Tod des Bewohners bedeutet den Tod des Gebäudes. Bei Dickens mit der vollständigen Vernichtung und bei Hugo bleibt eine seelenlose Kirche übrig. Bei Stifter drückt das Rosenhaus, als Neubau, den Charakter Riesachs aus und dieser ist wiederum im Gebäude zu finden. Durch das bescheidene Äußere mit dem reichen Inneren liegt eine Ambivalenz vor. Diese Innen und Außeneinheit von Gebäuden und Bewohnern drückt sich auch ausschließlich im Innenraum aus und ist erstens eine indirekte Figurencharakterisierung. Zweitens ist es ein Verweis auf die abwesenden Bewohner und damit übernimmt der Anschauungsraum eine Erinnerungsfunktion. Diese kann mit dem Einfühlungsvermögen der anderen Figuren wirksam sein. Der Raum zeigt den Abwesenden und zugleich den Anwesenden. So drückt das Rosenzimmer bei Stifter Mathilde aus, wären das Zimmer bei Dickens auf Lucie verweist. Bei Hugo dominiert Esmeralda die Räume innen wie außen und die Figuren reagieren auf diese Dominanz, indem sie sich unterordnen oder gegen sie auftreten.

Die Architektur und die Räume übernehmen vielfältige Funktionen in der Literatur, eindeutig bestimmen und strukturieren sie die abgebildete Welt. Die drei Raumkategorien Strökers sind eine guter Ansatz, die Räume zu analysieren, da sie die Wechselwirkung von Raum und Figur ausdrücken. Die vielfältigen Funktionen können auch mit Leon Battista Alberti beantwortet werden. Er schreibt, dass die große Menge und Verschiedenheit der Gebäude nicht nur wegen des Zweckes vorhanden sind, sondern der Grund vielmehr in der Verschiedenheit der Menschen zu suchen ist.²⁸⁵

²⁸⁵ Alberti, Leone-Battista: Zehn Bücher über die Baukunst. - Wien: Heller 1912, S.175.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Dickens Charles: A Tale of two Cities. Penguin Books Classic. London 2003.

Hugo, Victor: Notre-Dame de Paris. – Paris : Librairie Générale Française 1988.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

6.2 Sekundärliteratur

Alberti, Leone-Battista: Zehn Bücher über die Baukunst. - Wien: Heller 1912.

Andress, David: The terror. Civil war in the French Revolution. – London: Little, Brown 2005.

Arburg, Hans-Georg von: Alles Fassade. 'Oberfläche' in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770 – 1870. – Paderborn: Fink 2008.

Aust, Hugo: Der historische Roman. – Stuttgart: Metzler 1994. (= SM 278).

Bachelard, Gaston: La poétique de l'espace. 9^e. éd. – Paris: Presses Universitaires de France 2007

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. (=STW 1879)

Baenziger, Hans: Schloß, Haus, Bau. Studien zu einem literarischen Motivkomplex von der dt. Klassik bis zur Moderne. – Bern [u.a]: Francke Verlag 1983.

Barck, Karlheinz, [Hrsg.]: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7.Aufl. – Leipzig: Reclam 2002.

Beckmann, Martin: Die ästhetische Funktion des Weg-Motivs in Stifters Nachsommer. – In: Adalbert-Stifter-Institut Vierteljahresschrift 39 1990 3/4 S.3-23.

Beckwith, Charles E. [Hrsg.]: Twentieth century interpretations of A tale of two cities. A collection of critical essays. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1972.

Best, Janice: Pour une Définition un Chronotope: L'Exemple de „Notre Dame de Paris“. – In : Revue d'Histoire Littéraire de la France 89 1989 6 S.969-979.

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. – München: Droemer Knaur 1989.

Bielefeld, Ulrich [Hrsg.]: Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne. – Hamburg: Hamburger Edition 1998.

- Boullée, Étienne Louis: Boullée's treatise on architecture. A complete presentation of the Architecture, essai sur l'art, which forms part of the Boullée papers in the Bibliothèque Nationale Paris. Hrsg. v. Helen Rosenau. – London: Tiranti 1953.
- Borchmeyer, Dieter: Stifterns Nachsommer – eine restaurative Utopie? – In: Poetica 12 1980 S.57-82.
- Braegger, Carlpeter [Hrsg.]: Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. – München: Prestel 1982.
- Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1993.
- Bulst, Neithard [Hrsg.]: Gewalt im politischen Raum. Fallanalysen vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. – Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag 2008.
- Butzer, Günter, [Hrsg.]: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2008.
- Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. – Berlin: Merve-Verlag 1988.
- Daemmrich, Horst u. Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch – Tübingen: Francke 1995.
- Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. – München: Beck 1978.
- Deplazes Andrea [Hrsg.]: Architektur konstruieren. Vom Rohmaterial zum Bauwerk. Ein Handbuch. – Basel [u.a.]: Birkhäuser 2005
- Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike. Hrsg. v. Hubert Cancik – Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm. Bearb. von Moriz Heyne. Nachdr. der Erstausg. – München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1984.
- Donat, Sebastian [Hrsg.]: Poetische Gerechtigkeit – Düsseldorf: Düsseldorf Univ. Press 2012.
- Eliot, George: The Mill on the Floss. – London: Penguin Books Classics 2003.
- Fleckner, Uwe [Hrsg.]: Handbuch der politischen Ikonographie. – München: Beck 2011. (=Bd.1)
- Freytag, Gustav: Soll und Haben. 3.Aufl. – Waltrop: Manuscriptum Verlagsbuchhandlung 2007.
- Gamper, Michael u. Karl Wagner: [Hrsg.]: Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. – Zürich: Chronos-Verlag. 2009.
- Gebhardt, Volker: Das Deutsche in der deutschen Kunst. – Köln: DuMont Literatur- u. Kunst-Verlag 2004.

Gelfert, Hans-Dieter: Die Symbolik im Romanwerk von Charles Dickens. – Stuttgart: Kohlhammer 1974.

Genette, Gérard: Figures II. Essais. – Paris: Édition du Seuil 1969.

Geppert, Hans Vilmar: Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. 1.Aufl. – Tübingen: Niemeyer 1976.

Germer, Stefan [Hrsg.]: Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. – München [u.a.]: Klinkhardt & Biermann 1997.

Glancy, Ruth F. [Hrsg.]: Charles Dickens's A Tale Two Cities. A sourcebook. – London: Routledge, Taylor & Francis Group 2006.

Goncourt, Edmond u. Jules de: Germinie Lacerteux. – Paris: Flammarion 1990.

Hahn, Achim: Architekturtheorie. Wohnen, Entwerfen, Bauen. – Stuttgart: UVK-Verlagsgesellschaft 2008. (=UTB 2963)

Hamon, Philippe: Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle. Paris: Corti 1989.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitw. von Eduard Hoffmann-Krayer. mit e. Vorw. von Christoph Daxelmüller. Unveränd. photomechan. Nachdr. – Berlin[u.a.]: de Gruyter 1987.

Hoffmann, Christian: Die Liebesanschauung in Stifters "Nachsommer". – Linz: Adalbert-Stifter-Inst. d. Landes Oberösterreich 1993.

Hotz, Walter: Kleine Kunstgeschichte der deutschen Schlösser. 3. unveränd. Aufl. – Darmstadt: Primus-Verlag 2011.

Jaeger, Hans-Wolf: Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz. – Stuttgart : Metzler 1971.

Jungmair, Otto: Adalbert Stifter als Denkmalpfleger. – Linz: Adalbert-Stifter-Inst. des Landes Oberösterreich 1973.

Kadatz, Hans-Joachim: Wörterbuch der Architektur. 2. Aufl. – Leipzig [u.a.]: Seemann [u.a.] 1988.

Keller, Thomas: Die Schrift in Stifters "Nachsommer". Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes. – Köln [u.a.] : Böhlau 1982.

Kirsch, Fritz Peter: Die Struktur von „Notre Dame de Paris“ im Lichte des Kathedralensymbols. – In: ZfrzSp. 78 1968 S.10–34.

Kirsch, Fritz Peter: Probleme der Romanstruktur bei Victor Hugo. – Wien: Verlag d. Österr. Akad. d. Wiss. 1973.

Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. – Hamburg: Rowohlt 1987.

Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. – München: Beck 1985.

Laufhütte, Hartmut [Hrsg.]: Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. –Tübingen: Niemeyer 1996.

Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert. 2. éd. entièrement revue et enrichie. Alain Rey [Hrsg.]. – Paris: Le Robert 1987. (=Bd.3)

Lettis, Richard: The Dickens aesthetic. – New York, NY: AMS Press 1989.

Levack, Brian P.: Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgungen in Europa. – München: Beck 1995.

Lotman, Juir M.: Die Struktur literarischer Texte. 4.unver. Aufl. – München: Wihelm Fink Verlag 1993.

Lüsebrink, Hans-Jürgen: Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit. – Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1990.

Maack, Annegret: Der Raum im Spätwerk von Charles Dickens. – Marburg, Univ. Diss.1970.

Mager, Johannes: Die Kulturgeschichte der Mühlen – Tübingen: Wasmuth 1989.

Mahler, Andreas: Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination. – Heidelberg: Winter 1999.

Mallion, Jean: Victor Hugo et l'art architectural. – Paris: Presses Univ. de France 1962.

Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. – München: C.H. Beck 2009.

Meyer, Urs [Hrsg.]: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. – Göttingen: Wallstein 2006.

Miller, Naomi: Heavenly caves. Reflections of the garden grotto. – Boston [u.a.]: Allen & Unwin 1982.

Nerdinger, Winfried [Hrsg.]: Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. – Salzburg: Pustet 2006.

Noell, Matthias: "Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist." Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur. In: Bilder des Architektonischen. Hrsg. v. Andreas Beyer, Ralf Simon u. Martino Stierli. Erscheint voraussichtlich 2012. Online:<http://www.burg-halle.de/design/designwissenschaften/lehrende-und-mitarbeiter/profil/artikel/a/publikationen-1/p/matthias-noell.html>, 25.06.2012.

- Obermaier, Renate: Stadt und Natur. Studie zu Texten von Adalbert Stifter und Gottfried Keller. – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1985.
- Otten, Kurt: Burke, Carlyle und die Französische Revolution. Zur Vorgeschichte von Dickens A tale of two cities. – Heidelberg: Winter 1992.
- Plett, Heinrich F.: Einführung in die Rhetorische Textanalyse. 8. Aufl. – Hamburg: Helmut Buske Verlag 1991.
- Reichardt, Rolf: Bastille. Citoyen-sujet, civisme v. Pierre Rétat. Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820. Hrsg. v. Rolf Reichardt – München: Oldenbourg 1988. (= HSPG 9)
- Reinle, Adolf: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung u. Brauch in d. Baukunst des Mittelalters u. d. Neuzeit. – Zürich [u.a.]: Artemis 1976.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. vom Zentralins. f. Kunstgeschichte München. Begonnen von Otto Schmitt. – München: Beck 1948.
- Requadt, Paul: Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung. Zur Deutung seiner Farbensymbolik. – Wiesbaden: Steiner in Komm. 1952.
- Ritter, Naomi: House and individual. The house motif in German literature of the 19th century. – Stuttgart: Heinz 1977.
- Saar, Ferdinand von: Schloß Kostennitz. Erzählungen aus dem alten Österreich. – München: Nymphenburger 1966.
- Sanders, Andrew: The companion to "A tale of two cities". – London: Unwin Hyman 1988.
- Scepi, Henri: Henri Scepi commente "Notre-Dame de Paris" de Victor Hugo. – Paris: Gallimard 2006.
- Schöttker, Detlev [Hrsg.]: Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999. (UTB = 2109)
- Seebacher, Jacques: Le système du vide dans « Notre-Dame de Paris ». – In : Littérature 5 1972 S.95–106.
- Seidl, Ernst [Hrsg.]: Lexikon der Bautypen . Funktionen und Formen der Architektur. – Stuttgart: Reclam 2006.
- Seidler, Herbert: Die Beduetung der Mitte in Stifters „Nachsommer“ – In: Adalbert-Stifter-Institut Vierteljahresschrift 6 1957 3/4 S.59-86.
- Simson, Otto von: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. 5., gegenüber der 2., 3. und 4. unveränd. Aufl. – Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992.
- Stifter, Adalbert: Schriften zu Literatur und Theater. Hrsg v. Werner Bauer. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftr. der Komm. für Neuere Deutsche

Literatur der Bayerischen Akad. der Wiss. hrsg. von Alfred Doppler u. Hartmut Laufhütte. – Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1997. (=Bd. 8,1)

Stifter, Adalbert: Schriften zur bildenden Kunst. Hrsg. v. Johannes John. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftr. der Komm. für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akad. der Wiss. Hrsg. von Alfred Doppler u. Hartmut Laufhütte. – Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 2011. (=Bd. 8,4)

Stiehm, Lothar [Hrsg.]: Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. – Heidelberg: Stiehm 1968.

Ströker, Elisabeth: Philosophische Untersuchungen zum Raum. – Frankfurt am Main: Klostermann 1965.

Taylor, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien. – Wien [u.a.]: Böhlau 2010. (= UTB 3392)

Theologische Realenzyklopädie. Hrsg. von Gerhard Müller. In Gemeinschaft mit Horst Robert Balz – Berlin[u.a.]: de Gruyter 1990. (=Bd.16)

Turnovský, Jan: Die Poetik eines Mauervorsprungs. – Braunschweig [u.a.]: Vieweg 1999.

Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen. Hrsg. v. Hanno-Walter Kruft. Faks.- Neudr. d. Ausg. Leipzig. Haug 1788. – Unterschneidheim: Uhl 1986.

Vidler, Anthony: The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment. – Princeton, N.J.: Architectural Press 1987.

Vitruvius: De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur. Übers. u. mit Anm. vers. von Curt Fensterbusch. Lizenzausg. – Darmstadt: Primus Verlag 1996.

Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. – Berlin [u.a.]: de Gruyter 2003.

Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. – Tübingen: Narr 1997.

Winkgens, Meinhard: Die kulturelle Symbolik von Rede und Schrift in den Romanen von George Eliot. Untersuchungen zu ihrer Entwicklung, Funktionalisierung und Bewertung. – Tübingen: Narr 1997.

Anhang

Abstrakt

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, welche Funktionen Architektur und gebaute Räume in der Literatur auch hinsichtlich der Erzählung erfüllen. Die Fragestellung ergibt sich aus dem Umstand, dass Architektur und damit gebaute Räume in jedem Roman vorhanden sind. Der methodische Zugang erfolgt über die Raumtheorien von Juri M. Lotman mit seinen semantischen Teilräumen, Michail M. Bachtins Chronotopos und Elisabeth Strökers phänomenologischen Aktions-, Anschauungs- und gestimmten Räumen. Diese werden in der Einleitung im Abriss vorgestellt. Der architekturtheoretische Gedanke der Einheit von Bewohner und Gebäude ist als Möglichkeit einer indirekten Charakterisierung in der Literatur zu finden. Dadurch ist eine Trennung von Architektur und Raum notwendig, da letzteres ein Resultat von ersterem darstellt. Die Raumtheorien werden hierarchisch kombiniert, als Grundlage gelten die sujetlosen wie sujethaften Teilräume Lotmans, die mit Bachtins Chronotopoi verbunden werden, diese wiederum mit den Räumen Strökers. Beispielhaft werden sie an Dickens „A Tale of Two Cities“, Hugos „Notre-Dame de Paris“ und Stifters „Der Nachsommer“ angewandt. Zusammenfassend werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Funktion hervorgehoben und dass bestimmte Bautypen die semantischen Teilräume vorgeben wie auch das Verhalten in diesen Gebäuden.

Lebenslauf

Heimo Linder wohnhaft Wien, geboren am 11.02.1978 in Friesach / Kärnten

Ausbildung

1984 bis 1988	Volksschule Guttaring
1988 bis 1992	Hauptschule Treibach-Althofen
1992 bis 1993	Polytechnischer Lehrgang Treibach-Althofen
1993 bis 1997	Lehre Technischer Zeichner bei Pfrimer & Mösslacher/Klagenfurt
1999 bis 2001	Berufsreifeprüfung BFI Wien (HAK orientiert)
seit 01.3.2001	Student der Vergleichenden Literaturwissenschaft Universität Wien

Zivildienst

1997	Zivildienst beim AVS Kärnten
------	------------------------------

Beruflicher Werdegang

23.2.1998 - 30.6.1998	Lüftungskonstrukteur bei der Firma Ortner/Wien
01.3.1999 - 31.1.2001	CAD-Techniker bei Zivilingenieur Koppensteiner
01.3.2001 - 31.5.2005	HT-CAD-Techniker im Technischen Büro Käferhaus
01.6.2005 – 31.7.2005	HT-Techniker Planungsgruppe Grünbichler für UKH-Graz
01.9.2005 – 30.6.2011	HT-CAD-Techniker bei iC-Consulanten Wien
seit 17.7.2011	HT-CAD-Techniker bei Energieeffizienz Wien