

Paris.
Raum und Zeichen einer Stadt

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Stefanie Kunkel

aus
Wesel

Bonn 2018

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Christian Moser

(Vorsitzender)

Prof. Dr. Kerstin Stüssel

(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Sabine Mainberger

(Gutachterin)

Prof. Dr. Rainer Kolk

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 19.04.2017

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	7
1. Theoretische Grundlagen	
1.1 Raumtheorie	
1.1.1. Vom absoluten zum relativen Raum. Begriffsbestimmungen	10
1.1.2. Der spatial turn. Forschungsüberblick und -tendenzen	12
1.1.3. Raumtheoretische Ansätze. Die wichtigsten Repräsentanten	
1.1.3.1. Michel Foucaults Heterotopien	20
1.1.3.2 Der gelebte soziale Raum nach Henri Lefebvre	23
1.1.3.3 Der Chronotopos nach Michail Bachtin	28
1.1.3.4 Gehen als Schrift bei Michel de Certeau	32
1.1.3.5 Der glatte und der gekerbte Raum bei Deleuze und Guattari	36
1.1.3.6 Die Nicht-Orte nach Marc Augé	38
1.2. Semiotik	
1.2.1 Definition	42
1.2.2 Das sprachliche Zeichen nach Ferdinand de Saussure und Charles S. Peirce	43
1.2.3 Die Komplexität der menschlichen Kommunikation. Semantische Hyper- und Subcodes nach Umberto Eco	46
1.2.4 Semantische Wirkungsweisen ästhetischer Botschaften bei Umberto Eco und Jurij M. Lotman	50
1.2.5 Raum im literarischen Text. Sujet und Feldermodell bei Jurij M. Lotman	55
1.3 Zwischenfazit	58
1.4 Präliminarien. Von Panoramen und Passagen – Thematische Eckpfeiler der Analysen	60
2. Paris im Werk französischer Autoren des 19. Jhd.	
2.1 Steinerne Chronik. Das Panorama von Paris in Victor Hugos <i>Notre-Dame de Paris</i>	68

2.2 Das Labyrinth der Zeichen in Honoré de Balzacs <i>Ferragus</i>	87
2.3 Panoramen und Fensterblicke in Emile Zolas <i>La Curée</i>	105
2.4 Sozialer Raum und versuchte Grenzüberschreitungen in Emile Zolas <i>Le ventre de Paris</i>	126
2.5 Zwischenfazit	142
3. Paris in den Texten deutschsprachiger Autoren ab 1900	
3.1 Paris als Initiator einer neuen Schule des Sehens in Rainer Maria Rilkes <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	146
3.2 Paris im Werk von René Schickele. Die Stadt als Negativfolie	165
3.2.1 <i>Meine Freundin Lo</i> (1911)	170
3.2.2 <i>Symphonie für Jazz</i> (1929)	175
3.2.3 Paris als Pressezentrum. <i>Schreie auf dem Boulevard</i> (1913)	180
3.2.4 <i>Blick auf die Vogesen</i> (1927). Schwerpunkt Elsass	186
3.3 Stadt in Schockstarre. Das Paris der Nicht-Orte und die Dressur des Blicks in Felix Hartlaubs <i>Kriegsaufzeichnungen aus Paris</i>	196
3.3.1 Exkurs zu Ernst Jüngers <i>Pariser Tagebüchern</i> . Paris als Stadt der Bibliophilen und Bühne der Selbstbespiegelung	213
3.3.2 Fazit. Stilistische Charakteristika und thematische Schwerpunkte bei Felix Hartlaub	219
Resümee	222
Literaturverzeichnis	228

Einleitung

Paris - die französische Hauptstadt ist fraglos sowohl für die Geschichte Europas, als auch für die Ausrichtung der gesamten westlichen Kultur ein Kristallisationspunkt ohnegleichen und trägt ihren maßgeblich von Walter Benjamin initiierten Titel als *Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* mit allem Recht. In ihrer Fortschrittlichkeit und Liberalität zog sie über die Jahrhunderte eine beeindruckende Menge Intellektueller aus der ganzen Welt an. Die französische Hauptstadt bedeutete für sie Modernität, Meinungsfreiheit sowie künstlerische Freiheit, in Zeiten der beiden Weltkriege Exil und letztlich auch Inspiration. Schon früh fand Paris in eine Unzahl literarischer Werke Eingang, wie Karlheinz Stierle in seiner fundamentalen Paris-Monographie *Der Mythos von Paris*¹ ausführlich darlegt; jedoch ist es erst das 19. Jahrhundert, in welchem der vornehmlich literarisch vermittelte Mythos von Paris geboren wird.² „[K]eine andere Stadt hat wie Paris über Jahrhunderte hinweg so beharrlich und intensiv das Projekt verfolgt, sich der eigenen Wirklichkeit zu vergewissern.“³ Dabei betont Stierle die Vielstimmigkeit des Paris-Diskurses, der sich nicht auf eine einzige Entwicklung oder gar Aussage reduzieren lasse; er versteht den städtischen Diskurs vielmehr und seiner Komplexität gemäß als „prismatisch“⁴ und zugleich als hochgradig zeichenhaft. „Die große Stadt ist ein Spannungsfeld von Erscheinung und Verweisung. Alles Erscheinende verweist in ihr auf die Übermächtigkeit des Abwesenden und wird so zum Zeichen. Paris ist par excellence ein solcher Zeichenort“⁵.

Besonders die Frage nach einer möglichen Lesbarkeit der Stadt spielt in den Paris-Texten des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Stadt und Text bzw. Stadt und Zeichen gehen speziell in Paris eine symbiotische Verbindung ein und bilden die Grundlage für ein sich textuell spiegelndes Stadtbewusstsein. Die vorliegende Arbeit basiert auf den Arbeiten Karlheinz Stierles und ist als Anknüpfung und insbesondere als eine Ergänzung und Erweiterung seiner Arbeit zu verstehen. In seinem *Mythos von Paris* folgt Stierle der Entstehung des städtischen Mythos und dem nahezu gleichzeitig aufkommenden

¹ Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris, Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Wien 1993.

² Stierle, Karlheinz: *Pariser Prismen, Zeichen und Bilder der Stadt*, München 2016, S.55.

³ Ebd. S.7.

⁴ Ebd. ebd.

⁵ Ebd. S.8.

Bewusstsein von Paris im 19. Jahrhundert, welches vornehmlich im Medium Text eine mögliche Zeichenhaftigkeit der Stadt thematisiert. Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* und dem Œuvre Honoré de Balzacs räumt Stierle in seinem *Mythos von Paris* eine zentrale Rolle für die Entstehung des textuell basierten Stadt-Diskurses ein. Sein ausführliches Balzac-Kapitel fokussiert dabei jedoch nur eine Auswahl einzelner, herausragender Texte und stellt die jeweils impulsgebenden, werkübergreifenden Neuerungen heraus. Emile Zola dagegen findet zwar Erwähnung, wird jedoch in keinem gesonderten Kapitel behandelt; in seinem erst 2016 erschienen Folgeband *Pariser Prismen* erarbeitet Stierle schließlich in einem gesonderten Kapitel die zentralen Charakteristika im Zola'schen Schreiben, jedoch ebenfalls mit Akzent auf dessen werkübergreifende Tendenzen und seine Weiterentwicklung des Paris-Diskurses.⁶ Darüber hinaus legen Stierles Arbeiten den Fokus auf die Entstehung eines textuell fundierten Bewusstseins von Paris sowie auf den Themenkreis "Zeichenhaftigkeit und Lesbarkeit", sparen aber den Aspekt räumlich orientierter und textuell organisierter Stadtdarstellung zumeist aus. Ebenso konzentrieren sich seine Analysen, abgesehen von Heinrich Heine, vornehmlich auf französische Autoren des 19. Jahrhunderts.

In der Kombination raumtheoretischer Aspekte mit solchen der Semiotik, die bei einer Auseinandersetzung mit raumtheoretischen Arbeiten im Umfeld des *spatial turns* und insbesondere mit einer Fokussierung auf den Stadt-Raum von vornherein gegeben ist, sowie der Öffnung auf deutschsprachige Autoren des 20. Jahrhunderts und ihre Außenperspektive auf die französische Hauptstadt erreicht die vorliegende Arbeit eine inhaltliche Bereicherung und betont bisher unberücksichtigte Aspekte des Paris-Diskurses. Dabei sind die einzelnen Textanalysen nicht im Sinne einer bloßen Erprobung der theoretischen Grundlagen zu verstehen, vielmehr helfen die raumtheoretischen Konzepte ebenso wie die semiotischen Grundlagen dabei, ein tieferes Verständnis sowohl von den einzelnen Texten als auch von der speziellen Ausprägung des Stadtraums, und d.h. in diesem Fall des Stadtraums Paris, zu generieren.

Nach den Einzelanalysen ausgewählter, unter den genannten theoretischen Aspekten bisher kaum untersuchter Texte der für den Paris-Diskurs

⁶ Vgl. Stierle, Karlheinz: *Pariser Prismen*, S.194-234.

maßgeblichen französischen Autoren Victor Hugo, Balzac sowie Emile Zola sollen dann Paris-Texte deutschsprachiger Autoren des beginnenden 20. Jahrhunderts fokussiert werden. Im Gegensatz zur französischen Paris-Literatur sind die entsprechenden Primärtexte innerhalb der deutschen Literaturlandschaft keineswegs auf kanonische Autoren beschränkt, einmal abgesehen von Rainer Maria Rilke, darüber hinaus findet sich die Paris-Thematik zudem gattungsgübereifend. Für eine nähere Auseinandersetzung mit der räumlich-semiotischen Stadtdarstellung haben sich daher neben Rilke vor allem die Paris-Texte René Schickeles sowie die *Kriegsaufzeichnungen* Felix Hartlaubs als besonders ergiebig erwiesen. Speziell die beiden letztgenannten Autoren wurden aus literaturwissenschaftlicher Perspektive noch so gut wie nicht bearbeitet, sodass die vorliegende Arbeit mit den Analysen zu Schickele und Hartlaub zu einer tatsächlichen Öffnung und Bereicherung des Paris-Diskurses beiträgt. Im Falle Hartlaubs handelt es sich dabei zudem um eine Öffnung auf Formen der diaristisch umgesetzten Paris-Erfahrung, die es erlaubt abseits der klassischen Prosa auch ästhetisch anspruchsvolle Autoren wie Ernst Jünger, der im gleichen Kontext zugunsten einer stärkeren Konturierung der speziellen Hartlaub'schen Perspektive exkurshaft aufgerufen wird, in den Blick zu nehmen. Die diaristischen Paris-Beiträge, von denen es ebenfalls zahlreiche gibt, stellen möglicherweise auch für zukünftige Paris-Forschungen einen neuen Anknüpfungspunkt dar.

1. Theoretische Grundlagen

1.1 Raumtheorie

1.1.1. Vom absoluten zum relativen Raum. Begriffsbestimmungen

Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema »Raum« stellt man schnell fest, dass es sich dabei um ein schwer zu fassendes, oszillierendes Phänomen handelt, das keinesfalls erst mit der Debatte um den spatial turn das erste Mal ausführlich behandelt wurde. Selbst bei einem ersten Überblick der zahlreichen Beiträge aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zum Phänomen »Raum«, wie ihn beispielsweise der inzwischen kanonische Band *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*⁷ von Jörg Dünne und Stephan Guenzel anbietet, wird schnell deutlich, dass die Auseinandersetzung mit dem Raum eine sehr viel längere Tradition aufweist, als sie das wieder auflebende Interesse für räumliche Phänomene im Zuge des spatial turn suggeriert.

Die Vorstellung vom Raum unterlag im Laufe der Zeit zahlreichen Wandlungen und angesichts der Fülle von je nach Forschungsansatz variierenden Definitionsversuchen erscheint es nahezu unmöglich, den Raum auf eine zufriedenstellende Definition von wenigen Sätzen zu reduzieren. So merkt auch Dagmar Reichert in ihrem Essay *Räumliches Denken als Ordnen der Dinge* an:

„Mit der Frage »Was ist Raum?« kommt man [...] rasch in Teufels Küche. Erfolgsversprechender mag sein, danach zu fragen, wie das Wort „Raum“ in verschiedenen Zusammenhängen verwendet wird und was es dabei jeweils bedeutet.“⁸

René Descartes beispielsweise lehnte die Existenz eines völlig leeren Raumes aufgrund der unabänderlichen Verbindung zwischen dem Menschen als wahrnehmendem Subjekt und dem Raum ab; er unterschied stattdessen zwischen den Begriffen *res cogitans* und *res extensa*, also zwischen der Welt der Vorstellungen und Gedanken und der Welt der materiellen Dinge. Die Feststellung, dass dem denkenden Subjekt die äußere Welt in Form einer mentalen Repräsentation erschließbar ist, stellte zum damaligen Zeitpunkt eine Innovation im Raumdenken dar, ebenso Descartes kritisch aufgenommene Behauptung, dass Dinge, welche in der materiellen Welt

⁷ Vgl. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Frankfurt a.M. 2006.

nicht körperlich existent sind, so auch die Existenz Gottes, dem mentalen Innenraum des Menschen zugeschrieben werden und allein dort lokalisierbar seien.⁹

In der darauffolgenden Zeit und unter maßgeblichen Einfluss der Entdeckung des Vakuums setzte sich allmählich die Vorstellung eines leeren Raumes als Behälter bzw. container durch. Nach Newton z.B. ist der Ort nur ein Teil des Raumes, der von einem spezifischen Körper innerhalb des absoluten Raumes eingenommen wird. Der relative Raum wird also von einem Standpunkt aus bestimmt, wohingegen der absolute physikalische Raum eher ein gedachter ist, der über alle Perspektiven verfügt. Basierend auf Newtons ersten Annahmen schalteten sich schließlich auch Leibniz und Einstein in die Debatte ein und widerlegten die Idee des container-Raumes.¹⁰

Bereits in diesen frühen physikalischen Schriften, welche erst den Ausgangspunkt für die spätere Debatte bildeten und für eine Auseinandersetzung mit dem spatial turn daher ebenso berücksichtigt werden müssen, wird eine der fundamentalen Tendenzen innerhalb der Raumtheorie deutlich: Die Entwicklung vom absoluten zum relativen Raum. Dabei sehen die Vertreter der inzwischen anerkannten relativistischen Raumauffassung die Existenz des Raumes durch die Lage der jeweiligen Objekte und deren Relationen zueinander gegeben.¹¹ Diese flexiblere Auffassung berücksichtigt die Komplexität des Raumphänomens und widmet sich besonders seinen kulturellen und sozialen Ausprägungen, welche das veraltete Container-Modell nicht einmal vorsah. „Indem Raum gedanklich aus der starren Behälterförmigkeit gelöst wurde, öffnete sich der Weg für die Vorstellung vieler Räume [...], die gleichzeitig das Denken und Handeln von Menschen und Menschengruppen beeinflussen.“¹²

⁸ Reichert, Dagmar: Räumliches Denken als Ordnen der Dinge, in: Räumliches Denken, hrsg. v. Dagmar Reichert, Zürich 1996, S.16.

⁹ Vgl. Dünne/Günzel: Raumtheorie, S.22.

Vgl. Descartes, René: Über die Prinzipien der materiellen Dinge (1644), in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Frankfurt a.M. 2006, S.44-47.

¹⁰ Vgl. ebd. S.24-27 und S.38-42. Für einen Überblick über die Anfänge der relevanten raumtheoretischen Diskussionen aus Physik und Philosophie lohnt sich außerdem die Lektüre des kompletten ersten Teils aus Dünne/Günzel „Physik und Metaphysik des Raums“, S.19-102.

¹¹ Vgl. Löw, Martina (u.a.): Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, 2. aktual. Aufl., Opladen/Farmington Hills 2008, S.9.

¹² Ebd. S.10.

Die nun folgenden Unterkapitel bieten neben einer kurzen Einführung in die grundlegenden Annahmen und Forschungspositionen im Zuge des spatial turns einen Überblick der maßgeblichen Repräsentanten der Raumtheorie und ihrer Ansätze.

1.1.2. Der spatial turn. Forschungsüberblick und -tendenzen

Der Beginn des spatial turn wird gemeinhin mit den 1980er Jahren in Verbindung gebracht, obgleich die Auseinandersetzung mit Raumfragen beispielweise von Jurij M. Lotman oder Michail Bachtin schon viel früher betrieben wurde. Der Begriff wiederum fiel offiziell das erste Mal in der Monographie *Postmodern Geographies* (1989) des Humangeographen Edward Soja, zunächst jedoch ohne eine Konkretisierung zu erfahren. Der spatial turn wird darin im Zusammenhang mit Foucaults Äußerungen zum Beginn des neuen Raumzeitalters erwähnt, doch bleibt es zu diesem Zeitpunkt bei der relativ unbestimmten Verwendung. Eine inhaltliche Bereicherung erfährt der Begriff erst mit Sojas *Thirdspace* (1996), in dem der spatial turn bereits als eine der entscheidenden intellektuellen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts gefeiert wird, ohne dass zu diesem Zeitpunkt der eigentliche Höhepunkt der Debatte erreicht gewesen wäre. Eine wirkliche Definition des Begriffs findet man weder dort noch in Sojas *Postmetropolis* aus dem Jahr 2000, dennoch gilt Edward Soja gemeinhin als Initiator des Schlagwortes spatial turn.¹³

Zu Beginn der eigentlichen Debatte lässt sich in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine inhaltliche Neuausrichtung bemerken, welche die Abkehr von der Kategorie »Zeit« bedeutete. Diese hatte seit der Aufklärung das Denken dominiert, was sich u.a. an dem evolutionistischen Glauben an den ebenfalls zeitlich dimensionierten Fortschritt der westlichen Kultur ablesen ließ. In der Folgezeit kam es nun zu einer „Renaissance des Raumbegriffs“.¹⁴ Statt der Kategorien Geschichte, Entwicklung und Fortschritt rückte die neue Bewegung nun Formen der Gleichzeitigkeit und des Nebeneinanders in den Fokus; Aspekte, die zudem konform mit den politischen Umbrüchen und Veränderungen der Zeit verliefen. Dazu zählten

¹³ Vgl. Döring, Jörg: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, 2. unveränderte Auflage, Bielefeld 2009, S.90f.

¹⁴ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007, S.286.

einerseits das Ende des Kalten Krieges und die anschließende Neuausrichtung der Welt, andererseits die sich rasch entwickelnde Globalisierung, in deren Folge die Welt zusammenwachsen sollte.¹⁵ „Raumpolitik steht also am Anfang des *spatial turn*“¹⁶, wie Doris Bachmann-Medick treffend konstatiert.

Der Beginn des *spatial turn* wird mehrheitlich mit Michel Foucaults Aufsatz *Von anderen Räumen* in Verbindung gebracht¹⁷, in dem er neben seinem Konzept der Heterotopien das bevorstehende Anbrechen eines Zeitalters des Raumes proklamiert.¹⁸ Der Aufsatz lag ursprünglich 1967 in Form eines Radiovortrags mit dem Titel *Les Hétérotopies* vor¹⁹ und wurde erst später als Aufsatz unter dem Titel *Des espaces autres* veröffentlicht. Er erläutert darin zunächst die gesteigerte und vor allen Dingen veränderte Wahrnehmung für das Phänomen Raum und die Verdrängung der lange vorherrschenden zeitlichen Kategorien durch solche räumlicher Art in der postmodernen Welt. Der entsprechende Abschnitt findet sich gleich zu Anfang des Aufsatzes und lautet wie folgt:

Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht mehr so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinde[t].²⁰

Mit Rücksicht auf das ursprüngliche Entstehungsjahr 1967 wird verständlich, warum Michel Foucault als einer der führenden raumtheoretischen Köpfe

¹⁵ Vgl. ebd. S.286ff.

¹⁶ Ebd. S.290.

¹⁷ Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. in: Ders.: *Schriften in vier Bänden*, Band IV., hrsg. v. D. Defert und F. Ewald, Frankfurt a.M. 2005, S.931-942.

¹⁸ So verstehen beispielsweise auch Wolfgang Hallet und Birgit Neumann Foucault als Ausgangspunkt des *spatial turn*. Vgl. Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*, in: W.H./B.N. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009, S.13.

Inwieweit insbesondere Lefebvre und Soja den Begriff des *spatial turn* noch vor seiner offiziellen Systematisierung in ihren Werken vorbereiteten, ist hier nachzulesen: Döring, Jörg: *Spatial Turn*, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. S. Günzel, Stuttgart 2010, S.90f.

¹⁹ Der Vortrag mit dem Titel „Die Heterotopien“ wurde 2005 beim Suhrkamp Verlag verlegt: Foucault, Michel: *Die Heterotopien*, in: ders. *Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge, Zweisprachige Ausgabe*, übersetzt von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt a.M. 2005, S.7-22. Die Unterschiede zum Essay sind nur geringfügig, beide Texte verfolgen denselben Verlauf und präsentieren inhaltlich die gleichen Aspekte; der Aufsatz „Von anderen Räumen“ präsentiert das Konzept der Heterotopien etwas ausführlicher und wird im Folgenden als Grundlage der Erörterungen verwendet.

²⁰ Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*, S.931.

gewertet wird, mehr noch, warum man ihn mit der Proklamation des neuen Raumzeitalters in Verbindung bringt. In der zitierten Textpassage und dem darauf folgenden Abschnitt des Aufsatzes finden sich bereits wesentliche raumtheoretische Elemente, die innerhalb der Debatte um den spatial turn immer wieder als Phänomene des neuen Raumzeitalters betont werden: die Überwindung der zeitlichen Kategorien, die Komplexität der Raumkonstruktion, die für Foucault eindeutig relational zu beurteilen ist, der Zusammenhang mit den realen, politischen und sozialen Entwicklungen und auch die Stichworte „Netz“ und „Punkte verbinden“ fallen, welche in karto- und topographischen Analysen, aber auch in kulturanthropologischen Ansätzen wie z.B. bei Tim Ingold²¹ aufgegriffen werden.

Mehr als einmal unterstreicht Foucault seine Aussage, dass es sich bei dem Raum um ein relationales Phänomen handelt und bevor er schließlich zu seinem Konzept der Heterotopien überleitet, resümiert er noch einmal

[W]ir leben nicht in einer Leere, die wir mit Menschen und Dingen füllen könnten. Wir leben nicht in einer Leere, die verschiedene Farben annähme. Wir leben vielmehr innerhalb einer Menge von Relationen, die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.²²

Im Zusammenhang mit den genannten Globalisierungstendenzen lässt sich für dieselbe Zeitspanne auch von einem Verschwinden des Raumes sprechen: Phänomene wie Entortung, Enträumlichung und Heimatlosigkeit gewannen ebenso an Aktualität wie die Konsequenzen der Massenmedien und konnten mit dem bisherigen Raumverständnis nicht mehr in Einklang gebracht werden. Diese Pendelbewegungen zwischen Rückkehr und Verschwinden des Raumes förderten eine neue kritische Reflexion der Wahrnehmungskategorie Raum; es entwickelte sich ein neues Bewusstsein „für die unterschiedlichen Raumperspektiven und die Einsicht, dass zur Erschließung ihres gesellschaftsanalytischen Potenzials neue Raumbegriffe nötig“²³ seien. Besonders das Interesse an der Komplexität der sozialen Konstruktion von Raum, die bis heute Konsens hervorruft, nahm zu und wurde an einzelnen Phänomenen wie beispielsweise der Stadt analysiert.²⁴

Auch politische und soziale Randphänomene und deren räumliche Ausprägungen oder Ausdrucksweisen gewannen an Aufmerksamkeit,

²¹ Vgl. Ingold, Tim: Lines. A Brief History, London 2007, insbesondere S.72-103.

²² Foucault, Michel: Von anderen Räumen. S.934.

²³ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns, S.288.

²⁴ Vgl. ebd. S.289-292.

Themen wie sie beispielsweise eingehend in Edward Sojas „Thirdspace“²⁵ behandelt werden; damit bewegte sich die raumtheoretische Forschung weg von allein diskursiven, theoretischen Überlegungen und fand stattdessen konkrete, pragmatische Anbindung an aktuelle politische Themenfelder.²⁶ Im Zuge dieser Entwicklungen bildete sich außerdem ein Bewußtsein für die räumlichen Ausprägungen politischer Macht heraus; eines der ersten Objekte der Analyse war in dieser Hinsicht beispielsweise die Kartographie und die Entdeckung und Kritik der eurozentristischen Perspektive.²⁷ Hier findet sich ein Berührungspunkt des spatial turn mit dem sog. postcolonial turn, denn erst durch dessen Akzentuierung der postkolonialen Spannungsverhältnisse und dessen Berücksichtigung kultureller Identitäten konnten diese Themengebiete auch Einzug in das Forschungsgebiet der Raumtheorie halten.²⁸

Die Beschäftigung mit dem Raum und dessen Aufladung mit politischer Macht bedeutet fraglos eine thematische Bereicherung für die kulturwissenschaftliche und -geographische Forschung und kann „als Ausdruck der Hoffnung interpretiert werden, mit Hilfe der physisch-materiellen Welt eine Form von theoretischer Relevanz und Unmittelbarkeit wiederzuerlangen, die im Zuge früherer Theoriewenden [...] vermeintlich verloren gegangen ist“²⁹. Dies bezieht sich allerdings vornehmlich auf die Bereiche der Kulturgeographie, Geschichts- und Sozialwissenschaften; dort öffneten sich im Zuge des spatial turns nicht nur neue Sichtweisen, sondern tatsächlich neue und bereichernde Forschungsfelder.

Für die spezifisch literatur- und auch medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Raum ist stattdessen eine Differenzierung der Begrifflichkeiten bzw. die Bildung von Unterkategorien zu bemerken; in eben diesen Fachbereichen spricht man auch von einem topographical turn. Dieser Begriff wurde vornehmlich von der Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel

²⁵ Soja, Edward W.: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places, Malden (USA)/Oxford/Carlton (Australia) 1996.

²⁶ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns, S.289f.

²⁷ Themen, mit denen sich beispielsweise auch Dagmar Reichert und Adolf Muschg in ihren Aufsätzen auseinandersetzen und die Raumvorstellungen als Spiegel kultureller Ordnungsmuster enttarnen: Vgl. Reichert, Dagmar: Räumliches Denken als Ordnen der Dinge, in: Räumliches Denken, S.15-45. Muschg, Adolf: Der Raum als Spiegel, in: Räumliches Denken, hrsg. v. Dagmar Reichert, Zürich 1996, S.47-55.

²⁸ Vgl. Bachmann-Medick: Cultural Turns S.292ff.

etabliert; in ihrem Aufsatz *Zum topological turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften* erläutert sie anhand des sog. "Kartenstreits" die Entwicklung zweier unterschiedlicher topographical turns, aus denen sich schließlich auf der einen Seite die angloamerikanischen Cultural Studies und auf der anderen die europäischen-deutschen Kulturwissenschaften entwickelten.³⁰ Dementsprechend resümiert Weigel daher einerseits die divergierenden Wege amerikanischer und europäischer Theoriebildung bzw. die zentralen Unterschiede zwischen den Cultural Studies und Kulturwissenschaften. Andererseits verweist Weigel auch auf verschiedene Forschungsstränge innerhalb der Cultural Studies selbst und bietet daher einen gewinnbringenden Überblick der Forschungstendenzen und Unterströmungen, welche geprägt durch die Auswirkungen des postcolonial turns eine kritische Perspektive gegenüber eurozentristischen Raumkonstruktionen einnehmen und sich mit diskursiv geprägter Räumlichkeit und deren sozialer Konstruktion auseinandersetzen. Des Weiteren akzentuiert Weigel in ihren Ausführungen die Parallelen zwischen Ort, Raum und Schrift und schließt sich damit an Michel de Certeaus Ausführungen und Roland Barthes semiologischem Verständnis der Stadt an. In der Verbindung von Raum und Textualität sieht Weigel den Ansatzpunkt für die Literaturwissenschaft gegeben.³¹

Zu den Themenfeldern im Umfeld des topographical turns gehört u.a. auch das Verhältnis von Parcours und Karte, so auch in *Praktiken im Raum* von Michel de Certeau³², oder die Auseinandersetzung mit dem Abstraktionsni-

²⁹ Lippuner, Roland/ Lossau, Julia: Kritik der Raumkehren, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. v. Stephan Günzel, Stuttgart 2010, S.112.

³⁰ Ausgangspunkt des Kartenstreits bildet eine Weltkarte aus dem Jahr 1507 von Martin Waldseemüller und Matthias Ringmann, auf der zum ersten Mal der Name „America“ für den neu entdeckten Kontinent verwendet wurde. Während die amerikanische Seite diese Karte als ein Dokument ihrer Namensgebung und damit eine Art Gründungsdokument oder Zeugnis interpretierte, stellte die deutsche Seite des Konflikts ebensolche Besitzansprüche an die Weltkarte, die in ihren Augen ein „[s]chützenswertes Dokument nationalen Kulturgutes“ und ein „historisches Zeugnis für eine der ersten Erfassungen der Neuen Welt durch einen >deutschen< Kartographen“ darstelle. Vgl. Weigel, Sigrid: Zum >topographical turn<. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft 2 (2002), S.51-165.

³¹ Vgl. ebd. S.160. Vgl. Wagner, Kirsten: Topographical Turn, in: Lexikon der Raumphilosophie, hrsg. v. Stephan Günzel, unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Darmstadt 2012, S.413.

³² Michel, de Certeau: Praktiken im Raum, in: Kunst des Handelns, aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988, S.179-238.

veau von Karten und deren Medialität.³³ Gemeinsam ist diesen verschiedenen thematischen Schwerpunkten eine Raumperspektive, die den Raum nicht nur in seiner Materialität wahrnimmt, sondern in seiner kulturell bestimmten, symbolischen Konstruktion.³⁴

Die verstärkte Aufmerksamkeit für Raumfragen jeglicher Art sorgte anfänglich für ein Übermaß an raumtheoretischen Forschungsbeiträgen in ganz unterschiedlichen Disziplinen, sodass Roland Lippuner und Julia Lossau in ihrem kritischen, die Tendenzen überblickenden Beitrag davor warnen, in eine sogenannte „Raumfalle“ zu tappen.³⁵ Anhand von Pierre Bourdieus Essay *Physischer, sozialer und angeeigneter Raum*³⁶ zeigen sie die Tendenz insbesondere sozialwissenschaftlicher Forschungsbeiträge auf, soziale Phänomene und soziales Verhalten räumlich zu begründen. Man dürfe räumlich organisierte soziale Strukturen aber nicht unreflektiert als gegeben hinnehmen oder grundsätzlich als Erklärung sozialer Strukturen verstehen und damit naturalisieren³⁷, da diese Haltung eine „Komplexitätsreduktion“³⁸ darstelle und die *kulturell* festgelegten Ordnungs- und Deutungsmuster hinter der räumlichen Manifestation ausblende. Auch die Illusion, die Beschäftigung mit dem Raum sei ein vollkommen neues Forschungsgebiet der Kulturwissenschaften und setze erst in den 1980er Jahren mit der Proklamation des spatial turns ein, ist Teil der „Raumfalle“. Viele der als kanonisch bezeichneten Theoretiker verfassten ihre Schriften zum Raum bereits vor der eigentlichen Debatte um den spatial turn. So räumt z.B. schon Michel Foucault in *Von anderen Räumen* einleitend ein: „Dennoch ist anzumerken, dass der Raum, der heute den Horizont der Bemühungen, Theorien und Systeme bildet, keine Neuerung darstellt.“³⁹ Diese Tatsache unterstreicht u.a. auch Doris Bachmann-Medick, wenn sie mit Blick auf die verschiedenen kulturwissenschaftlichen turns, die sich in Folge des übergeordneten linguistic turns entwickelt haben, von „wichtige[n]

³³ Vgl. Döring, Jörg: Spatial Turn, S.93f.

³⁴ Vgl. Wagner, Kirsten: Topographical Turn, S.102.

³⁵ Vgl. Lippuner, Roland/Lossau, Julia: In der Raumfalle. Eine Kritik des Spatial Turn in den Sozialwissenschaften, in: Georg Mein/ Markus Rieger-Ladich (Hrsg.): Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien, Bielefeld 2004, S.110-119.

³⁶ Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Stadt-Räume, hrsg. v. Martin Wentz, Frankfurt a.M. 1991, S.25-34.

³⁷ Vgl. Lippuner, Roland/Lossau, Julia: In der Raumfalle. Eine Kritik des Spatial Turn in den Sozialwissenschaften, S.54f.

³⁸ Lippuner/Lossau: Kritik der Raumkehren, S.115.

Wiederbelebungen schon längst praktizierter Forschungsorientierungen“ spricht, „die aber eben noch nicht zu theoretisch reflektierten Fokussierungen gebündelt waren.“⁴⁰

Auch Laura Kajetzke und Markus Schroer beginnen ihren Forschungsüberblick mit eben dieser Kritik an einer selbsternannten Raumkehre. Dort heißt es:

Die vorgebrachte Kritik gegen den Spatial Turn richtet sich sowohl gegen seinen Entstehungsmythos als auch seine angenommene einheitliche Rezeption und Verbreitung. Folgt man dieser Argumentation, handelt es sich um einen hausgemachten Turn, der nicht retrospektiv beobachtet und dessen Genese ausführlich hergeleitet wird, sondern durch die beständig wiederholte Behauptung seiner Existenz performativ hervorgebracht wird.⁴¹

Wie schon der Titel des Unterkapitels ihrer Ausführungen deutlich macht (*Abkehr von der Kehrtwende: Vom Spatial Turn zu den Space Studies*) fordern Kajetzke und Schroer stattdessen die Etablierung des Begriffes *Space Studies*, um der Pluralität raumorientierter Ansätze unterschiedlicher Disziplinen gerecht zu werden und sie unter einem adäquaten Überbegriff fassen zu können.⁴²

Ein weiterer Aspekt, welcher im Zusammenhang mit der Kritik am spatial turn genannt wird, betrifft die anfangs erwähnte Globalisierung und ihre Konsequenzen. Die These, dass die Globalisierung eine Neudefinition der Raumkategorie und Reflexion des Verhältnisses Raum-Gesellschaft nötig gemacht hätte, trifft zwar bedingt zu, wird aber beispielsweise von Lippuner und Lassau hinterfragt und angegriffen.⁴³

Wenn die Welt >vor der Globalisierung< nicht weniger räumlich war als jetzt [...] dann liegt die Vermutung nahe, dass sich diese Rede gerade nicht empirischen Fakten, sondern einer kognitiven Verschiebung verdankt; dass also die Rede von der neuen räumlichen Problemdimension in erster Linie die Rede von der neuen räumlichen Problemdimension ist.⁴⁴

Als Wege aus den raumtheoretischen Sackgassen werden mehr oder weniger praxisorientierte Ansätze aus der Diskursanalyse und Semiotik vorgeschlagen, welche die als problematisch einzustufenden naturalisierenden Auseinandersetzungen mit dem Raum ablehnen. Sie

³⁹ Foucault, Michel: Von anderen Räumen, S.932.

⁴⁰ Bachmann-Medick: Cultural Turns, S.45.

⁴¹ Kajetzke, Laura/Schroer, Markus: Space Studies, in: Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies, eine Einführung, hrsg. v. Stephan Moebius, Bielefeld 2012, S.197.

⁴² Vgl. ebd. S.198f.

⁴³ Vgl. Lippuner/Lossau: Kritik der Raumkehren, S.47f. und S.61.

⁴⁴ Ebd. S.111.

begreifen den Raum als eine „Basiskategorie“ und „Produkt alltäglicher Praktiken“ und analysieren die Umsetzung nicht-räumlicher Elemente in konkreten Raum. Ein weiterer Vorteil dieser Vorgehensweise sei die i.d.R. stetige Selbstreflexion dieser Ansätze über „die raumkonstituierenden Effekte ihrer eigenen Beobachtung“.⁴⁵

Speziell die Literaturwissenschaften und ihre Auseinandersetzung mit dem Thema Raum treten dabei allerdings hinter den führenden raumorientierten Disziplinen, wie der Humangeographie, den Sozialwissenschaften und den Kulturwissenschaften, bisher zurück. In ihrem Essay *Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. Versuch einer Positionsbestimmung* verweisen Kathrin Winkler, Kim Seifert und Heinrich Detering zunächst auf die parallel existierenden Begrifflichkeiten des spatial turn und den von Sigrid Weigel etablierten Begriff des topographical turn. Letzterer soll als Unterkategorie des spatial turn und als eigentliches Wirkungsfeld der Literaturwissenschaften verstanden werden, doch finden sich dazu kaum griffige, sondern eher verwirrende Definitionsversuche, sodass Winkler, Seifert und Detering die begriffliche Forschungslage als „bemerkenswert unklar“ konstatieren.⁴⁶ Die zusätzliche Unterkategorie des topological turns bezieht sich, so Winkler, Seifert und Detering, nicht auf das Arbeitsgebiet der Literaturwissenschaften und wird daher konsequent abgelehnt.⁴⁷ An der Mehrzahl der literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträge zum Thema Raum kritisieren die Autoren vor allem deren oftmals unreflektiertes und einengendes Raumverständnis und die daraus resultierende, thematische Einseitigkeit. Textueller Raum würde mehrheitlich als Kopie der Realität verstanden und nicht als Realität aktiv mitprägende Dimension, so wie sie beispielsweise auch Henri Lefebvre in seinem triadischen Raummodell vertritt. Mit Rückgriff auf die Ausführungen Bachmann-Medicks sehen Winkler, Seifert und Detering die Zeit gekommen, den textuell geschaffenen Raum u.a. auch als Möglichkeit „der Umdeutung raumkonstituierender Beziehungen“ zu verstehen.⁴⁸ Richtungsweisend für eben dieses neue, flexiblere Raumverständnis in den Literaturwissenschaften und für die weitere Argumentation der drei

⁴⁵ Ebd. S.111 und S.116.

⁴⁶ Winkler, Kathrin/Seifert, Kim/Detering, Heinrich: Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. Versuch einer Positionsbestimmung, in: *Journal of Literary Theory* 6 (1), 2012, S.257.

⁴⁷ Vgl. ebd. S.257.

⁴⁸ Vgl. ebd. S.260 und Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns*, S.311f.

Autoren sind vorrangig Edward Sojas auf Lefebvres fußendes Konzept des Drittraumes und der Ansatz der sog. Geokritik nach Bertrand Westphal⁴⁹, sodass sie abschließend konstatieren können: „Durch dieses Neben- und Übereinander von real-and-imagined gewinnt Literatur Aussagekraft über real-räumliche Gegebenheiten, sie wird zur potentiellen Wissensquelle in einer neuen Dimension.“⁵⁰

Durch die Kombination zweier theoretischer Linien, d.h. die Verbindung raumtheoretischer Ansätze mit solcher semiotischer Art, möchte die vorliegende Arbeit ebenfalls ein höheres Maß an Flexibilität in der Raum- aber auch Textinterpretation erreichen. Vornehmlich das hier vertretene semiotische Kultur- und Textverständnis, welches die Produktion von Stadttexträumen als aktiven Part in der stetigen Weiterentwicklung des jeweiligen städtischen Codes versteht, kommt der Forderung seitens Winkler, Seifert und Detering nach und vermeidet den einseitigen Blick auf textuellen Raum.

Im Folgenden werden nun die bedeutsamen raumtheoretischen Ansätze vorgestellt, welche in ihrer direkten Thematisierung städtischer Raumphänomene oder ihrer Anwendbarkeit auf literarische Texte auch für die Analysen innerhalb der vorliegenden Arbeit relevant sind. Als maßgebliche Repräsentanten gelten dabei Michel Foucault und Henri Lefebvre, weshalb diese beiden auch an den Beginn des Überblicks gestellt werden; die weiteren raumtheoretischen Konzepte werden dann in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorgestellt.

1.1.3 Raumtheoretische Ansätze. Die wichtigsten Repräsentanten

1.1.3.1 Michel Foucaults Heterotopien

Michel Foucaults viel beachteter Aufsatz, in dem er sein Konzept der Heterotopien vorstellt, wurde, wie bereits im vorhergehenden Unterkapitel erwähnt, zunächst unter dem Titel *Des espaces autres* veröffentlicht.

Nach der ebenfalls schon erwähnten Proklamation eines Zeitalters des Raumes, kommt Foucault schließlich auf die Heterotopien zu sprechen, die er als essentielle räumliche Phänomene jeder Gesellschaft begreift.⁵¹ In

⁴⁹ Vgl. Winkler/Seifert/Detering: Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn, S.263f.

⁵⁰ Ebd. S.264.

⁵¹ An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich auch Edward Soja in seiner Monographie „Thirdspace“ ausführlich den Heterotopien Foucaults widmet und zwar in dem

seinem weiteren Vorgehen definiert Foucault zunächst die Utopien, um die Heterotopien dann von ihnen abgrenzen zu können. Utopien „sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind [...] in jedem Fall [...] ihrem Wesen nach zutiefst irrealer Räume.“⁵²

Die Heterotopien zeichnen sich dagegen nach Foucault durch einen Bezug zur Realität aus und sind tatsächlich existente Orte.

Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.⁵³

Daran anschließend unterscheidet Foucault zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopien; die Krisenheterotopien ordnet er dabei den so titulierten primitiven Gesellschaften zu. Es handelt sich dabei um heilige oder auch verbotene Orte für all diejenigen Menschen einer Gesellschaft, die sich im Gegensatz zur Mehrheit in einer abweichenden Situation befinden. Dazu zählt Foucault beispielsweise „Heranwachsende, Frauen während der Monatsblutung, Frauen im Kindbett, Greise etc.“⁵⁴ Diese Formen der Heterotopien seien in unserer Kultur allerdings inzwischen verschwunden, dagegen dominieren hier die sogenannten Abweichungsheterotopien. Dabei handelt es sich nach Foucault um konkrete Orte, an denen man Teile der

Kapitel „Heterotopologies: Foucault and the Geohistory of Otherness“. Soja vergleicht dort die Ansätze Henri Lefebvres und Foucaults und sucht Parallelen im Denken der beiden Theoretiker. In der Auseinandersetzung mit Henri Lefebvre beschäftigt sich Soja verstärkt mit der Trialektik der Räumlichkeit und der Entstehung des sog. Drittraums; aus dieser Haltung heraus blickt er ebenfalls auf Michel Foucaults Konzept der Heterotopien, was allerdings wenig schlüssig und sogar problematisch zu nennen ist. So sieht er Foucaults Heterotopienkonzept, ähnlich wie die Phänomene des Thirdspace, aus der dichotomischen Unterscheidung zwischen mentalen und materiellen Raum heraus entstehen und unterstellt ihm einen ebenfalls trialektischen Ansatz. Des Weiteren versucht er die vermeintlich deutlichen Parallelen zwischen dem Thirdspace und den Heterotopien zu erläutern. Obwohl er die Grundpfeiler des Heterotopienkonzepts gewinnbringend erläutert, scheint die direkte Anwendung auf Lefebvre und das Konzept des Thirdspace wenig plausibel, beinahe sogar wie übergestülpt. Obwohl die Ähnlichkeit der Heterotopien als eine Art von Gegenraum zum sog. Thirdspace noch schlüssig erscheint, hat es im Ganzen den Anschein, als ob Soja in eine Art „trialektische Raumfalle“ getappt sei, die es ihm unmöglich mache, abseits dieser Trialektik zu denken. Vgl. Soja, Edward W.: *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Wiley 1996, S.145-163.

⁵² Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*, S.935.

⁵³ Ebd. S.935.

⁵⁴ Ebd. S.936.

Gesellschaft unterbringt, die vom Normverhalten abweichen; dazu zählen Gefängnisse, psychiatrische Anstalten, Altenheime, aber auch alle Orte, an denen eine von der gesellschaftlichen Ordnung abweichende Reglementierung vorzufinden ist.⁵⁵

Heterotopien sind in jeder Kultur und Gesellschaft vorfindbar und in ihren Funktionen, so lautet der zweite Grundsatz variabel und entwicklungsfähig. In diesem Zusammenhang nennt Foucault das Beispiel des Friedhofs und dessen kulturelle Bedeutung bis zum 18. Jahrhundert, seine Weiterentwicklung und auch räumliche Marginalisierung im Zuge des 19. Jahrhunderts sowie die steigenden Tendenz zum Atheismus bei gleichzeitiger Entwicklung des Totenkults.⁵⁶

Der dritte Grundsatz lautet schließlich: „Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Orte nebeneinander zu stellen.“⁵⁷ Dazu zählt Foucault das Theater, das Kino und besonders den Garten.

Charakteristisch für Heterotopien ist des Weiteren ihre Entstehung und volle Funktionsfähigkeit in Zeiten des Umbruchs, in diesem Kontext nennt Foucault beispielsweise Museen und Bibliotheken als „Heterotopien der Zeit“, welche mit Beginn der Moderne aufkamen und mit dem Bedürfnis des modernen Menschen, Geschichte und Wissen an einem zeitenthobenen Ort zu konservieren, einhergehen.⁵⁸

Auch Formen der Einlasskontrolle und entsprechende Rituale des Eintritts sind für Foucaults Heterotopien kennzeichnend.

Einen heterotopen Ort betritt man nicht wie eine Mühle. Entweder wird man dazu gezwungen wie im Fall der Kaserne oder des Gefängnisses, oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren. Man darf sie nur mit Erlaubnis betreten und nachdem man eine Reihe von Gesten absolviert hat.⁵⁹

Abschließend philosophiert Foucault über die Nähe der Heterotopien zur Illusion, welche das letzte Merkmal eben dieser darstellt. Heterotopien können die bestehende soziale Ordnung als eben solche aufdecken, als Beispiel nennt er hier die alten Formen der aufwendig konstruierten Freudenhäuser. Sie können aber ebenso im Gegensatz zu einer in Chaos versinkenden Gesellschaft stehen und Ordnung und Vollkommenheit

⁵⁵ Vgl. ebd. S.935f.

⁵⁶ Vgl. ebd. S.937f.

⁵⁷ Ebd. S.938.

⁵⁸ Vgl. ebd. S.939.

widerspiegeln. Diese Form nennt Foucault dann eine „kompensatorische Heterotopie“⁶⁰.

Foucaults Konzept der Heterotopien wird zweifelsohne zu Recht als grundlegend für den *spatial turn* begriffen; auch für die räumlich orientierten Analysen dieser Arbeit ist dieses Konzept als fundamental zu bezeichnen, handelt es sich dabei doch um einen fruchtbaren Ansatz für eine Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Stadt und Stadtext.

Besonders in kulturellen Zentren wie dem Wohnraum Stadt findet sich eine Ballung heterotoper Orte, nicht nur für gesellschaftlich Abseitiges, sondern auch in Form von Museen und Bibliotheken. All diese spielen auch in städtischen Texten eine zentrale Rolle und werden im Hinblick auf den Handlungsverlauf, wie sich zeigen wird, nicht selten symbolhaft aufgeladen oder als Element der Peripetie eingesetzt.

1.1.3.2 Der gelebte soziale Raum nach Henri Lefebvre

Auch der marxistisch geprägte Sozialphilosoph Henri Lefebvre muss neben Michel Foucault aufgrund seines Einflusses auf die Neubewertung des Raumes und der Neuartigkeit seines Konzepts als ein relevanter Repräsentant des *spatial turns* gewürdigt werden. So bezeichnet ihn u.a. auch Martina Löw als „Pionier der modernen Raumsoziologie“⁶¹.

Henri Lefebvres Werk „Production de l’espace“ (1974) wurde zunächst nur wenig beachtet; erst mit Erscheinen der auch für die folgenden Erläuterungen als Grundlage dienenden englischen Übersetzung im Jahr 1991⁶² entwickelte sich eine schnell wachsende Resonanzwelle auf sein spezielles Raumkonzept und seine Äußerungen zum relationalen Raum.⁶³

Als einer der Ersten löste er den Begriff Raum explizit von der noch immer vorherrschenden container-Vorstellung und rückte ihn stattdessen als soziales Produkt in seiner ganzen Komplexität in den Fokus. Eine prägnante und zufriedenstellende Definition des sozialen Raumes sucht man auch bei

⁵⁹ Ebd. S.940.

⁶⁰ Ebd. S.940f.

⁶¹ Löw, Martina: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, S.52.

⁶² Lefebvre, Henri: The production of space, translated by Donald Nicholson-Smith, english translation first published 1991, Malden/Oxford/Victoria 1991.

⁶³ Vgl. Döring, Jörg: Spatial Turn, S.91.

Lefebvre vergebens; so urteilt Lefebvre bereits zu Beginn seines Werks über die Fülle raumtheoretischer Überlegungen:

To date, work in this area has produced either mere descriptions which never achieve analytical, much less theoretical, status, or else fragments and cross-sections of space. There are plenty of reasons for thinking that descriptions and cross-sections of this kind, though they may well supply inventories of what *exists in space*, or even generate a *discourse on space*, cannot ever give rise to a *knowledge of space*. And, without such a knowledge, we are bound to transfer onto the level of discourse, of language *per se* – i.e. the level of mental space – a large portion of the attributes and 'properties' of what is actually space.⁶⁴

Lefebvre selbst versucht sich zwar immer wieder an bereits sehr präzisen Definitionsversuchen, die aber trotz allem nur bestimmte Merkmale des sozialen Raums hervorheben können. Für einen Eindruck seiner zahlreichen Annäherungen an den Raum hier einige Beispiele:

(Social) space is not a thing among other things, nor a product among other products: rather, it subsumes things produced, and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity [...]. It is the outcome of a sequence and set of operations, and thus cannot be reduced to the rank of a simple object. At the same time there is nothing imagined, unreal or 'ideal' about it as compared, for example, with science, representations, ideas or dreams. Itself the outcome of past actions, social space is what permits fresh actions to occur, while suggesting others and prohibiting yet others. [...] Social space implies a great diversity of knowledge.⁶⁵

Social space contains a great diversity of objects, both natural and social, including the networks and pathways which facilitate the exchange of material things and information. Such 'objects' are thus not only things but also relations.⁶⁶

Space is never produced in the sense that a kilogram of sugar or a yard of cloth is produced. Nor is it an aggregate of the places or locations of such a products as sugar, wheat or cloth. [...] It would be more accurate to say that it is at once a precondition and a result of social superstructures.⁶⁷

Lefebvre konzentriert sich in seinen Ausführungen darauf, immer wieder Facettenreichtum und Vielschichtigkeit des sozialen Raumes als dessen Kernmerkmale zu unterstreichen. Ähnlich verhält es sich mit der generellen Argumentation Lefebvres in *Production de l'espace*: statt einem stringenten Aufbau und einem roten Faden, dem zu folgen wäre, um das Thema Raum erläutern zu können, beleuchtet Lefebvre stattdessen immer wieder eine andere Facette, wodurch er exakt die Vielschichtigkeit erlangt, die er am sozialen Raum betonen möchte. Das Phänomen »sozialer Raum« beginnt unter Lefebvres Ausführungen zu oszillieren.

⁶⁴ Lefebvre, Henri: The production of space, S.7.

⁶⁵ Ebd. S.73.

⁶⁶ Ebd. S.77.

⁶⁷ Ebd. S.85.

Passend zum Titel seiner Schrift versteht Lefebvre den Raum nicht nur als sozialen Raum, sondern v.a. als soziales *Produkt*; jede Gesellschaft produziert ihren eigenen Raum bzw. jede Form der Produktion, lässt Raum entstehen; gleichzeitig wird die Natur und damit die ursprüngliche Ausgangssituation, nach der sich der Mensch zurücksehnt, durch die Produktion von (Lebens-)Raum immer weiter verdrängt.⁶⁸ Typisch für Lefebvres Raumverständnis ist außerdem die enge Bindung des sozialen Raums an gesellschaftliche Machtverhältnisse, wie sie vorrangig durch den Kapitalismus und dessen Produktionsweisen hervorgerufen werden. Lefebvre folgend ist der Raum niemals passiv hinnehmend, sondern in die hegemonialen Strukturen des Kapitalismus eingebunden, er wird vielmehr von diesen beeinflusst und instrumentalisiert. Die Produktion von und die Kontrolle über den Raum versteht Lefebvre als essentielle Vorgehensweise des kapitalistischen Systems.⁶⁹

Wie auch Edward Soja in seiner Monographie *Thirdspace* erläutert, sind Lefebvres Ausführungen zum Thema Raum trialektisch zu nennen, dreigliedrige Definitionen finden sich innerhalb des Werks immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen⁷⁰ und dienen vorrangig dazu, den alten Dualismus zwischen physischem und mentalem Raum zu überwinden.⁷¹

Auch Lefebvres viel zitiertes Raummodell unterliegt dem für ihn so typischen trialektischen Denken; es findet sich in diesem Fall sogar „eine doppelte Begriffstrias“⁷² vor, die zur Beschreibung der Produktion des Raumes dienen soll. So unterscheidet Lefebvre zunächst zwischen dem Wahrgenommenen (*le perçu*), dem Konzipierten (*le conçu*) und dem Gelebten bzw. Erlebten (*le vécu*) und aufbauend darauf dann zwischen den dazu passenden

⁶⁸ Vgl. Lefebvre, Henri: *The production of space*, S.30f.

⁶⁹ Vgl. ebd. S.10f. Sowie: Löw, Martina: *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S.52.

⁷⁰ So beispielsweise in der Unterscheidung zwischen dem physischen, mentalen und sozialen Feldern als Aspekten des Raums, die für eine zufriedenstellende Analyse aber zusammen gebracht werden müssen: Vgl. Lefebvre, Henri: *The production of space*, S.11. Oder die Unterscheidung zwischen biologischer Reproduktion, Reproduktion bloßer Arbeitskraft und der Reproduktion sozialer Relationen zur Produktion des Raumes als Aspekte der kapitalistischen Produktionsweise, Vgl. ebd. S.32.

⁷¹ Vgl. hierzu insbesondere das Kapitel „*The Trialectics of Spatiality*“ in: Soja, Edward W.: *Thirdspace*, S. 53-82. Selbiges liegt inzwischen auch in deutscher Übersetzung vor: Soja, Edward W.: *Die Trialektik der Räumlichkeit*, in: *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, hrsg. v. Robert Stockhammer, München 2005, S.93-123.

⁷² Döring, Jörg: *Spatial Turn*, S.91.

verschiedenen Ebenen des sozialen Raumes d.h. konkret der räumlichen Praxis, den Repräsentationen des Raumes und den Räumen der Repräsentation. Allerdings ist keine der drei Seiten als gesondert oder privilegiert zu bewerten; vielmehr gehen sie ineinander über und beeinflussen sich gegenseitig.⁷³

Hinter dem Begriff der *räumlichen Praxis* verbirgt sich der wahrnehmbare, materielle Raum und v.a. dessen Produktion durch soziale Praktiken. Die *Repräsentationen des Raumes* meinen den gedanklich konzipierten Raum, das Wissen vom und über den Raum und betrifft all diejenigen, welche ihn planen und entwerfen; es ist „der Raum der [...] Kartenzeichner, der Technokraten, der Architekten“⁷⁴. Die *Räume der Repräsentation* bilden schließlich den tatsächlich gelebten Raum, der von den in ihm lebenden Subjekten konkret erfahren und v.a. ständig verändert wird. Es ist die Ebene des Raumes, den die Subjekte mit Symbolisierungen anreichern, in dem sie sich und ihrer Lebensweise Ausdruck verleihen; der gelebte Raum ist damit auch derjenige der Kunst und seine lebendige, kreative Ebene.⁷⁵

Representational space is alive: it speaks. It has an affective kernel or centre [...]. Consequently it may be qualified in various ways: it may be directional, situational or relational, because it is essentially qualitative, fluid and dynamic.⁷⁶

An dieser Stelle sei neben der üblichen Vorstellung der Lefebvreschen Trias auch noch auf einen weiteren zu der Thematik der vorliegenden Arbeit passenden Aspekt verwiesen, welcher in Lefebvres *Production de l'espace* immer wieder behandelt wird: Es handelt sich dabei um das Themenfeld einer Semiotik der Stadt. Lefebvre geht davon aus, dass der mit Bedeutung aufgeladene Raum auf eine unbestimmte Art lesbar ist und fragt sich dabei wiederholt, ob es einen Zusammenhang zwischen der Sprache und den Ausprägungen des sozialen Raumes oder gar einen Code zur Entzifferung des sozialen Raums gibt; allerdings hegt er ein gewisses Unbehagen davor, den Raum auf das bloße Level einer Botschaft zu reduzieren.⁷⁷ Er betont stattdessen immer wieder, dass dieser weniger sprachlicher, als vielmehr kognitiver Natur sein muss und ebenso, dass non-verbale Zeichen, zu denen

⁷³ Vgl. ebd. S.92.

⁷⁴ Ebd. S.92.

⁷⁵ Vgl. Lefebvre, Henri: The production of space, S. 33, S.39f.

Vgl. auch: Döring, Jörg: Spatial Turn, S. 91f. und Löw, Martina: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, S.52f.

⁷⁶ Lefebvre, Henri: The production of space, S.42.

⁷⁷ Vgl. ebd. S.7.

er auch die Malerei, Musik und Architektur zählt, auf eine andere Art und Weise funktionieren als die traditionellen sprachlichen Zeichen. Ihre Erschließung im Nachhinein sei daher nur bedingt und unter Einbezug der kulturellen Bedingung, unter denen sie entstanden sind, möglich und vor allem mühsam. Ein Beispiel:

To what extent may a space be read or decoded? A satisfactory answer to this question is certainly not just around the corner. As I noted earlier, without as yet adducing supporting arguments or proof, the notions of message, code, information and so on cannot help us trace the genesis of a space; the fact remains, however, that an already produced space can be decoded, can be read. Such a space implies a process of signification. And even if there is no general code of space, inherent to language or to all languages, there may have existed specific codes, established at specific periods and varying in their effects.⁷⁸

Statt der Frage nach der Funktionsweise des architektonischen Codes weiter nachzugehen oder seine Decodierung anzustreben, bindet Lefebvre ihn schließlich gemäß seiner eigenen Programmatik wieder an den gelebten Raum bzw. die Individuen in ihm zurück. Die großen europäischen bedeutungslastigen Städte seien nicht aus der Intention einer architektonischen Botschaft heraus geschaffen worden, vielmehr habe sich der übergreifende architektonische Code erst aus dem Akt der eigentlichen Produktion des gelebten Raumes heraus gebildet.

What the establishment of this code meant was that 'people' – inhabitants, builders, politicians – stopped going from urban messages to the code in order to decipher reality, to decode town and country, and began instead to go from code to messages, so as to produce a discourse and a reality adequate to the code. This code thus has a history, a history determined, in the West, by the entire history of cities.⁷⁹

It is clear, therefore, that a spatial code is not simply a means of reading or interpreting space: rather it is a means of living in that space, of understanding it, and producing it. As such it brings together verbal signs (words and sentences, along with the meaning invested in them by a signifying process) and non-verbal signs (music, sounds, evocations, architectural constructions).⁸⁰

Lefebvre verweist in diesem Zusammenhang vor allem immer wieder auf die charakteristische Art und Weise der Renaissance, Städte zu bauen und sie mit historischer Bedeutung zu versehen, wobei er selbst diese nicht als Zeichen per se sieht, sondern erneut auf deren Überlagerung durch einen individuellen räumlichen Code verweist.

Notice that a code of this kind is a superstructure, which is not true of the town itself, its space, or the 'town-country' relationship within that space. The code

⁷⁸ Ebd. S.17.

⁷⁹ Ebd. S.47.

⁸⁰ Ebd. S.47f.

served to fix the alphabet and language of the town, its primary signs, their paradigm and their syntagmatic relations.⁸¹

Wie auch in puncto Raum gibt Lefebvre niemals eine konkrete Definition des räumlichen Codes, auch hier nähert sich Lefebvre der Thematik ohne eine definitive, allgemeingültige Antwort zu geben. Jedoch kommt er in *Production de l'espace* durchgehend immer wieder auf das Thema architektonischer Semiotik zurück; beispielsweise verweist er auf die enge Verbindung der städtischen Raumcodes mit Aspekten der Visualität oder stellt sich die Frage, ob die städtischen Codes divergieren oder deckungsgleich funktionieren, womit die Städte an sich, trotz ihrer angestrebten Individualität, austauschbar wären.⁸²

1.1.3.3 Der Chronotopos nach Michail Bachtin

Michail Bachtin erörtert sein Konzept des Chronotopos erstmals in dem Essay *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*, welchen er bereits in den Jahren 1937-38 verfasste. 1975 wird dieser Essay, allerdings auf russisch, in *Fragen der Literatur und Ästhetik. Studien aus verschiedenen Jahren* veröffentlicht, seit 1986 liegt er schließlich auch in deutscher Übersetzung vor.⁸³ Im Hinblick auf die Entstehungszeit des Essays nimmt Bachtin also tatsächlich als einer der ersten den Beginn einer Auseinandersetzung mit Raum- und Zeitfragen in der Literatur wahr; hier liegt auch einer der großen Vorzüge der Bachtin'schen Herangehensweise an das Thema Raum, er wendet es tatsächlich strikt literarisch an.

Unter dem Terminus "Chronotopos" versteht Bachtin den Zusammenhang zwischen Zeit und Raum in literarischen Werken, die spezifische Beziehung zwischen diesen beiden Dimensionen und ihren wechselseitigen Einfluss aufeinander:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar [...]. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses

⁸¹ Ebd. S.47. Als Beispiel nennt er in diesem Kontext wenig später Venedig: ebd. S.73f.

⁸² Vgl. ebd. S.74f.

⁸³ Vgl. Frank, Michael C./Mahlke, Kirsten: Nachwort, in: Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin 2008, S.201ff.

Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.⁸⁴

Bachtin bezeichnet den Chronotopos selbst auch als eine Art „Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“⁸⁵, wobei der Raum als Form, Realisierung und Ausdrucksmöglichkeit der Zeit zu verstehen ist, welche zudem, ganz ähnlich wie ein sprachliches Zeichen, mit Wert und Bedeutung aufgeladen ist, ein Zusammenspiel, das er gegen Ende seines Essays nochmals mit anderen und stärkeren Worten betont:

In der Kunst und Literatur sind alle Zeit- und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden und stets emotional-wertmäßig gefärbt. Das abstrakte Denken kann sich freilich Zeit und Raum jeweils separat vergegenwärtigen und von ihrem emotional-wertmäßigen Moment abstrahieren. Aber die lebendige künstlerische Betrachtung [...] trennt nichts und abstrahiert von nichts. Sie erfaßt den Chronotopos total, in seiner Ganzheitlichkeit und Fülle. Kunst und Literatur sind durchdrungen von *chronotopischen Werten* unterschiedlichen Grades und Umfanges. Jedes Motiv, jedes gesonderte Moment eines Kunstwerks ist ein solcher Wert.⁸⁶

Auch wenn der Chronotopos also insbesondere die Beziehung zwischen den Dimensionen Raum und Zeit berücksichtigen soll, macht Bachtin gleich zu Beginn seiner Analysen deutlich, dass sein eigenes primäres Interesse der Kategorie „Zeit“ gilt⁸⁷. Diese Tatsache äußert sich übrigens auch in der häufigen beinahe schlüsselwortartigen Verwendung des Stichwortes „Zeit“ im Fließtext. Eine Einschränkung seines Konzeptes entsteht im Übrigen durch die Fokussierung seiner Analysen auf den Anwendungsfall des Romans.

Trotz der eingängigen Definition des Chronotopos steht Bachtins Leserschaft dennoch vor der Frage, was genau sich hinter dem „schillernde[n] Konzept des Chronotopos“⁸⁸ verbirgt. Gerade die von Bachtin herangezogenen Beispiele und Erläuterungen erschweren das Verständnis, denn er „verwendet [...] das Konzept des Chronotopos in unterschiedlichen Bedeutungen, die zumeist komplementär, bisweilen aber auch inkompatibel zu sein scheinen.“⁸⁹ Zunächst einmal existiert ein grundlegender Unterschied zwischen den Chronotopoi der realen und denen der fiktiven Welt, welche allerdings gegenseitigen Einfluss aufeinander ausüben. Dass es in der realen

⁸⁴ Bachtin, Michail: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin 2008, S.7.

⁸⁵ Ebd. ebd.

⁸⁶ Ebd. S.180.

⁸⁷ Vgl. ebd. S.8f.

⁸⁸ Frank, Michael C./Mahlke, Kirsten: Nachwort, in: Bachtin, Michail: Chronotopos, S.204.

⁸⁹ Ebd. S.205.

Welt überhaupt eigene Chronotopoi gibt, hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Existenz des Menschen nach Bachtin grundlegend chronotopisch ist⁹⁰, mit anderen Worten: Der Mensch kann sich nicht von den Dimensionen Zeit und Raum lösen, sondern nur *in* ihnen existieren. Es handelt sich dabei also um eine essentielle, anthropologische Erfassung von Welt.

Aus den realen Chronotopoi [der] darstellenden Welt gehen dann die widergespiegelten und *erschaffenen* Chronotopoi der im Werk (im Text) dargestellten Welt hervor. Wie gesagt, zwischen der darstellenden realen Welt und der im Werk dargestellten Welt verläuft eine scharfe und prinzipielle Grenze. Das darf man niemals vergessen. [...] Wenn die dargestellte und die darstellende Welt auch niemals miteinander verschmelzen können und wenn die prinzipielle Grenze zwischen ihnen auch niemals aufgehoben werden kann, so sind doch beide unlöslich miteinander verbunden und stehen in ständiger Wechselwirkung. [...] Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und in die in ihm dargestellte Welt ein⁹¹

Innerhalb der einzelnen literarischen Texte finden sich dann wiederum verschiedene Arten von Chronotopoi; so wirkt der Chronotopos der Idylle "großflächiger" und stellt eine Art von Rahmen für den Handlungsablauf dar, während in ihm selbst wiederum kleinere Chronotopoi zu finden sein können, die Motivcharakter aufweisen. Zu letzteren zählt Bachtin z.B. den Chronotopos des Weges und der Begegnung, die Straße, die Treppe, den Korridor und überhaupt alle Kreuzungspunkte und Schwellen, aber auch das Schloß als Paradebeispiel für verräumlichte Zeit.⁹²

Die spezifische Bedeutung der Chronotopoi, insbesondere der motivähnlichen, für den Handlungsablauf des Romans ist Bachtin zufolge nicht zu unterschätzen:

Sie sind die Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse des Romans. Im Chronotopos werden die Knoten des Sujets geschürzt und gelöst. Man kann ohne weiteres sagen, daß ihnen eine erstrangige sujetbildende Bedeutung zukommt.⁹³

Die Chronotopoi markieren demnach für den Fortgang der Handlung so etwas wie Wendepunkte, die in ihrer räumlichen Organisation i.d.R. hochgradig symbolisch sind. Obwohl die Chronotopoi, wie bereits erläutert, durch eine enge Verflechtung der Kategorien Raum und Zeit geprägt sind,

⁹⁰ Diese These findet sich immer wieder an verschiedenen Stellen seines Werks, so z.B. in dem Kapitel „Der Ritterroman“, in dem er die chronotopischen Eigenschaften der literarischen Figuren verdeutlicht: Vgl. Bachtin, Michail: Chronotopos, S.86.

⁹¹ Ebd. S.191f.

⁹² Zum Chronotopos der Idylle: Vgl. ebd. S.160-172.

⁹³ Zu den anderen genannten Chronotopoi: Vgl. ebd. S.180-183.

Ebd. S.187.

sieht Bachtin ihre jeweilige Aufladung mit Bedeutung vorrangig durch die zeitliche Ebene realisiert:

Was gleichzeitig in die Augen springt, ist die *gestalterische* Bedeutung der Chronotopoi. Die Zeit nimmt in ihnen sinnlich-anschaulichen Charakter an; die Sujetereignisse werden im Chronotopos konkretisiert, mit Fleisch umhüllt und mit Blut gefüllt. [...] Der Chronotopos nun liefert die entscheidende Grundlage, auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen. Und das eben dank der besonderen Verdichtung und Konkretisierung der Kennzeichen der Zeit – der Zeit des menschlichen Lebens, der historischen Zeit – auf bestimmten Abschnitten des Raumes. [...] Der Chronotopos dient als Angelpunkt für die Entfaltung der »Szenen« im Roman [...]. Somit bildet der Chronotopos als die hauptsächliche Materialisierung der Zeit im Raum das Zentrum der gestalterischen Konkretisierung, der Verkörperung für den ganzen Roman.⁹⁴

Bachtin geht aber noch einen Schritt weiter, er sieht die Existenz symbolhafter Chronotopoi nicht nur in literarischen Texten gegeben, sondern in der Sprache im Allgemeinen: „Chronotopisch ist jedoch jedes künstlerisch-literarische Bild. Grundlegend chronotopisch ist die Sprache als Schatzkammer der Bilder. Chronotopisch ist die innere Form des Wortes“⁹⁵ Durch diese Aussage, und mit Rücksicht auf die Sprachgebundenheit des Menschen, bestätigt sich der Chronotopismus erneut als anthropologische Erfassung von Welt; gleichzeitig eröffnen sich gewisse Parallelen zum Begriff des Symbols und auch zum sprachlichen Zeichen nach Saussure.⁹⁶

Vor dem Hintergrund dieser allgemeinen [...] Chronotopie des poetischen Bildes als eines Bildes der zeitlichen Kunst, welche die räumlich-sinnlichen Erscheinungen in ihrer Bewegung und ihrem Werden darstellt, wird die Besonderheit der genretypischen sujetbildenden Chronotopoi verständlich, von denen bis jetzt die Rede war. Es sind dies spezifische romanhaft-epische Chronotopoi, die zur Aneignung der realen zeitlichen [...] Wirklichkeit dienen und es ermöglichen, wesentliche Momente dieser Wirklichkeit widerzuspiegeln und in die künstlerische Ebene des Romans einzuführen.⁹⁷

Die Chronotopoi sind demnach ästhetisch und sprachlich strukturierte Symbole, welche so weit mit Bedeutung angereichert sind, dass sie in der Lage sind, Informationen über Zeit und Raum in sich zu tragen bzw. Informationen über die reale Welt in literarischen Texten abzulegen. Es stellt sich nun natürlich die Frage, ob man den Terminus „Chronotopos“ nicht auch einfach durch den Begriff des Zeichens ersetzen könnte; Bachtin selbst äußert sich dazu folgendermaßen und bestätigt damit die anthropologische Aneignung von Welt durch semantische und semiotische Prozesse:

⁹⁴ Bachtin, Michail: Chronotopos, S.188.

⁹⁵ Ebd. ebd.

⁹⁶ Eine Definition findet sich im folgenden Kapitel.

⁹⁷ Bachtin, Michail: Chronotopos, S.189.

[W]ir verleihen jeder Erscheinung auf bestimmte Art Sinn, d.h. wir beziehen die Erscheinung nicht nur in eine Sphäre räumlich-zeitlicher Existenz, sondern auch in eine Sinnsphäre ein. Für uns ist hier folgendes wichtig: Welcher Art diese Sinnbildungen auch sein mögen, um in unsere Erfahrungen [...] einzugehen, müssen sie eine zeitlich-räumliche Ausdrucksform annehmen, d.h. eine *Zeichenform*, die wir hören und sehen können [...]. Ohne eine solche zeitlich-räumliche Ausdrucksform ist nicht einmal ein im höchsten Grade abstraktes Denken möglich. Mithin kann die Sphäre der Sinnbildungen nur durch die Pforte der Chronotopoi betreten werden.⁹⁸

Natürlich stellt die Konstatierung einer Verbindung von räumlichen und zeitlichen Strukturen in literarischen Texten keine große Neuheit dar, dennoch erweist sich das Konzept des Chronotopos als Gelenkstelle im Sujet und gleichzeitiger Speicherort für zeitlich-räumliche Informationen als in der Praxis anwendbar und gewinnbringend für raumtheoretisch orientierte, literaturwissenschaftliche Analysen. Auch für die anschließenden Einzelanalysen innerhalb der vorliegenden Arbeit wird das Konzept des Chronotopos von Bedeutung sein; Voraussetzung dafür ist das Verständnis der Stadt Paris als Ballungszentrum chronotopischer Information. In textueller Hinsicht trägt Paris darüber hinaus die für den Chronotopos nach Bachtin entscheidende Sujetfunktion; die Stadt symbolisiert eine spezifische Raumzeitkonstellation und fungiert zugleich als Kulminationspunkt der Handlung. Dies trifft u.a. sowohl auf das mittelalterliche Paris in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*, als auch auf Emile Zolas *La Curée* und in gewisser Hinsicht ebenso auf die *Kriegsaufzeichnungen* Felix Hartlaubs zu.

1.1.3.4 Gehen als Schrift bei Michel de Certeau

Michel de Certeaus zentrale Ausführungen zum Thema Raum finden sich in dem Kapitel *Praktiken im Raum* seiner Monographie *Kunst des Handelns*, erstmals 1980 unter dem Originaltitel *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* in Paris publiziert.⁹⁹ Auch bei de Certeau wird bereits auf den ersten Seiten die enge Verknüpfung der Themen Stadt und Schrift evident, welche sich leitmotivisch durch das gesamte Kapitel zieht.

De Certeau beginnt mit der Beschreibung des Ausblicks vom World Trade Center auf das dem Betrachter zu Füßen liegende Manhattan; durch die erhöhte Position und das Panorama gewinnt der Betrachter nicht nur den Überblick, sondern damit auch Macht über den Raum. Die ansonsten

⁹⁸ Ebd. S.196.

chaotische und reizüberflutende Masse der Stadt beginnt sich unter ihm zu ordnen; die Stadt wird für den Beobachter zu einem lesbaren Text:

Auf die Spitze des World Trade Centers emporgehoben zu sein, bedeutet dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem Wirrwarr [...] erfaßt. Wer dort hinaufsteigt, verläßt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt. [...] Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt, die einen behexte und von der man "besessen" war, in einen Text, den man vor sich unter den Augen hat. Sie erlaubt es, diesen Text zu lesen, ein Sonnenauge oder Blick eines Gottes zu sein.¹⁰⁰

Neben der Einführung der Themen Stadt, Textualität und Schriftlichkeit bildet das Gehen des Fußgängers in der Stadt ein weiteres zentrales Thema bei de Certeau und öffnet damit gleichzeitig das traditionsreiche Feld der Flânerie. Das Gehen versteht de Certeau als eigentliche Aktivierung des Raumes und als Schreiben in den Straßen der Stadt: „Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist.“¹⁰¹ Jedoch bilden die Schritte bzw. die Schrift des Fußgängers nach de Certeau ein schwer fassbares, flüchtiges Phänomen, welches sich zwar festhalten und sogar kartieren, dadurch aber bereits nicht mehr in seiner vollen und aktiv den Raum gestaltenden Bedeutung erfassen lässt. Besonderen Wert legt de Certeau auf die Betonung des kreativen Akts im Gehen des Individuums und in der damit einhergehenden Umformung des Raumes nach seinen Bedürfnissen.

Wenn es also zunächst richtig ist, dass die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten [...] enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. Dadurch verhilft er ihnen zur Existenz und verschafft ihnen Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann.¹⁰²

De Certeau betont sein Verständnis vom Gehen als Schrift im Übrigen durch die Parallelführung des Spaziergehens mit sprachwissenschaftlichen Termini; so spricht er beispielsweise von „räumlichen Signifikanten“, welche

⁹⁹ Vgl. de Certeau, Michel: Kunst des Handelns, aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988.

¹⁰⁰ de Certeau, Michel: Praktiken im Raum, in: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988, S.180.

¹⁰¹ Ebd. S.189.

¹⁰² Ebd. S.190.

der Fußgänger auswähle und durch seinen individuellen Umgang mit dem Raum um neue Bedeutungsnuancen erweitere.¹⁰³

Über die Akzentuierung der Ähnlichkeiten zwischen der Bewegung des Spaziergängers und einer Art von Schriftlichkeit im Raum hinaus verweist de Certeau auch auf die kognitiven Muster, welche hinter den räumlichen Signifikanten wirken und Einfluss auf den Gehenden ausüben. In diesem Kontext spricht er, wenn auch etwas esoterisch, von der Ähnlichkeit dieser Kräfte zu Traumstrukturen und ebenso über die mythisch wirkenden Kräfte, welche Namen, besonders in der Stadt, auf den Spaziergänger ausüben könnten: allein die Namen von Straßen und Plätzen riefen in dem Spazierenden Bedeutungsnuancen wach und lenkten damit unbewusst seine Schritte.¹⁰⁴ Oftmals seien diese Bedeutungen im Laufe der Zeit schon verblasst, sodass es sich eigentlich nur noch um semantische Überbleibsel handele, die in den Bezeichnungen der Orte schliefen; damit würden die Namen zu Hüllen oder Kapseln, in welchen die Bedeutungen über die Zeit hinweg aufbewahrt werden könnten, aber niemals gänzlich ihre Anziehungskraft auf den Menschen verlören.¹⁰⁵

Im Zusammenhang mit den semantischen Ebenen der Sprache bzw. im Kontext der Namen und Bezeichnungen arbeitet de Certeau auch ein Paradoxon heraus, welches im Diskurs an sich verborgen liege: Hauptaufgabe des Diskurses sei die Festsetzung der menschlichen Sichtweisen auf die Dinge der Welt, ihre Ordnung und Klärung und in einem nächsten Schritt die Entwicklung diesbezüglicher Dogmen. Die Wirkungsweise von Sprache jedoch stelle sich in dieser Hinsicht als ein Fallstrick heraus, denn sie bewirke, wie soeben ausgeführt, dass gerade innerhalb des Diskurses neue zumeist individuelle, semantische Spielräume entstehen könnten.¹⁰⁶

Im Anschluss an diese Feststellung wird de Certeau noch einmal konkreter bezüglich der Wirkungsweisen von Orten in Texten: Er versteht Erzählungen über bestimmte Örtlichkeiten als „Basteleien, Improvisationen, die aus den Trümmern der Welt gebildet werden.“¹⁰⁷ Durch den „Palimpsest-Charakter“¹⁰⁸

¹⁰³ Ebd. S.190f.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S.197f.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S.199.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S.201f.

¹⁰⁷ Ebd. S.203.

¹⁰⁸ Ebd. S.206.

der Sprache schoben sich eine Vielzahl äußerst unterschiedlicher semantischer Elemente in die Erzählungen hinein. Die Semantik eines Ortes würde darüber hinaus zusätzlich durch den Aspekt der Erinnerungen verkompliziert. Erinnerungen erweiterten die Semantik eines Ortes um eine ganze Flut von Bedeutungen, seien aber höchst individuell und nicht fass- oder lokalisierbar, dennoch würden sie den Orten aber anhaften.¹⁰⁹ Mit Blick auf die vielen semantischen Ebenen, die sich hinter dem Namen eines Ortes, man denke dabei auch an Paris, verbergen, schreibt de Certeau treffend:

Es gibt nur Orte, die von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und »heraufbeschworen« werden können oder nicht. [...] Es handelt sich um ein Wissen, das schweigt. [...] Die Orte sind fragmentarische und umgekrempelte Geschichten, der Lesbarkeit für Andere entzogene Vergangenheiten und erfüllte Zeiten, die sich entfalten können, die aber mehr noch als die Geschichten in Form von Bilderrätseln bereitstehen; sie sind Symbolisierungen¹¹⁰

Erst am Ende seines Kapitels *Praktiken im Raum* und nach den eben zusammengefassten Aspekten einer Lesbarkeit und Sprache der Stadt kommt de Certeau auf die eigentlich populäre Unterscheidung zwischen Raum und Ort und die Gegenüberstellung von *Parcours* und Karte zu sprechen. Er definiert den Ort als „Konstellation von festen Punkten“, als Ordnung verschiedener Elemente und ihrer Lagebeziehungen zueinander; der Ort ist vorrangig mit dem Aspekt der Stabilität verbunden, während der Raum mit Bewegung assoziiert wird.¹¹¹ Anders formuliert, definiert sich der Ort durch Unbeweglichkeit und Starre und der Raum durch die Handlungen und Bewegungen, die man an den Objekten vollführt. „Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. [...] Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht“.¹¹²

Zwischen beiden Phänomenen gibt es allerdings Überschneidungen und Übergänge, und diese werden insbesondere in der Literatur immer wieder zelebriert: die Grenzen zwischen Raum und Ort, Starre und Bewegung werden unaufhörlich überschritten: „Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“¹¹³

Im Zusammenhang mit dem Thema mündliche Ortsbeschreibungen nennt de Certeau schließlich die beiden bereits erwähnten Möglichkeiten *Parcours* und

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S.205.

¹¹⁰ Ebd. S.205f.

¹¹¹ Ebd. S.217f.

¹¹² Ebd. S.218.

Karte. Formulierungen, die mit Lagebeschreibungen und Koordinaten wie „rechts“, „links“, „neben“ und „über“ agieren, ordnet er dem Typus Karte zu; der Großteil der Menschen nutzt jedoch für die Beschreibungen des Raumes, den Typus der Wegstrecke, der auf Bewegung basiert und eine Reihe von Handlungsanweisungen beinhaltet, die den Suchenden schließlich zum Ziel führen.¹¹⁴ Auch in diesem Fall existieren Überschneidungen und Verbindungen zwischen beiden Typen, zumeist muss eine Bewegung oder Handlung vorausgehen, um etwas zu sehen oder zu entdecken, dessen Lage schließlich beschrieben werden kann, so „erlaubt ein Tun ein Sehen“¹¹⁵.

Dieser Themenkomplex nimmt im Vergleich zu de Certeaus Ausführungen zum Thema Semantik der Ortsnamen nur einen geringen Umfang in dem Kapitel „Praktiken im Raum“ ein. Statt der relativ simplen Unterteilung von Wegstrecke und Karte sind es einerseits die Parallelen zwischen dem Gehen in der Stadt und Schrift, und andererseits die mythischen Kräfte der Ortsnamen, ihr palimpsestartiger Charakter und deren kognitiv wirkender Einfluss auf den Menschen, welche als zentrale Themen zu nennen sind. Damit ist de Certeau einer der wenigen Raumtheoretiker, welcher der Semantik von Örtlichkeiten gesonderte und umfangreiche Beachtung in seinem Werk schenkt und versucht auf die semantischen Schichtungen und Wirkungen, die in der Sprache versteckt sind, hinzuweisen.

1.1.3.5 Der glatte und der gekerbte Raum bei Deleuze und Guattari

Für die Auseinandersetzung besonders mit städtischen Phänomenen und ihrer textuellen Umsetzung bietet das Kapitel *Das Glatte und das Gekerbte* aus *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus* (1980) von Gilles Deleuze und Félix Guattari einen ebenfalls produktiven Ansatz.¹¹⁶ Die Beschäftigung mit eben diesem rechtfertigt sich nicht nur durch das dort vertretene Verständnis des Lebensraumes Stadt als gekerbten Raum par

¹¹³ Ebd. S.220.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S.220ff.

¹¹⁵ Ebd. S.222.

¹¹⁶ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Das Glatte und das Gekerbte*, in: D.G., G.F.: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Vouillié, hrsg.v. Günter Rösch, Berlin 1992, S.657-693.

excellence¹¹⁷, sondern auch durch die Anwendbarkeit des Konzepts auf klangliche und optische Phänomene innerhalb der Stadt.

Der glatte Raum ist nach Deleuze und Guattari durch Bewegung und durch eine ständige Ausdehnung ins Unendliche gekennzeichnet, „er ist ein *amorpher*, informeller Raum“¹¹⁸, geprägt durch Entfernungen, statt durch Maßeinheiten und wird beherrscht von Kräften wie z.B. dem Wind.¹¹⁹ Während der glatte Raum in seiner ewigen Weiterentwicklung auch der Raum des Nomaden genannt wird, ist der gekerbte Raum derjenige des Sesshaften. Er ist begrenzt, festgelegt durch Maßeinheiten und Ordnungsmuster und kann durch die kartographische Verbindung zweier fester Punkte durch eine Linie symbolisiert werden. Der glatte Raum dagegen betont die Bewegung und so wird dieser durch zwei richtungsangegebende Linien symbolisiert, die durch einen Punkt verbunden werden.¹²⁰

[D]as Gekerbte oder Geriffelte ist das, was das Festgelegte und Variable miteinander verflucht, was unterschiedliche Formen ordnet und einander folgen lässt [...]. Das Glatte ist kontinuierliche Variation, die kontinuierliche Entwicklung der Form [...].¹²¹

Während die Stadt den gekerbten Raum per se verkörpert, gilt gleiches für das Meer und den glatten Raum.¹²² Diesem widmen Deleuze und Guattari innerhalb ihrer Ausführungen ein eigenes Unterkapitel mit dem Titel *Das Modell des Meeres*¹²³.

Der Raum des Meeres und mit ihm also der glatte Raum wird jedoch durch Versuche, ihn in Maßstabseinheiten zu rastern, z.B. also durch Kartographie, beständig eingekerbt. Es besteht also die prinzipielle Möglichkeit eines Wandels vom glatten zum gekerbten Raum; bei den beiden Raumformationen handelt es sich nicht um statische, unveränderbare Entitäten. Ganz im Gegenteil: Beide Raumphänomene können ebenso ineinander kippen und sich überschneiden; der glatte Raum erobert den gekerbten Raum zurück, und umgekehrt. Im Falle der Stadt als gekerbtem, d.h. gerastertem Wohnraum nennen Deleuze und Guattari die am Stadtrand wuchernden Elendsviertel als Paradebeispiel einer Rückeroberung durch den

¹¹⁷ Vgl. ebd. S.667.

¹¹⁸ Ebd. S.661.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S.663f.

¹²⁰ Ebd. S.663 und S.666.

¹²¹ Ebd. ebd.

¹²² Vgl. ebd. S.664.

¹²³ Vgl. ebd. S.663-669.

glatten Raum.¹²⁴ Auch Geräusche, Musik und Akustik allgemein werden von Deleuze und Guattari im Übrigen ganz deutlich dem glatten Raum zugeordnet:

Er [d.i. der glatte Raum] ist eher ein Affekt-Raum als ein Raum von Besitztümern. Er ist eher eine *haptische* als eine optische Wahrnehmung. Während im gekerbten Raum die Formen eine Materie organisieren, verweisen im glatten Raum die Materialien auf Kräfte oder dienen ihnen als Symptome. [...] Organloser Körper statt Organismus und Organisation. Die Wahrnehmung besteht hier eher aus Symptomen und Einschätzungen als aus Maßeinheiten und Besitztümern. Deshalb wird der glatte Raum von Intensitäten, Winden, und Geräuschen besetzt, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten, wie in der Steppe, in der Wüste und im ewigen Eis. Das Krachen des Eises und der Gesang des Sandes. Der eingekerbte Raum wird dagegen vom Himmel als Maßstab und den sich daraus ergebenden, messbaren visuellen Qualitäten überdeckt.¹²⁵

Gleichwohl kann aber auch das Panorama der Großstadt, das Häuser- und Dächermeer als ein glatter Raum interpretiert werden: Die Stadt von oben aus betrachtet, überfordert das Auge, Oberflächen und Grenzen verschwimmen, ebenso wie Straßen und Plätze durch den panoramatischen Ausblick minimiert werden oder gar nicht sichtbar sind, d.h. die für den städtischen Raum so typischen Maßeinheiten, wie man sie für die Orientierung in der Stadt noch auf der Karte erkennt und auch beim Gehen anwendet, entfallen. Der städtische Raum wird zu einer unüberschaubaren Masse, die sich nach allen Richtungen bis ins Unendliche auszudehnen scheint. Die Stadt wird zum Meer, der gekerbte zum glatten Raum.

1.1.3.6 Die Nicht-Orte nach Marc Augé

In seiner Monographie *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, erstmalig erschienen 1992 unter dem Originaltitel *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, stellt Marc Augé sein Konzept der Nicht-Orte vor, welche für ihn charakteristische Phänomene der sogenannten Übermoderne sind.¹²⁶ Seine Ausführungen zu eben diesen versteht er dabei als eine Anthropologie der Gegenwart, und obgleich die anthropologischen Forschungsfelder vor allem durch Auseinandersetzung mit dem Fernen und Exotischen charakterisiert seien, hält Augé eine Anwendung desselben Ansatzes auf die Gegenwart aufgrund

¹²⁴ Vgl. ebd. S.667.

¹²⁵ Ebd. S.664.

¹²⁶ Vgl. Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1994.

ihrer Beschleunigung und der grundsätzlichen Überfülle an Phänomenen für sinnvoll und sogar notwendig.¹²⁷

Die Gegenwart ist für Augé durch drei fundamentale Wandlungsprozesse geprägt, welche den Ausgangspunkt für die explosionsartige Entstehung der Nicht-Orte bilden. Dabei handelt es sich zum einen um ein verändertes Bewusstsein für die Kategorie der Zeit, welches sich vor allem durch ein Gefühl der stetigen Beschleunigung und des Fortschritts manifestiere.¹²⁸ Zum anderen und damit einhergehend lasse sich ein Zusammenschrumpfen des Raumes bei gleichzeitiger medial vermittelter räumlicher Überfülle konstatieren.¹²⁹ So stellt Augé ganz ähnlich wie schon Foucault fest: „Wir leben im Zeitalter eines Wechsels der Größenordnungen“¹³⁰.

Der dritte Wandlungsprozess betrifft das moderne Individuum und seine Selbsterfahrung als Welt bzw. als Mittelpunkt seiner wahrgenommenen Welt. Es reagiert auf die beiden anderen Veränderungsprozesse und auf die Phänomene der Übermoderne durch den Versuch von räumlich situierter Sinnstiftung. So heißt es von Augé schon im Kontext der zeitlichen Veränderungen:

Von einer solchen Überinvestition von Sinn [...] zeugen zahlreiche Ereignisse unserer Zeit [...]. Neu daran ist nicht, daß die Welt keinen oder wenig oder weniger Sinn hätte, sondern daß wir tagtäglich sehr bewußt das Bedürfnis verspüren, ihr einen Sinn zu geben: der Welt einen Sinn zu geben [...]. Dieses Bedürfnis, die Gegenwart und vielleicht auch die Vergangenheit mit Sinn auszustatten, ist der Preis für die Überfülle der Ereignisse in einer Situation, die wir als »Übermoderne« bezeichnen könnten.¹³¹

Der anthropologische Ort, der für Augés Definition der Nicht-Orte als Basis dient, von der sich die Nicht-Orte kontrastiv abheben, besitzt nach Augé eine geometrische Natur; er versteht ihn angelehnt an Michel de Certeau als Anordnung fester Punkte und definiert ihn über die drei räumlichen Formen der Linie, dem Schneiden von Linien und über den Schnittpunkt selbst, woraus sich schließlich Bahnen, Wege, Zentren und Kreuzungen im menschlichen Lebensraum entwickeln.¹³² Des Weiteren hat der Ort

¹²⁷ Vgl. ebd. S.13-25 und S.32.

¹²⁸ Vgl. ebd. S.32-40.

¹²⁹ Vgl. ebd. S.40-46.

¹³⁰ Ebd. S. 41.

¹³¹ Ebd. S.38.

¹³² Vgl. ebd. S.66 und S.69.

identitätsstiftende Funktion¹³³ und geht zudem eine Symbiose mit der Zeit ein. Anders formuliert: die Geschichte schreibt sich in Form von Monumenten etc. in den Raum ein bzw. geht eine Verbindung mit ihm ein.¹³⁴

Im Gegensatz dazu verweigern Augés Nicht-Orte all diese Charakteristika: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“¹³⁵

Nicht-Orte sind in erster Linie „Transiträume“ und befinden sich in einer „Welt, die [...] der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist“.¹³⁶ Zumeist wurden sie zu bestimmten Zwecken konzipiert, etwa dem Verkehr, dem Tourismus, dem Handel oder der Freizeit. Ein weiteres Kennzeichen der Nicht-Orte ist ihre enge Verbindung zu Worten und Texten, sie kommunizieren mit der Außenwelt über Schilder, Plakate, Werbung etc. und geben so Hinweise oder Verhaltensregeln vor, so z.B. die touristischen Hinweisschilder auf Autobahnen, in Flughäfen oder die Werbeplakate in Supermärkten.¹³⁷ Darüber hinaus sind für Nicht-Orte Prozeduren der Identitäts- und Einlasskontrolle charakteristisch, die ihren Besuchern während des Aufenthalts ein gewisses Maß an Anonymität gewähren.¹³⁸ Dieses Merkmal teilen sie demnach, wie im vorherigen Kapitel beschrieben, mit Foucaults Heterotopien. Ebenfalls ähnlich wie diese sind die Nicht-Orte überall „in der konkreten Realität“ existent: „Die Möglichkeit des Nicht-Ortes ist an jedem beliebigen Ort gegeben.“¹³⁹

Schließlich betont Augé noch einmal die Verbindung des Nicht-Orts mit der Übermoderne und damit dem 21. Jahrhundert, indem er diese von der Epoche der klassischen Moderne abhebt. Der Unterschied zwischen beiden Kategorien liege in der parallelen Existenz von zeitlich divergenten Phänomenen, wie es für die Moderne typisch sei. „Was der Betrachter der

¹³³ „Geboren werden heißt an einem Ort geboren werden und eine Wohnstatt zugewiesen bekommen. In diesem Verstande ist der Geburtsort konstitutiv für die individuelle Identität“ Ebd. S.65.

¹³⁴ Vgl. ebd. S.71ff.

¹³⁵ Ebd. S.92.

¹³⁶ Ebd. S.93.

¹³⁷ Vgl. ebd. S.110-113.

¹³⁸ Vgl. ebd. S.119ff.

¹³⁹ Ebd. S.125.

Moderne sieht, ist das Ineinander von Altem und Neuem.“¹⁴⁰ Die Übermoderne dagegen produziere eben im Übermaß Nicht-Orte; tatsächlich geschichtliche Orte entwickelten sich zwar ebenso, jedoch stehen all diese Orte für sich und werden nicht mehr in ein großes, ganzes Zeitgefüge integriert wie es noch in der Moderne der Fall war.¹⁴¹

Augés Ausführungen zur Übermoderne und den Nicht-Orten enden mit dem Verweis auf die Konsequenzen dieser Anonymität stiftenden, räumlichen Phänomene und vermitteln darin ein letztes, signifikantes Merkmal eben dieser: Zunächst gewähren sie dem Besucher Freiheit, doch ist diese an den Moment gebunden und nur scheinbar, vielmehr dagegen nähren sie im Individuum des 21. Jahrhunderts ein Gefühl der wachsenden Isolation und Einsamkeit, sodass Augé seine Ausführungen mit den prophetisch anmutenden Worten schließt: „In der Anonymität des Nicht-Ortes spüren wir, ein jeder für sich allein, das gemeinschaftliche Schicksal der Gattung.“¹⁴²

Ogleich Augé sein Konzept der Nicht-Orte speziell in den zeitlichen Rahmen der Übermoderne stellt, lassen sich deutliche Übereinstimmungen mit eben diesen auch in den Paris-Texten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts finden. Die Erfahrungen der sozialen Verunsicherung und Isolation, wie sie der Nicht-Ort nach Augé in konzentrierter Form verkörpert, sind keineswegs nur in der Übermoderne zu finden, sondern äußern sich bereits im 19. Jahrhundert speziell im Lebensraum der Stadt und konkreter noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Autoren dieser Zeitspannen spüren eben diesen modernen Tendenzen in ihren Großstadttexten nach. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit spielt u.a. die durch den Nicht-Ort bedingte Erfahrung der sozialen Verunsicherung u.a. auch in Emile Zolas *La Curée*, Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und in Felix Hartlaubs *Kriegsaufzeichnungen* eine maßgebliche Rolle, wobei letztere unter den speziellen, historischen Vorzeichen des Zweiten Weltkrieges und erst in zweiter Linie unter spezifisch modernen Aspekten zu verstehen sind.

¹⁴⁰ Ebd. S.129.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S.129f.

1.2 Semiotik

1.2.1 Definition

Während die Semantik sich explizit mit der Bedeutung sprachlicher Zeichen beschäftigt, deckt die Semiotik als Wissenschaft allgemeiner Zeichenprozesse ein weit größeres Spektrum möglicher Zeichenbildung ab und stellt damit eine der Semantik übergeordnete Disziplin dar.¹⁴³ Aufgrund der Tatsache, dass die Semiotik sich aber mit der Diversität nicht-sprachlicher Zeichen und deren spezifischer Wirkungsweise auf den Menschen befasst, worauf z.B. auch Umberto Eco in *Einführung in die Semiotik* (1972) durch eine einleitende Auflistung verschiedener semiotischer Forschungsgebiete aufmerksam macht¹⁴⁴, ist eine derartige Definition recht oberflächlich und dient nur der ersten Orientierung. Man kann sogar sagen, dass es je nach Forschungsgebiet unterschiedliche Ausprägungen der Semiotik gibt, wie beispielsweise eine Semiotik der Werbung, der Architektur oder Kunst, sodass Helmut Pape schlussfolgert: „Es gibt fast so viele Semiotik-Definitionen wie Semiotiker“¹⁴⁵.

Umberto Eco versteht das Arbeitsgebiet der Semiotik als ein Feld von unbestimmter Größe und nähert sich in seiner *Einführung in die Semiotik* dieser Problematik, indem er eine untere und eine obere Schwelle der Semiotik für deren einleitende Eingrenzung festmacht. Eine semiotische Untersuchung liegt nach Eco dann vor,

wenn vorausgesetzt wird, daß alle Kommunikationsformen als Sendung von Botschaften auf der Grundlage von zugrunde liegenden Codes funktionieren, d.h. dass jeder Akt von kommunikativer »performance« sich auf eine schon bestehende »competence« stützt.¹⁴⁶

Die untere Schwelle der Semiotik befasst sich mit einer Vielzahl von Phänomenen und Zeichenprozessen, die der gängigen Zeichendefinition folgend bereits nicht mehr im Bereich des Zeichenhaften, allenfalls an dessen Marginalien liegen und somit streng genommen beinahe nicht mehr semiotisch zu nennen sind, sie liegt an „der Grenze zwischen Signal und Sinn“¹⁴⁷. Ausgehend von dieser Position betrachtet die Semiotik nahezu alle

¹⁴² Ebd. S.141.

¹⁴³ Vgl. Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft, Wien 2004, S.188.

¹⁴⁴ Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, 9. unveränderte Auflage von 2002, München 1972, S.20-26.

¹⁴⁵ Pape, Helmut: Einleitung, in: Charles S. Peirce: Semiotische Schriften, Band I, hrsg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt a.M. 1986, S.9.

¹⁴⁶ Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, S.19.

¹⁴⁷ Ebd. S.31f.

kulturellen Vorgänge als Kommunikationsprozesse, die einem bestimmten Code gehorchen. Auch Eco geht in seinen Ausführungen zur Semiotik von diesem Kulturverständnis aus; es gestattet ihm, sich auch solchen Gebieten wie der Architektur oder dem Film und der Werbung aus semiotischer Sicht zu nähern.¹⁴⁸ An der oberen Schwelle der Semiotik sind nach Eco schließlich all jene Phänomene angesiedelt, deren zeichenhafte Natur außer Frage steht, wie die Sprache bzw. die Wörter selbst und all jene kulturellen Phänomene, die auch auf nicht-sprachlichem Wege der Kommunikation dienen.¹⁴⁹

Mit Blick auf das durch die beiden Schwellen eingegrenzte Feld der Semiotik konstatiert Eco:

Die Semiotik untersucht alle kulturellen Prozesse als Kommunikationsprozesse. Ihre Absicht ist es, zu zeigen, wie den kulturellen Prozessen Systeme zugrunde liegen.¹⁵⁰

1.2.2 Das sprachliche Zeichen nach Ferdinand de Saussure und Charles S. Peirce

Der Mensch in seiner gesamten Existenz, und das bedeutet mit ihm die Kultur als Ganzes, ist unabänderlich an Sprache und damit an Zeichenprozesse gebunden, so die Kernannahme der Kultursemiotiker. Die Auseinandersetzung mit der Zeichenlehre blickt dabei auf eine lange Tradition zurück, denn bereits Platon, Aristoteles, die Scholastiker, ebenso wie die Stoiker und die Vertreter der neueren Philosophie ab Descartes haben sich bereits mit den Wirkungsweisen der Zeichen auseinandergesetzt.¹⁵¹ Einer gänzlichen Neubegründung unterlag die Semiotik schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und zwar durch ihre prominentesten Vertreter und Begründer Ferdinand de Saussure und Charles S. Peirce, welche nahezu zeitgleich die beiden einander ergänzenden Zeichenmodelle entwickelten, die für das heutige Zeichenverständnis als fundamental zu bezeichnen sind.¹⁵²

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S.32.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. ebd.

¹⁵⁰ Ebd. S.38.

¹⁵¹ Vgl. Volli, Ugo: Semiotik: eine Einführung in ihre Grundbegriffe, aus dem Italienischen von Uwe Petersen, Tübingen / Basel 2002, S.1. Außerdem: Trabant, Jürgen: Elemente der Semiotik, Tübingen / Basel 1996, S.23-25.

¹⁵² Obwohl Saussure und Peirce beide den heutigen Zeichenbegriff geprägt haben, sind aus ihren Überlegungen unterschiedliche Schulen der Semiotik entstanden. Der Linguist Ferdinand de Saussure verstand die Semiotik als übergeordnete Disziplin der Sprachwissenschaft, während der Philosoph Charles S. Peirce sie als philosophische Disziplin mit Anlehnung an Logik und Phänomenologie begriff. Aus

Der klassischen Definition nach Ferdinand de Saussure folgend besteht das sprachliche Zeichen aus zwei Einheiten: einem Signifikant und einem Signifikat. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein Objekt mit dazu passender Bezeichnung, sondern um ein Lautbild mit der dazu passenden innerpsychischen Vorstellung. Die Verbindung von Signifikant und Signifikat ist dabei arbiträr und beruht auf in der Entwicklung der Sprache lang zurückliegenden gesellschaftlichen Vereinbarungen.¹⁵³

Im Gegensatz zur Semiotik, welche sich auch mit räumlich realisierten Zeichenprozessen auseinandersetzt, verortet Saussure das sprachliche Zeichen aufgrund seiner akustischen Realisierung allein in der Zeit:

Das Bezeichnende, als etwas Hörbares, verläuft ausschließlich in der Zeit und hat Eigenschaften, die von der Zeit bestimmt sind. [...] Im Gegensatz zu denjenigen Bezeichnungen, die sichtbar sind (maritime Signale usw.) und gleichzeitige Kombinationen in verschiedenen Dimensionen darbieten können, gibt es für die akustischen Bezeichnungen nur die Linie der Zeit; ihre Elemente treten nacheinander auf; sie bilden eine Kette.¹⁵⁴

Die Zeichendefinition nach Saussure wurde früh als zu eng begriffen, da sie der realen Welt und der Stellung des Interpreten keinerlei Rechnung trägt, obwohl das Verhältnis zwischen sprachlichem Zeichen und realer Welt sowie die Organisation der menschlichen Welt durch sprachliche Zeichen mindestens ebenso bedeutsam ist.¹⁵⁵ Die Semiose nach Charles S. Peirce basiert zwar weiterhin auf den Saussure'schen Annahmen, ist aber als ein Prozess mit *drei* beteiligten Komponenten zu verstehen: Auch im Peirce'schen Zeichenmodell existiert eine Verbindung zwischen einem Gegenstand und einem dazu gehörigen Zeichen (Repräsentamen); um als vollwertiges Zeichen gelten zu können, muss dem Interpreten diese Verbindung zwischen Zeichen und Gegenstand bewusst sein bzw. er muss einen Gegenstand o.ä. als zeichenhaft wahrnehmen. Peirce umschreibt diesen Moment der Zeichenerkennung folgendermaßen:

Ein Zeichen ist etwas, das für einen Geist für ein anderes Ding steht. [...] Es genügt nicht, dass es sich in einer Relation zu seinem Objekt befindet, sondern

Peirces Überlegungen entwickelte sich die interpretative Semiotik, die hauptsächlich von Umberto Eco initiiert und fortgeführt wurde. Vgl. ebd. S.1f.

¹⁵³ Vgl. de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, übersetzt von Herman Lommel, 2. Auflage, mit neuem Register und einem Nachwort von Peter v. Polenz, Berlin 1967, S.77-80.

¹⁵⁴ Ebd. S.82.

¹⁵⁵ Zu den Weiterentwicklungen der Saussure'schen Zeichendefinition beispielsweise nach Odgen und Richards, Morris und Bloomfield: Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft, S.188-193.

es muß sich um eine solche Relation zum Objekt handeln, bei der der Geist in eine bestimmte Relation zum Objekt gebracht wird, nämlich in die Relation des Von-ihm-Wissens. Es muß, anders ausgedrückt, nicht nur in dieser Relation zum Objekt stehen, sondern der Geist muß erkennen, dass es in dieser Relation steht. Es kann den Geist unmittelbar oder durch die Übersetzung in andere Zeichen ansprechen. Es muß auf irgendeine Weise interpretierbar sein.¹⁵⁶

Während Saussure den Sender noch als notwendig im Zeichenprozess begreift, kann dieser bei Peirce auch ausbleiben, sodass beispielsweise auch Naturphänomene als zeichenhaft aufgefasst werden können.¹⁵⁷ Zwischen Repräsentamen und Gegenstand schiebt sich noch eine dritte Komponente, der Interpretant, der für die Verbindung zwischen Repräsentamen und Gegenstand sorgt. Der Interpretant ist selbst ein Zeichen, das eingesetzt wird, um den Inhalt des Zeichens verdeutlichen zu können. Man stelle sich vor, wie man einer Person aus einem anderen Land beispielsweise verdeutlichen möchte, was man unter dem Wort „Hund“ versteht. Um die Verbindung zwischen Wort und Tierart zu ermöglichen, könnte man auf andere Bilder von Hunden, Gesten und Laute oder andere Umschreibungen wie „Haustier“ zurückgreifen, was nichts anderes bedeutet, als dass man ein neuerliches Zeichen zur Erklärung des eigentlichen heranzieht.¹⁵⁸ Diesen so angestoßenen Prozess nennt Peirce die „unbegrenzte Semiose“, es handelt sich dabei um eine „unbegrenzte[] Verkettung von Ideenassoziationen, in die wir ständig verstrickt sind, ohne uns immer darüber klar zu werden.“¹⁵⁹

Nach Peirce lassen sich die Zeichen schließlich in drei Kategorien einteilen: Ikon, Index und Symbol. Das Ikon verweist auf sein Objekt durch dessen visuelle Nachahmung, steht aber ansonsten in keiner direkten Verbindung zu ihm, wohingegen ein Index in tatsächlicher, nämlich physischer und kausaler Verbindung zu seinem Objekt steht. Es verweist auf ein vorheriges Ereignis, so wie der Rauch auf ein vorhandenes Feuer verweist oder die Pfützen auf der Straße auf einen vorherigen Regen. Symbole schließlich sind Zeichen, deren Bedeutung durch beliebige Verwendung verknüpft worden sind. Ohne den Interpreten, der die Verbindung erst herstellt, gäbe es keinen Zusammenhang zwischen Objekt und Symbol.¹⁶⁰ Das Symbol kommt für

¹⁵⁶ Peirce, Charles S.: Semiotische Schriften, Band I, S.188.

¹⁵⁷ Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, S.28ff.

¹⁵⁸ Vgl. Volli, Ugo: Semiotik: eine Einführung in ihre Grundbegriffe, S.28ff.

¹⁵⁹ Ebd. S.30.

¹⁶⁰ Vgl. Peirce, Charles S.: Semiotische Schriften, Band I, S.193-199.

Peirce dem Zeichen in seiner Originalbedeutung, und damit auch der Definition nach Saussure, am nächsten.¹⁶¹

Da die Sprache ein sich ständig weiter entwickelndes offenes System darstellt, in dem sich folgerichtig auch die sprachlichen Zeichen in ihrer Bedeutung verändern und weiterentwickeln, schließt Peirce seine Überlegungen zum Symbol mit folgenden Worten ab:

Symbole wachsen. Sie entstehen aus der Entwicklung anderer Zeichen, vor allem aus Similes oder aus gemischten Zeichen, die am Wesen der Similes und der alten Symbole teilhaben. Wir denken ausschließlich in Zeichen. [...] Wenn ein Symbol einmal entstanden ist, so verbreitet es sich unter den Menschen. Und seine Bedeutung wächst im Gebrauch und mit der Erfahrung.¹⁶²

In diesem Punkt gehen Peirce und Saussure wiederum konform, denn auch letzterer nimmt in seinem Unterkapitel *Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit des Zeichen* Stellung zur Innovationsfähigkeit der Sprache bzw. des sprachlichen Zeichens: „Keine Sprache kann sich der Einflüsse erwehren, welche auf Schritt und Tritt das Verhältnis von Bezeichnetem und Bezeichnendem verrücken. Das ist eine Folge der Beliebigkeit des Zeichens.“¹⁶³

1.2.3 Die Komplexität der menschlichen Kommunikation. Semantische Hyper- und Subcodes nach Umberto Eco

Wie bereits erwähnt, verstehen Kultursemiotiker wie Umberto Eco und auch Jurij M. Lotman¹⁶⁴ die Kultur als Ganzes als Forschungsgebiet der Semiotik und untersuchen diese daher als Phänomen der menschlichen Kommunikation. Ein ähnliches Kulturverständnis lässt sich auch im Werk von Roland Barthes finden; überhaupt spielt das Zeichen bzw. der Prozess der Semiose eine tragende Rolle innerhalb seines Denkens, so z.B. auch in seiner Monographie *Das Reich der Zeichen* (1970), in der er sich mit ausgewählten Phänomenen der japanischen Kultur und darin besonders mit dem japanischen Zeichensystem auseinandersetzt, um auf diese Weise

¹⁶¹ Ebd. S.198f.

¹⁶² Ebd. S.200.

¹⁶³ de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S.89.

¹⁶⁴ So heißt es beispielsweise bei Lotman: „Der kleinste Funktionsmechanismus der Semiose, ihre Maßeinheit, ist nicht die einzelne Sprache, sondern der gesamte semiotische Raum einer Kultur. Ebendiesen Raum bezeichnen wir als *Semiosphäre*.“ Lotman, Jurij M.: Die Semiosphäre, in: J.M.L.: Die Innenwelt des Denkens, Berlin 2010, S.165.

gleichzeitig Erkenntnisse über die Funktionsweisen der eigenen, westlichen Kultur zu gewinnen.¹⁶⁵

Die japanische Variante des Zeichens ist für Barthes viel stärker und inhaltlich freier als das westlich geprägte Zeichen, da der japanische Zeichenprozess auf eine Art und Weise mit Bedeutung arbeitet, welche der typisch westlichen Übereinanderschichtung von Sinneinheiten entgegenwirkt; gleichzeitig wird diese Simplizität des japanischen Zeichens dadurch gebrochen, dass es erst durch seine Leere und Hülsenartigkeit an Stärke gewinnt, die eine eindeutige Sinnzuschreibung unmöglich macht und im Interpretationsprozess dadurch Freiheit und gleichzeitig Klarheit ermöglicht.¹⁶⁶ Noch aufschlußreicher ist Barthes Essay *Semiologie und Stadtplanung*, verfasst 1967 und schließlich 1970 in der Zeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui* veröffentlicht.¹⁶⁷ Grundlegend für Barthes Äußerungen in diesem Essay ist die Annahme einer potenziellen Deutbarkeit der Stadt und die Konstatierung einer bislang fehlenden Auseinandersetzung mit städtischen Sinneinheiten. Dass die Stadt zeichenhaft und damit deutbar ist, steht für Barthes außer Frage, und so hält er vor seinen impulsgebenden Überlegungen fest:

Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache. Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen uns ansehen. Das Problem besteht allerdings darin, einen Ausdruck wie »Sprache der Stadt« aus dem rein metaphorischen Stadium herauszuführen. [...] Der wahre wissenschaftliche Sprung ist dann vollzogen, wenn man unmetaphorisch von der Sprache der Stadt sprechen kann.¹⁶⁸

Für zukünftige Auseinandersetzungen mit städtischer Semiotik verweist Barthes schließlich auf die Falle des Symbolismus, denn städtische Sinneinheiten ließen sich schlichtweg nicht auf eine bloße wortschatzartige Gegenüberstellung von Objekt und Bedeutung reduzieren. Zudem sei selbst die Annahme, dass es zu einem städtischen Signifikanten *ein* passendes Signifikat gäbe schon irreführend, zumal Barthes ähnlich wie auch Peirce und Saussure das Signifikat als hochgradig fluides Konstrukt versteht, das

¹⁶⁵ Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M. 1981. Titel der Originalausgabe: *L'empire des signes*, Genève 1970.

¹⁶⁶ Diese Ausführungen sind am besten in den Kapiteln über Sinn und Funktionsweise des Haikus nachzuvollziehen: Ebd., „Der Einbruch des Sinns“ S.94-99 und „Die Befreiung von Sinn“ S.100-104.

¹⁶⁷ Barthes, Roland: *Semiologie und Stadtplanung*, in: R.B.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988, S.199-209.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S.202f.

sich permanent verändere.¹⁶⁹ So heißt es abschließend passend dazu: „Denn die Stadt ist ein Gedicht [...]. Sie ist ein Gedicht, das den Signifikanten entfaltet, und diese Entfaltung sollte die Stadtsemiologie letztlich versuchen zu erfassen und erklingen zu lassen.“¹⁷⁰

Ein ganz ähnliches Verständnis städtischer Zeichenprozesse vertritt auch Umberto Eco, er beginnt seine Überlegungen zum Zeichen und seinen Wirkungsweisen jedoch klassisch sprachwissenschaftlich: In seiner *Einführung in die Semiotik* erläutert er zunächst die grundlegenden Abläufe innerhalb der Kommunikation ausgehend von der Versendung einfachster Informationen zwischen Maschinen. In einem nächsten Schritt beschäftigt er sich mit komplexeren Botschaften und dem Einsatz bestimmter sprachlicher und semantischer Codes, welche die Botschaften sowohl strukturieren, als auch interpretieren helfen. In diesem Zusammenhang erst widmet Eco sich der zwischenmenschlichen Kommunikation, die er als ein hoch komplexes Forschungsgebiet herausstellt, deren Prozesse und Abläufe trotz aller wissenschaftlichen Annäherungen niemals komplett erfasst werden können. Dieser Umstand verdankt sich den Wirkungsweisen der semantischen Codes und dem weit verzweigten Netz der, oftmals individuell verschiedenen, Konnotationen innerhalb der Sprache.

Grundsätzlich wirken sprachliche Codes zunächst nur auf der strukturellen Ebene der Sprache und zwar reglementierend. Zur Erläuterung der Wirkungsweise sprachlicher Codes führt Eco das Bild von frei schwebenden Kugeln in einem Raum ein. Die sich frei bewegenden Kugeln stehen in diesem Fall für eine Information von hoher Entropie, im nächsten Schritt bilden sich durch Magnetisierung Ketten aus den Kugeln, dieses Bild soll für die Wirkungsweise der sprachlichen Codes stehen, die aus einer großen Anzahl von Möglichkeiten nur bestimmte Verbindungen zulassen, sodass grammatisch korrekte Sätze und Sinn entstehen können.¹⁷¹ Oder mit anderen Worten:

Die Kombinationsmöglichkeiten zwischen den beteiligten Elementen und die Anzahl der Elemente, die das Repertoire bilden, werden eingeschränkt. In die gleichwahrscheinliche Situation der Quelle wird ein Wahrscheinlichkeitssystem eingeführt: Bestimmte Kombinationen sind möglich, andere weniger. Die

¹⁶⁹ Vgl. ebd. 205ff.

¹⁷⁰ Ebd. S.209.

¹⁷¹ Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, S.131.

Information der Quelle nimmt ab, die Möglichkeit, Botschaften zu übertragen, nimmt zu.¹⁷²

Die sprachlichen Codes stellen also syntaktische Regeln auf, differenzieren zwischen relevanten und irrelevanten Variablen und helfen folglich dabei, die Auswahlmöglichkeiten einzuschränken.¹⁷³

Im Bezug auf die semantische Ebene der jeweiligen Botschaft verhält es sich allerdings anders, der strukturell effektive Code schränkt die Bedeutungsmöglichkeiten noch nicht ein, selektiert nicht zwischen den verschiedenen Konnotationen, die innerhalb der menschlichen Kommunikation mitschwingen und zudem jeweils individuell unterschiedlich geprägt sind, für eine adäquate Analyse der semantischen Ebenen aber berücksichtigt werden müssen, da sie entscheidenden Anteil an der Interpretation einer Botschaft haben.¹⁷⁴ Eco spricht in diesem Kontext eher von sog. „Subcodes“:

Zum Wissensschatz eines Mitteilenden gehören ein Code und eine Reihe von Subcodes, deren Auswahl (um eine Botschaft mit Sinn zu erfüllen) von einer Reihe von (im Moment noch) außersemiotischen Umständen bestimmt wird, die unter zwei allgemeine Kategorien zusammengefasst werden können: die Kommunikationssituation und die Gesamtheit des Wissensschatzes, der es dem Empfänger ermöglicht, Wertungen und interpretative Auswahlen vorzunehmen.

Zur Entschlüsselung der sprachlichen Botschaften bedarf es also des Wissens um die Existenz einer Vielzahl semantischer Codes, diese liegen dem Menschen im Übrigen nicht einfach vor, sondern sind vielmehr kulturell geprägt und wirken damit subtiler, nämlich auf unbewussten Ebenen. Eco weist anschaulich nach, dass in den sprachlichen Zeichen gesellschaftliche Kräfte und kulturelle Prägungen wirken, dasselbe gilt auch für den Vorgang der Konnotation als „Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann“¹⁷⁵, was Eco zu der These veranlasst, dass es weniger der Mensch sei, welcher Botschaften versende, sondern vielmehr der kulturelle Code, welcher permanent durch den Menschen spreche.¹⁷⁶ Zusammenfassend definiert Eco den Code schließlich folgendermaßen:

Ein Code [...] muß also als eine Summe von Begriffen verstanden werden [...], die aber in Wirklichkeit jene Summe der individuellen Kompetenzen wäre, die

¹⁷² Ebd. S.56.

¹⁷³ Vgl. ebd. ebd. und S.58,

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S.60.

¹⁷⁵ Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, S.108.

¹⁷⁶ Vgl. S.68.

den Code als kollektive Konvention bilden. Der Code [...] ist also eher ein netzartiger Komplex von Subcodes und Kombinationsregeln, der weit über Begriffe wie »Grammatik« hinausgeht. Er ist ein Hypercode [...], der verschiedene Subcodes, starke und stabile wie die denotativen Koppelungen, schwache und vergängliche wie die peripherischen konnotativen Koppelungen, miteinander verbindet.¹⁷⁷

In dieser Definition wird außerdem das enge Verhältnis zwischen kulturell geprägtem und selbst aktiv prägendem Code und dem weit weniger griffigem Netz der Konnotationen evident, welche, sofern sie sich großflächiger durchsetzen konnten, wiederum entscheidenden Einfluss auf die übergeordneten und gesamtulturellen Codes haben können. Dieses Zusammenspiel von Hyper- und Subcodes bezeichnet Eco als „Komplexität des Codes“¹⁷⁸. Zudem sind für die Konnotationen Vielfalt und Kurzlebigkeit charakteristisch, sodass ihre Menge kaum zu überschauen ist; sie sind „ziemlich vorübergehende Phänomene [...], die man nicht als feste Strukturen aufstellen und beschreiben sollte“¹⁷⁹. Eine Beschreibung des semantischen Codes mit Hilfe der Semiotik ist daher immer nur hypothetisch möglich.¹⁸⁰

1.2.4 Semantische Wirkungsweisen ästhetischer Botschaften bei Umberto Eco und Jurij M. Lotman

Zeichnet sich die Interpretation sprachlicher Zeichen bereits durch einen hohen Grad an Komplexität aus, wie soeben beschrieben, gilt dies umso mehr für ästhetische Botschaften. Es stellt sich also die Frage, auf welche Weise sie sich von den alltäglichen Zeichenprozessen und Botschaften unterscheiden. Sowohl Umberto Eco, als auch Jurij M. Lotman setzen sich mit der speziellen Wirkungsweise ästhetischer Botschaften auseinander und versuchen die im Empfänger der Botschaft hervorgerufenen komplexen semantischen Vorgänge zu erläutern.

Die ästhetische Botschaft ist nach Eco durch eine semantische Ambiguität gekennzeichnet, sie knüpft in ihrer Konstruktion an die herrschenden Codes bzw. an „das Erwartungssystem“¹⁸¹ an, wodurch auf Seiten des Empfängers der Interpretationsprozess in Gang gesetzt werden kann. Gleichzeitig weicht die ästhetische Botschaft jedoch von den Codes ab, sie verstößt gegen bis

¹⁷⁷ Ebd. S.130f.

¹⁷⁸ So auch der Titel des entsprechenden Unterkapitels, ebd. S.129-134.

¹⁷⁹ Ebd. S.131, sowie auch S.134.

¹⁸⁰ Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, S.132.

¹⁸¹ Ebd. S.146.

dahin geltende, v.a. ästhetische Normen.¹⁸² Eco versteht die jeweilige Struktur des Werkes und die darin enthaltenen Abweichungen vom herrschenden Code als jeweils werkspezifische Charakteristika, die bestimmten „Regeln“ gehorchen, weshalb er von dem „Idiolekt“ eines Werks spricht.¹⁸³

Auf einer nächsten Stufe sind ästhetische Botschaften durch eben diese Normverletzungen aber auch in der Lage, den herrschenden semantischen Hypercode in Frage zu stellen, um neue innovative Elemente zu bereichern und den Code damit schrittweise, jedoch langfristig umzuschreiben¹⁸⁴, - ein Phänomen, das man auch innerhalb der Literatur immer wieder beobachten kann, wurden Werke, welche gegen das bis dato etablierte Ästhetikverständnis, Moralvorstellungen etc. rebellierten, doch in den meisten Fällen zunächst einmal gesellschaftlich abgelehnt.

Sobald das Werk das Spiel der aufeinanderfolgenden Interpretationen auslöst, veranlasst es uns vor allem dazu, den Code und seine Möglichkeiten neu zu bedenken.

Jedes Werk erschüttert den Code, aber gleichzeitig potenziert es ihn auch; es zeigt unvermutete Möglichkeiten [...]; indem es ihn verletzt, vervollständigt es ihn und gestaltet ihn um [...], es verändert die Haltung der Sprecher dem Code gegenüber. [...] In einer engen dialektischen Wechselwirkung verweist die Botschaft auf den Code, die »parole« auf die »langue«, und wird von ihm gespeist.¹⁸⁵

Diesen Vorgang nennt Eco auch den „Verfremdungseffekt“, der die „Entautomatisierung der Sprache“ bewirkt.¹⁸⁶

Zurück zur Decodierung ästhetischer Botschaften: Die soeben beschriebenen Vorgänge werden zusätzlich durch eine Reihe suprasegmentaler Prozesse begleitet; darunter versteht Eco solche Faktoren wie Emotion und individuelle Intonation, welche auf die Interpretation eines künstlerischen Werkes einen nicht unerheblichen Einfluss ausüben, eine Ebene also, die eng mit den oben erläuterten jeweils individuell unterschiedlich ausgeprägten semantischen Konnotationen verbunden ist. An dieser Stelle ist allerdings eine Grenze der Semiotik erreicht, denn so essentiell die persönlichen Erfahrungen des die Kunst betrachtenden Individuums auch für deren Dechiffrierung sein mögen, sind sie dennoch nicht meß- oder fassbar. Eine semiotische Untersuchung, ob auch in diesen

¹⁸² Ebd. S.151.

¹⁸³ Ebd. S.154f.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S.139-144.

¹⁸⁵ Ebd. S.163.

Bereichen bestimmte Codes vorherrschen, bleibt aufgrund der schweren Fassbarkeit dieser vorwiegend kognitiven Vorgänge reine Utopie. „Das Werk als individuelle Erfahrung ist zwar theoretisch erfassbar, es ist aber nicht messbar.“¹⁸⁷

Jurij M. Lotman befasst sich in seiner Einführung in *Die Struktur literarischer Texte* ebenfalls mit der Codierung ästhetischer Botschaften, allerdings aus einer etwas anderen Perspektive. Im weiteren Verlauf seiner Überlegungen schränkt Lotman den Gegenstandsbereich auf die Literatur ein, zunächst jedoch befasst er sich mit der Kunst an sich, die er als essentiellen Bestandteil des menschlichen Daseins versteht. Die Kunst selbst begreift Lotman als „Kommunikationsmittel“¹⁸⁸, als eine eigene Art der Sprache, welche für ihn textuell und damit zeichenhaft funktioniert.

Während Eco von Hyper- und Subcodes spricht, verwendet Lotman für die Auseinandersetzung mit künstlerischen Botschaften den Terminus „Sprache“, die er als ein hierarchisch geordnetes Kommunikationssystem begreift, das sich besonderer Zeichen bedient, die in spezifischen Relationen zueinander stehen.¹⁸⁹ Da die Welt des Menschen durch Sprache strukturiert ist, basiert auch die Sprache der Kunst auf ihr. „Die Kunst kann somit beschrieben werden als eine Art sekundäre Sprache, und das Kunstwerk folglich als ein Text in dieser Sprache.“¹⁹⁰ Um die künstlerischen Botschaften entschlüsseln zu können, benötigt der Empfänger der Botschaft entsprechendes Wissen über die Sprache der Kunst bzw. er muss diese beherrschen oder beherrschen lernen, wodurch ein gewisser Grad an Elitarismus erreicht wird.¹⁹¹

Schließlich vollzieht Lotman den entscheidenden Schritt und befasst sich mit den ästhetischen Botschaften in der Literatur. Da diese auf direktem Wege mit den Mitteln der Sprache arbeitet, ist auch sie als sekundäres System zu bezeichnen, doch trotz dessen sind die literarischen Produkte in einer allein der Literatur eigenen Sprache verfasst, was an der spezifischen semantischen Aufladung ihrer einzelnen Teilelemente liegt. Lotman zufolge

¹⁸⁶ Ebd. S.164.

¹⁸⁷ Ebd. S.156.

¹⁸⁸ Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972, S.18.

¹⁸⁹ Ebd. S.20f.

¹⁹⁰ Ebd. S.23.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S.29.

ist der Text als Ganzes als ein einziges großes Zeichen zu verstehen, das sich wiederum aus kleineren semantisch aufgeladenen Zeichen zusammensetzt, „die Zeichen sind miteinander verbunden wie die Matrojschka Puppen, die ineinander gesteckt werden.“¹⁹² Auf diese Weise kommt es zu einer Botschaft mit einer hohen Dichte an Informationsgehalt, ein Umstand, welcher für Lotman wiederum typisches Wesensmerkmal der Kunst und besonders der Literatur ist, sie dient als kulturelles Medium der Informationssicherung:

Neben der Fähigkeit, eine enorme Informationsmenge auf dem »Raum« eines kurzen Textes zu konzentrieren [...], hat ein literarischer Text nämlich noch eine weitere Besonderheit: er gibt an verschiedene Leser jeweils verschiedene Informationen ab – je nach Maßgabe seines Verständnisses; und er liefert dem Leser noch dazu auch die Sprache, mit deren Hilfe dieser sich bei einem weiteren Durchlesen die nächste Portion Daten aneignen kann. Der literarische Text verhält sich wie eine Art lebender Organismus, der mit dem Leser durch eine Rückkopplung verbunden ist und ihm Unterricht erteilt.¹⁹³

Wie aus diesem Zitat besonders deutlich wird, betont Lotman besonders das dialektische Verhältnis zwischen Text und Leser; sobald die Sprache des jeweiligen Werkes jedoch entschlüsselt wurde, wird sie zu gesichertem Wissen, das wiederum zum Allgemeingut wird und auf dem weitere ästhetisch-literarische Werke und damit Botschaften geschaffen werden können:

Im weiteren Verlauf jedoch, wenn das Werk bereits in den künstlerischen Erfahrungsschatz der Menschheit eingegangen ist, wird dieses gleiche Werk für künftige ästhetische Kommunikation ganz und gar zur Sprache; und was im ursprünglichen Text eine Zufälligkeit des Inhalts war, wird für spätere Texte zum Kode.¹⁹⁴

Mit diesem Hintergrundwissen über die Wirkung ästhetischer und besonders literarisch-ästhetischer Botschaften ist im Hinblick auf die Paris thematisierenden literarischen Werke schnell klar, dass man in diesem Kontext etwa von einem speziellen „Paris-Code“ sprechen kann. Die Entstehung dieses Codes vollzog sich, wie Karl-Heinz Stierle in seinem *Mythos von Paris* ausführlich erläutert, allmählich und über einen Zeitraum von ca. 250 Jahren, beginnend bei Rousseau, Diderot und Mercier.¹⁹⁵ Die Werke, in denen Paris beschrieben und thematisiert wurden, übten wiederum entscheidenden Einfluss auf die nächste Generation literarischer Paris-

¹⁹² Ebd. S.42.

¹⁹³ Ebd. S.43.

¹⁹⁴ Ebd. S.37.

Darstellungen aus u.s.w.. Besonders in der untereinander stark vernetzten Pariser Literatenszene wurden die Werke der literarischen Kollegen rezipiert, kritisch diskutiert und übten natürlich ebenso Einfluss auf die Entstehung weiterer Werke aus.¹⁹⁶ Auf diese Weise entstand mit der Zeit ein eigener Paris-Code, der das Image der französischen Hauptstadt mitprägte und neben dem ebenfalls starken Einfluss der Tourismusbranche eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des noch heute wirksamen „Mythos Paris“ spielte. Ein Paradebeispiel also für die Wirksamkeit anfänglich bloß marginaler Konnotationen, die schließlich ein essentieller Teil des übergeordneten semantischen Codes werden können.

In dem Unterkapitel *Die Semiosphäre* aus *Die Innenwelt des Denkens* umschreibt Jurij M. Lotman die eben erwähnte permanente Umschreibung des kulturellen Codes durch u.a. Texte ebenfalls, nur aus einer anderen Perspektive. Er versteht die Stadt an sich, und in seinen Ausführungen handelt es sich dabei speziell um St. Petersburg, als Ballungszentrum semiotischer Kräfte, die wiederum auf die Kultur per se zurückwirken und dabei sogar die Kategorie der Zeit außer Kraft setzen. Dort heißt es:

Die Stadt als komplexer semiotischer Mechanismus und Generator von Kultur kann ihre entsprechende Funktion nur erfüllen, weil sie ein Schmelztiegel von unterschiedlich aufgebauten, heterogenen Texten und Codes ist, die verschiedenen Sprachen und Ebenen angehören. Es ist gerade die prinzipielle semiotische Vielsprachigkeit jeder Stadt, die sie zum Schauplatz vielfacher, unter anderen Umständen nicht möglicher semiotischer Kollisionen macht. Sie lässt verschiedene nationale, soziale und stilistische Codes und Texte aufeinandertreffen und fördert so Hybridisierungen, Umkodierungen und semiotische Übersetzungen. Dadurch wird sie zu einem kraftvollen Generator neuer Information. Semiotische Kollisionen entstehen in der Stadt nicht nur durch das synchrone Nebeneinander heterogener semiotischer Gebilde, sondern auch aus der Diachronie: Architektur, städtische Rituale und Zeremonien, die Anlage der Stadt, Straßennamen und tausend andere Relikte vergangener Epochen funktionieren wie Codeprogramme, die fortwährend neue Texte der historischen Vergangenheit generieren. Die Stadt ist ein Mechanismus, der andauernd seine eigene Vergangenheit gebiert und sie quasi synchron neben die Gegenwart stellt. In dieser Hinsicht ist sie, wie auch die Kultur, ein Mechanismus, der der Zeit widersteht.¹⁹⁷

Was die stereotype, von Klischees beladene Evokation bestimmter, oft touristischer Sehenswürdigkeiten in den literarischen Texten selbst angeht, könnte man natürlich auch von einer prototypischen Semantik sprechen, wie

¹⁹⁵ Vgl. Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München / Wien 1993.

¹⁹⁶ Rekapitulierbar z.B. auch in: Troller, Georg Stefan: *Dichter und Bohemiens in Paris*, Literarische Streifzüge, unveränderte Neuausgabe, Düsseldorf 2008.

¹⁹⁷ Lotman, Jurij M.: *Die Semiosphäre*, S.276f.

es beispielsweise Andreas Mahler in seinem Essay *Stadttexte – Textstädte* tut.¹⁹⁸ Dieser Ansatz verkürzt die Beschreibung städtischer Örtlichkeiten jedoch nur auf die Rolle bloßer settings und beachtet dabei weder die oftmals starke Verflechtung von Handlung, literarischen Figuren und erzähltem Raum, noch berücksichtigt er die Verbindung von Raum und Zeichen oder die Wirkungsweisen kultureller Codes, welche in literarischen Texten fortgeschrieben werden, sodass dieser Ansatz für die weiteren Analysen abgelehnt wird.

1.2.5 Raum im literarischen Text. Sujet und Feldermodell bei Jurij M. Lotman

Die Semiotik hat sich in den letzten Jahrzehnten verstärkt der Analyse von Erzähltexten gewidmet und dabei den Fokus insbesondere auf solche Phänomene gerichtet, welche die klassischen Textgrenzen überschreiten, wozu Ugo Volli ebenfalls die Auseinandersetzung mit der Sinnhaftigkeit des textuell realisierten Raumes zählt.¹⁹⁹ Nachdem in den vorherigen Kapiteln sowohl das Zeichen, als auch die Entstehung und Wirkung semantischer Hyper- und Subcodes erläutert wurden, gilt es nun die zeichenhafte Realisierung von Raum im literarischen Text genauer zu beleuchten.

Der Mensch erfasst den Raum primär in Beziehung zu sich selbst und teilt ihn ausgehend davon in Achsen und Oppositionspaare (oben-unten, rechts-links etc.) ein, zeitgleich ordnet er diesen Ordnungskategorien jeweils bestimmte Wertmuster zu, welche kulturell verschieden ausgeprägt sein können. Beispielhaft für solche Wertzuschreibungen des Raumes finden sich u.a. in den politisch gefärbten Begriffen »rechts« und »links«, und auch im Bezug auf Paris tragen selbige Begriffe Bedeutung, nämlich in der Unterscheidung des rechten und linken Seineufers. Das Rive Gauche umfasst das Stadtgebiet südlich der Seine und nahe dem Zentrum, darin gelegen sind beispielsweise das Quartier Latin, das Quartier Montparnasse und die Umgebung der Kirche St. Germaine-des-Près; während das linke Seineufer aufgrund der gehäuften Präsenz von Bildungsinstitutionen als Intellektuellenviertel verstanden wird, gilt das rechte Ufer, Rive Droite, als

¹⁹⁸ Vgl. Mahler, Andreas: *Stadttexte – Textstädte*. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution, in: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999, S.11- 36.

¹⁹⁹ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik: eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, S. 204.

wirtschaftlich geprägtes Geschäftsviertel. Schon mit Hilfe dieser wenigen Beispiele wird deutlich:

Darstellung und Beschreibung einer Erzählwelt bilden ein Sinnmodell, das zugleich als *eine Deutung der Welt* auftritt. Denn mit dem Raum verbinden sich Werte und Themen, Aktanten- und Leidensrollen. Kurz gesagt, einen Text auf die Rolle hin zu untersuchen, die darin der Raum und allgemein das Räumliche spielt, heißt nicht etwa, sich auf die Beschreibung der Szenerie [...] zu beschränken. Vielmehr heißt dies, daß wir unsere Aufmerksamkeit auf den *Raum als Vehikel textueller Bedeutung* lenken [...]. Der Raum schafft wohl eine Topographie, ist aber außerdem vor allem die *Grundlage einer Werteskala*.²⁰⁰

Auch Jurij M. Lotman hat sich in *Die Struktur literarischer Texte* insbesondere mit dem Auffinden derartiger semantisch aufgeladener Oppositionspaare in ausgewählten Beispielen russischer Literatur beschäftigt und so u.a. die Verortung räumlicher Ausdrücke auf einer Werteskala aufzeigen können.²⁰¹ Des Weiteren widmet er sich eingehend dem Überschreiten räumlicher Grenzen innerhalb der erzählten Welt und deren Bedeutung für den Fortgang der Handlung.

Unter dem Terminus »Sujet« versteht Lotman ein die Handlung vorantreibendes Ereignis bzw. die Reihenfolge und Verknüpfung mehrerer derartiger Ereignisse.²⁰² Um zu erläutern, was genau unter einem Ereignis zu verstehen ist, differenziert er zusätzlich zwischen sujetlosen und sujethaltigen Texten bzw. zwischen beweglichen und unbeweglichen Figuren. Die sujetlosen Texte bestätigen die Ordnungsmuster der Welt, auf welche sie verweisen; der sujethaltige Text dagegen stellt die „Negation“²⁰³ des sujetlosen Textes dar. Die unbeweglichen Figuren innerhalb eines Textes sind dem sujetlosen Text bzw. der dortigen Welt zugeordnet und bestätigen ebenfalls die dort herrschenden Ordnungsmuster, während die beweglichen Figuren mit diesen Mustern kollidieren. Zwischen diesen beiden Welten, die auch als semantische Felder begriffen werden können, existiert eine deutliche Grenze, welche allein die Heldenfiguren überschreiten können und die Handlung damit in Gang bringen.

Die Bewegung des Sujets, das *Ereignis* ist die Überwindung jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist. Eine Verschiebung des Helden innerhalb des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis. [...] Deshalb kann das Sujet immer auf die Hauptepisode zusammengezogen werden

²⁰⁰ Ebd. S.207.

²⁰¹ Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972.

²⁰² Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. S.330-333.

²⁰³ Ebd. S.338.

– die Überschreitung der grundlegenden topologischen Grenze in der Raumstruktur.²⁰⁴

Das Sujet ist ein »revolutionäres Element« im Verhältnis zum »Weltbild«.²⁰⁵

Die Grenzüberschreitung kann sowohl eine Verbotsübertretung oder ein Bruch mit den herrschenden Normen und Werten innerhalb der dargestellten Welt sein, sie kann aber auch explizit räumlich organisiert sein. Beispielsweise ist die dargestellte Welt um die oppositionellen und semantisch aufgeladenen Teilräume »Stadt« und »Land« herum organisiert²⁰⁶; die Grenze zwischen beiden Welten kann in diesem Fall räumlich realisiert sein z.B. als Fluss. „Die klassifikatorische Grenze zwischen den kontrastierten Welten bekommt die Merkmale einer Linie im Raum“.²⁰⁷

Katrin Dennerlein bewertet als eine der Wenigen Lotmans Überlegungen als unzureichendes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Raum in der Literatur; ihrer Ansicht nach bleibt die Analyse räumlicher Darstellung „mithilfe räumlicher Strukturen und Relationen“ oberflächlich und unzulänglich.²⁰⁸ Dabei übersieht sie allerdings, dass es sich nicht allein um räumliche Strukturen handelt, sondern um einen textuell anwendbaren Ansatz der Semiotik, welche die Wirkungsweise und damit auch die Interpretation räumlicher Darstellungen in literarischen Texten erläutern und erweitern kann.²⁰⁹ Natürlich sind Beschreibungen mit Hilfe der Narratologie ebenfalls notwendig, wenn es um die Analyse der Konstruktion von Raum geht, zu berücksichtigen wäre z.B. auch immer die eingenommene Perspektive zum Geschehen. So wie der Mensch den Raum in Relation zu sich selbst erschließt, benötigt auch der Raum im Text ein Subjekt, das ihn durchmisst, d.h. einen beobachtenden Aktanten.²¹⁰ „Was ein Text sehen *läßt*, stellt auch das dar, was ein Leser sehen und demnach erkennen *kann*. Mit

²⁰⁴ Ebd. Ebd.

²⁰⁵ Ebd. S.339.

²⁰⁶ Lotman verwendet hier die Beispiele »Haus« und »Wald« und die durch den Fluss räumlich organisierte Grenze, vgl: ebd. S.327.

²⁰⁷ Ebd. S.337.

²⁰⁸ Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes, Berlin / De Gruyter 2009, S.30f.

²⁰⁹ Dagegen zeigt Dennerleins eigener Ansatz deutlich, dass die Annäherung an den Raum in der Literatur durch die allein narratologische Herangehensweise keine nennenswerten Erkenntnisse, welche über Beschreibung von Schauplätzen und Perspektiven hinausgehen, ermöglichen, sodass die Ergebnisse ihrer noch dazu von den Inhalten der jeweiligen Werken abgekoppelten Betrachtungen farblos bleiben und dadurch einmal mehr beweisen, dass die Kombination raumtheoretischer Überlegungen mit den Ansätzen der Semiotik sehr viel ertragreicher zu nennen ist.

anderen Worten ist der dargestellte Raumumfang an das Wissen gebunden, das der Text enthält und dem Leser anbietet.“²¹¹ Letztlich kann die klassisch narratologische Raumanalyse aber nur gewinnbringend bereichert werden, wenn man sie um die Theorien aus dem Umfeld des spatial turns und um Ansätze der Semiotik erweitert.

1.3 Zwischenfazit

Während einer intensiven Auseinandersetzung mit den im Umfeld des spatial turn angesiedelten Konzepten, wie sie soeben vorgestellt wurde, wird schnell deutlich, dass sich die führenden Vertreter dieser Theorie vor allem mit dem Raum als sozialem Produkt beschäftigen. Sie untersuchen den Raum nicht als für sich stehendes Phänomen, sondern immer in seiner Entstehung aus sozialen Gefügen heraus und in seinen verschiedenen kulturellen Ausprägungen und Funktionen. Aus diesem Raumverständnis heraus wenden sich die meisten Theoretiker speziell der Großstadt und den Metropolen zu, welche als kulturelle Kristallisationsorte, Symbole stetigen kulturellen Fortschritts und besonders als räumlich manifestierte Sozialstrukturen per se gelten. So beschäftigen sich, wie zuvor ausführlich erläutert, neben Henri Lefebvre auch Michel de Certeau und Deleuze und Guattari mit dem Phänomen der Stadt. Michel Foucault und Marc Augé wiederum entwickeln ihre Konzepte auf Basis spezieller räumlich organisierter Phänomene, die verstärkt in Städten zu finden sind; dies trifft auf die Heterotopien ebenso zu wie auf die Nicht-Orte.

Aus diesem Raum- und Stadtverständnis heraus wenden sich einige, so u.a. erneut Henri Lefebvre und auch Michel de Certeau, auch dem Themenkomplex einer potenziellen Les- oder Deutbarkeit der Stadt und damit semiotischen Themen zu. Ein Aspekt, welcher in den Forschungsbeiträgen zu den raumtheoretischen Konzepten bisher mehrheitlich außer Acht gelassen wurde und diese damit um eine theoretische Dimension verkürzt. Sowohl Lefebvre als auch de Certeau sind sich der Zeichenhaftigkeit der Metropolen bewusst und widmen dieser in ihren Werken beträchtliche Aufmerksamkeit. Während Lefebvre sich den städtischen, jedoch vergangenen Codes zu nähern versucht, ahnt de

²¹⁰ Vgl. Volli, Ugo: Semiotik: eine Einführung in ihre Grundbegriffe, S.210f.
²¹¹ Ebd. ebd.

Certeau den palimpsestartigen Charakter der Städte und sieht in der Bewegung des einzelnen Menschen durch den städtischen Raum Möglichkeiten der Aktualisierung und individuellen Erweiterung desselben.

Einige der raumtheoretischen Konzepte basieren, wie sich gezeigt hat, ebenso auf einem semiotischen Verständnis der Kultur und müssen von daher nicht erst im Rahmen dieser Arbeit mit dem Feld der Semiotik verbunden werden, vielmehr treffen und ergänzen sich beide Theorien im Themenkomplex urbaner Lebensräume. Für raumorientierte literatur- und kulturwissenschaftliche Arbeiten zum Thema Stadt und Stadtliteratur ist die Auseinandersetzung mit den Forschungsgebieten der Semiotik in jedem Fall dienlich. Besonders die Wirkungsweisen der Konnotationen bzw. die Subcodes der Sprache und schließlich deren Weiterentwicklung in und durch literarische Texte, welche eben diese Subcodes aufnehmen, widerspiegeln und weiterentwickeln können, machen die Wechselwirkungen zwischen realer Gesellschaft und Literatur und damit das kulturelle Potenzial literarischer Texte per se begreifbar. Ähnlich wie in Lefebvres triadischem Raummodell, welches sich durch eine flache Hierarchie zwischen den einzelnen raumkonstituierenden Elementen auszeichnet, antwortet Literatur zwar u.a. auf Veränderungen im speziell modernen und städtisch ausgerichteten Raum, jedoch trägt sie keine allein mimetische Funktion, sondern bildet einen essentiellen Einflussfaktor, der in einen produktiven und lebendigen Dialog mit anderen raumkonstituierenden Elementen tritt. Abgesehen davon spiegeln literarische Texte aber ebenso die grundlegend räumlich orientierte Weltwahrnehmung des Menschen und ihre zugleich semantische Aufladung, wie beispielsweise die Arbeiten von Jurij M. Lotman aufzeigen. Hier sind literarische Texte, wie in der Auseinandersetzung mit Lotmans Ausführungen zum Raum im literarischen Text deutlich wurde, Projektionsfläche der menschlichen Wahrnehmung.

Speziell Stadttex te sind nicht nur textuelle Äquivalente, um nicht zu sagen Zeichen der jeweiligen Städte, sondern wirken ebenso an der Fortschreibung, aber auch Weiterentwicklung der städtischen Subcodes und damit an den Mythen der jeweiligen Städte mit.

1.4 Präliminarien.

Von Panoramen und Passagen – Thematische Eckpfeiler der Analysen

Beschäftigt man sich mit den Parisdarstellungen in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts begegnen dem Leser insbesondere Formen des städtischen Überblicks immer wieder. Sowohl bei Victor Hugo, als auch bei Honoré de Balzac und Emile Zola finden sich ausführliche Schilderungen der französischen Hauptstadt von erhöhten Standpunkten aus, beispielsweise von den Höhen des Montmartre oder von den Dächern bestimmter Gebäude herab. Bei diesen panoramatischen Blicken handelt es sich um ein literarisches Motiv, das charakteristisch für das 19. Jahrhundert zu nennen ist und die Erfahrungen und Weltanschauung eben dieses Jahrhunderts pointiert reflektiert. Diese These vertritt insbesondere Stephan Oettermann in *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*²¹²; er zeichnet hier nicht nur die technische Entwicklung und Variation des Panoramas²¹³ in England, Frankreich und Deutschland nach, sondern gibt ebenfalls Informationen über die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, unter denen das Panorama entwickelt wurde. Oettermann bezeichnet das Panorama

als Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird, als Instrument zur Befreiung und zur erneuten Einkerkung des Blicks, als erstes optisches Massenmedium im strengen Sinne.²¹⁴

Die Wurzel des Erfolgs liegt dabei in der Entdeckung und öffentlich zugänglich gemachten Erfahrung des Horizontes, welcher als die natürliche Grenze des menschlichen Sehvermögens gilt und die Dinge der Welt in seiner Funktion als Trenn- und Grenzlinie überhaupt erst in Relation zueinander setzt. Die Erfahrung des Horizontes lässt sich als eine für das 19. Jahrhundert spezifische verstehen, welche zeitgleich mit den sich stetig

²¹² Oettermann, Stephan: *Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a.M. 1980.

²¹³ Bei dem Terminus 'Panorama' handelt es sich um eine Wortneuschöpfung des 19. Jahrhunderts bzw. um ein Kunstwort bestehend aus den griechischen Bestandteilen *pān* (alles) und *hórāma* (sehen), das im engeren Sinne landschaftliche Gemälde mit 360°-Ausblick bezeichnet, in der allgemeineren Verwendung verweist es auf Landschaftsaussichten, Rund- und Überblicke und steht im Bereich Kunst, Literatur und Geschichte ebenfalls metaphorisch für die Schilderung allgemeiner Gesellschaftszustände. Vgl. ebd. S.7f.

²¹⁴ Ebd. S.9.

weiterentwickelnden Wissenschaften aufkommt.²¹⁵ „Das Panorama ist Teil und Ausdruck [eines] Umwandlungsprozesses des menschlichen Blicks“.²¹⁶ Während die wohlhabenden Bevölkerungsteile dem Luxus nachgehen konnten, auf ausgedehnten Reisen die Erfahrung des Horizontes selbst zu genießen, ermöglichten erst die Panoramen diese Erfahrung auch den einfacheren Bevölkerungsteilen. In Anbetracht der oftmals angespannten politischen Lage in verschiedenen europäischen Ländern des 19. Jahrhunderts und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Umbrüche wird verständlich, warum die Bevölkerung die Erfahrung des Horizonts in den Panoramen derartig euphorisch aufnahm; ähnlich wie auch die Montgolfieren bedeuteten sie den „Augenaufschlag des Bürgertums“²¹⁷, das allmähliche doch wachsende Bewusstsein über die gesellschaftlich-politischen Umstände der Zeit und die eigene Position darin, sodass Oettermann schlussfolgert: „In keiner anderen Zeit als dieser konnte das Panorama erfunden werden.“²¹⁸

Allerdings muss in diesem Zusammenhang auch darauf hingewiesen werden, dass die Panoramen nicht nur für eine neue, positive Erfahrung standen, sondern die gesellschaftlichen Grenzen gleichzeitig verstärkten, weshalb Oettermann sowohl von einer Befreiung, als auch von einer gleichzeitigen „Einkerkerung des Blicks“ spricht.²¹⁹ Unter Einbezug dieser Aspekte ist das Panorama mehr als nur eine gefeierte Kunstform, sondern vielmehr Zentrum und Ausdruck eines politisch-gesellschaftlichen Spannungszustandes.

Neben den wahren d.h. gemalten Panoramen finden sich häufig auch Versuche, Panoramen sprachlich-textuell zu gestalten, man denke beispielsweise an Merciers *Tableau de Paris*²²⁰, der mit seinem umfangreichen Projekt ein urbanes und gesellschaftliches Panorama seiner Zeit konstruierte. In einigen Fällen bleiben die verschriftlichten Panoramen auch thematisch dem Jahrhundert ihrer Blütezeit d.h. dem 19. Jahrhundert verpflichtet. So versucht sich beispielsweise auch Dolf Sternberger in seiner

²¹⁵ Vgl. ebd. S.8ff.

²¹⁶ Ebd. S.3.

²¹⁷ Ebd. S.17, sowie zuvor ausführlicher S.12-17.

²¹⁸ Ebd. S.18.

²¹⁹ Ebd. S.18.

²²⁰ Vgl. Mercier, Louis Sébastien: *Tableau de Paris*, Nouvelle Édition corrigée et augmentée, 12 Bde, Amsterdam 1783-1788.

Monographie *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* an einer „historischen Topographie“.²²¹ Anstatt sich auf die Wiedergabe von Ortsbeschreibungen zu konzentrieren, um das 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen, lässt er den Ort umgekehrt erst durch die Zeit entstehen.²²² Passend dazu beschäftigt er sich vornehmlich mit den technischen Neuerungen der Zeit, beispielsweise mit der Erfindung der Dampfmaschine und deren einflussreichen Konsequenzen für das Leben im 19. Jahrhundert.²²³ So versucht Sternberger einerseits das „Extrakt eines Lebensgefühls“²²⁴, konkreter das Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts, zu vermitteln, andererseits dienen seine Schilderungen zugleich einer höheren Erkenntnis. Es sind Formulierungen wie „[r]ichtige Geschichtserkenntnis ist allemal wie ein Aufatmen und ein Schritt ins Freie.“²²⁵ oder „[s]olche historischen Begriffe sind Löseworte, die nicht allein das Vergangene betreffen, sondern der eigenen Verwandlung dienen müssen.“²²⁶, welche an ähnliche Formulierungen aus Walter Benjamins *Passagen-Werk*²²⁷ denken lassen, das gleichermaßen auf eine höhere Erkenntnis und einen daran anschließenden revolutionären, gesellschaftlichen Neubeginn ausgerichtet ist.²²⁸

Vordergründig zielt Benjamin in seinem *Passagen-Werk* auf die Erschaffung eines textuellen Panoramas des 19. Jahrhunderts bzw. einen Überblick über

²²¹ Sternberger, Dolf: *Schriften V, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1981, S.7. (Erstmals erschienen 1938 im H. Goverts Verlag, Hamburg)

²²² Vgl. ebd. S.7.

²²³ Vgl. ebd. S.28-32.

²²⁴ Ebd. S.8.

²²⁵ Ebd. S 8.

²²⁶ Ebd. ebd.

²²⁷ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, erster und zweiter Band, Frankfurt a.M. 1983.

²²⁸ An seinem wohl umfangreichsten Projekt arbeitete Walter Benjamin ab 1927 und bis zu seinem Tod; die 6000 Blätter umfassende Sammlung, welche einer komplexen Konstruktion folgt und dabei immer auf Benjamins geschichtsphilosophische Annahmen verweist, wurde posthum an Theodor Adorno übermittelt und konnte so 1982 erstmals komplett veröffentlicht werden.

Vgl. Eintrag "Benjamin, Walter" in *Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv*, URL: <http://www.munzinger.de/document/00000009708> (abgerufen von Universitätsbibliothek Bonn am 22.8.2016). Einführend empfehlen sich auch folgende Aufsätze: Tiedemann, Rolf: Einleitung des Herausgebers, in: *Walter Benjamin, Das Passagen-Werk*, hrsg. v. R.T., Erster Band, Frankfurt a.M. 1983, S.10-41. Skandries, Timo: Unterwegs in den *Passagen-Konvoluten*, in: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Sonderausgabe*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart/Weimar 2011, S.274-284. Wohlfahrt, Irving: *Die Passagenarbeit*, in: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Sonderausgabe*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart/Weimar 2011, S.251-274.

möglichst alle technischen, architektonischen, kulturellen Neuerungen und Einflüsse dieser Zeitspanne. Dreh- und Angelpunkt seiner Überlegungen bildet dabei immer die französische Hauptstadt, sein Panorama steht dabei jedoch für mehr: In Wahrheit ist jeder Abschnitt darin auf Benjamins charakteristische Geschichtsphilosophie ausgerichtet, die dem für das kapitalistische Gesellschaftssystem optimistischen Fortschrittsglauben mit äußerster Skepsis gegenüber steht. Das eigentliche Ziel ist ein Erkenntnisgewinn für die aktuelle Gegenwart. Diese erhoffte Auswirkung auf die Leser des Passagen-Werks gründet sich in der Funktionsweise der sog. dialektischen Bilder: Die Zitate und Aphorismen sind zwar nach bestimmten Themen geordnet wie z.B. *Die Straßen von Paris* oder *Panorama*²²⁹, in ihnen montiert Benjamin die einzelnen Abschnitte jedoch so, dass immer wieder neue Ereignisse oder Aspekte beleuchtet werden. „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“²³⁰, so Benjamin zu seiner Montagetechnik. Wie in einem Kristall leuchten immer wieder andere Facetten, andere Bilder auf, die sich vordergründig mit bestimmten Charakteristika des 19. Jahrhunderts beschäftigen, jedoch darüber hinaus die Chance einer höheren Erkenntnis für die Jetztzeit bieten. In dieser Möglichkeit liegt die Funktionsweise der dialektischen Bilder begründet:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.²³¹

Der Leser soll anhand des Passagen-Werks die Mechanismen des kapitalistischen Systems erkennen, dessen Ausrichtung am beständigen Fortschritt in Wahrheit ein Trugbild darstellt, ist es doch eher Stillstand und eine ewige Wiederkehr des Gleichen.²³² Diese Wahrheit, deren Erkennen Benjamin mit einem Erwachen aus einer Art „Traumschlaf“²³³ gleichsetzt, liegt in den dialektischen Bildern verborgen, mit denen das Passagen-Werk angereichert ist, doch ihre Wirkkraft geht über die bloße Erkenntnis noch

²²⁹ Vgl. Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hrsg. v. Rolf Tiedemann, zweiter Band, Frankfurt a.M. 1983, Kapitel P: die Straßen von Paris, S.643-654 und Kapitel Q: Panorama, S.655-665.

²³⁰ Ebd. S.596.

²³¹ Ebd. S.576.

²³² Erläuternd dazu siehe auch: Tiedemann, Rolf: Einleitung des Herausgebers, S. 20f.

²³³ Schlüsselsatz dieses Verständnisses ist folgender: „Der Kapitalismus war eine Naturscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine

hinaus: In der Erkenntnis liegt zugleich der Anstoß für eine gesellschaftliche Neuausrichtung verborgen, die nach Benjamin sogar revolutionäre Ausmaße annehmen kann, so spricht er etwa von einer „Methode der Atomzertrümmerung“, um die Sprengkraft der dialektischen Bilder zu untermalen oder von den „ungeheuren Kräfte[n] der Geschichte“.²³⁴

Eben diese zentrale Ausrichtung auf Benjamins eigene radikale Geschichtsphilosophie ist der Grund für die Nichtberücksichtigung des *Passagen-Werks* als zu untersuchendem Primärtext innerhalb der vorliegenden Arbeit, obschon Benjamin im Umfeld der Paris-Thematik natürlich hohen Stellenwert besitzt, häufig zitiert wird und das *Passagen-Werk* reichhaltige Informationen über das Paris des 19. Jahrhunderts beinhaltet. Eine Auseinandersetzung mit Walter Benjamin und dem *Passagen-Werk* würde jedoch vielmehr, wenn überhaupt, eine eigene Arbeit zum Thema rechtfertigen, für die vorliegende Arbeit aber in jedem Fall den Rahmen sprengen und die eigentliche Ausrichtung verfehlen. Zudem ist die Benjamin-Forschung gerade auch im Bezug auf das *Passagen-Werk* inzwischen schon weit fortgeschritten.²³⁵ Stattdessen wird das *Passagen-*

²³⁴ Reaktivierung der mythischen Kräfte.“ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, erster Band, S.494.

Ebd., S.578.

²³⁵ Außerdem: Tiedemann, Rolf: Einleitung des Herausgebers, S.21ff.

Aktuelle Forschungsbeiträge sind u.a.: Arens, Katherine: *Stadtrollen*, Benjamin's Arcades Project and the Problem of Method, in: *Publications of the Modern Language Association of America*, 122 (1), 2007, S.43-60. Bolle, Willi: *Walter Benjamins Passagenarbeit – ein Dispositiv zur Erforschung der Metropole*, in: *Germanistik im Konflikt der Kulturen*, Bd.11: *Klassiken, Klassizismen, Klassizität; Kulturmetropole Paris im Zeichen der Moderne*, hrsg. v. Jean-Marie Vaneltin (u.a.), Bern 2008, S.163-168. Bolle, Willi: *Metropole & Megastadt, Zur Ordnung des Wissens ins Walter Benjamins Passagen*, in: *Topographien der Literatur, Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hrsg.v. Hartmut Böhme, Stuttgart 2005, S.559-585. Caygill, Howard: *Walter Benjamin's Concept of Allegory*, in: *The Cambridge Companion to Allegory*, hrsg.v. Rita Copeland (u.a.), Cambridge 2010, S.241-253. Fues, Wolfram Malte: *Ergangene Gedanken: Der Flâneur des Passagen-Werks*, in: *Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 59 (29) 2013, S.264-284. Fulford, Robert: *Walter Benjamin, the Flâneur and the Confetti of History*, in: *Queen's Quarterly*, 120 (1) 2013, S.28-35. Gelley, Alexander: *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*, New York 2015. Goebel, Rolf: *Benjamin's Arcades Project Today: From the European Metropolis to the Global City*, in: *Journal of Postcolonial Writing*, 47 (5), Dez. 2011, S.488-496. Goebel, Rolf: *Benjamins 'Traumhäuser des Kollektivs' heute: Textlektüre und globale Stadtkultur*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 17 (3), 2007, S.585-592. Gurr, Jens Martin: *The Modernist poetics of urban Memory and the Structural Analogies between 'City' and 'Text'*, in: *Recovery and Transgression, Memory in American Poetry*, hg.v. Kornelia Freitag, Newcastle upon Tyne 2015, S.21-37. Kranz, Isabel: *Medium und Genre, Panoramatische Literatur als historiographisches Material in Walter Benjamins Passagenarbeit*, in: *Interférences Littéraires – Littéraire Interferentia* 8 (2012), S.27-41. Saint-Amour, Paul: *The Vertical Flâneur*,

Werk für einige der folgenden Analysen als Informationsquelle und Orientierungspunkt gelten, so z.B. für die Analyse von Emile Zolas *Le ventre de Paris* und der dortigen Thematisierung der Glas- und Eisenkonstruktion, wie sie u.a. auch für die Markthallen verwendet wurde.

Wie sich im Folgenden zeigen wird, begegnen Panoramen von Paris in den Texten der verschiedenen Autoren immer wieder; so haben sich Emile Zola und Honoré de Balzac in ihren Romanzyklen *Les Rougon-Macquart* und der *Comédie humaine* von vornherein der Schaffung eines textuellen, gesellschaftlichen Panoramas verschrieben, aber auch in den einzelnen Bänden selbst tauchen immer wieder Überblicksszenarien auf, die nicht selten aufs engste mit Wendepunkten im Handlungsverlauf verknüpft sind oder zumindest hohe Symbolkraft besitzen, sodass das Panorama für die Analysen der Texte des 19. Jahrhunderts als ein Leit- und Schlüsselmotiv bezeichnet werden kann.

Im Hinblick auf die experimentellen und oft fragmentarischen Texte und auch Tagebücher, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts, d.h. mit der Avantgarde und der beginnenden Moderne, entstehen, lässt sich dagegen schon jetzt und als Gegenbegriff zum Panorama auf das »Mosaik« als Leitmotiv dieser Zeitspanne spekulieren.

Eine weitere Variante des städtischen Panoramas wird vor allem im zweiten Analyse-Teil dieser Arbeit, d.h. in den ausgewählten, deutschsprachigen Texten des beginnenden 20. Jahrhunderts eine stärkere Rolle spielen und das darin textuell vermittelte Bild der Stadt Paris prägen; dabei handelt es sich um das klangliche Panorama bzw. die Soundscape der Stadt.

Der Begriff Soundscape stammt von dem kanadischen Klangforscher und Komponisten Raymond Murray Schafer und wird in seiner Monographie *The Tuning of the World* (1977) erläutert.²³⁶ Diese entstand auf Basis seiner Arbeit am *World Soundscape Project*, welches auf die Dokumentation akustischer Erscheinungen bestimmter Orte und deren Veränderungen im Laufe der Zeit hin ausgerichtet war. Die Wortneuschöpfung der beiden Begriffe sound und landscape meint die akustische Hülle des Menschen, welche „die Gesamtheit aller Schallereignisse eines Orts, Raums oder einer

Narrational Tradecraft in the Colonial Metropolis, in: Joyce, Benjamin and Magical urbanism, hrsg.v. Maurizia Boscagli/Enda Duffy, Amsterdam 2011, S.224-246.

Landschaft“ beinhaltet.²³⁷ Hinter diesem Konzept verbirgt sich eine spezielle Wahrnehmungshaltung, welche dem Überangebot visueller Einflüsse eine deutliche Absage erteilt und sich zur Erfassung der Umwelt auf die spezifischen Klänge des jeweiligen Ortes konzentriert.²³⁸

Schafer differenziert dabei zwischen Hi-Fi-Soundscapes und Lo-Fi-Soundscapes, wobei erstere die positiv konnotierte Variante des Konzepts darstellen und vornehmlich mit prä-industriellen Lebensverhältnissen verbunden werden. „Ein Hi-Fi-System weist ein günstiges Verhältnis zwischen Signal und Rauschen auf. [...] In der Hi-Fi-Soundscape überlappen sich Laute nur selten und es gibt eine akustische Perspektive: Vordergrund und Hintergrund.“²³⁹ In einem solchen System ist es möglich, Lautmarken und vor allem akustische Signale von anderen zu unterscheiden. Akustische Signale sind für Schafer kulturell geprägt und besitzen Zeichencharakter.²⁴⁰

Eine der Kernthesen des Soundscape-Konzepts Schafers besteht in der Aussage, dass die Hi-Fi-Soundscapes mit Beginn der industriellen Revolution in ihrer natürlichen Harmonie zerstört wurden und in Folge der kulturellen Weiterentwicklung, von Schafer auf einer nächsten Stufe als elektrische Revolution bezeichnet, durch Lo-Fi-Soundscapes ersetzt wurden. Diese finden sich überwiegend in städtischen Räumen und charakterisieren sich durch vornehmlich technische, elektrische und industrielle Laute sowie einen allgemein hohen Lärmpegel, welcher eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Signalen unmöglich mache. In der Folge hätten die Menschen, welche in eben solchen Lebensverhältnissen existieren, eine bewundernswerte Fähigkeit des Ausblendens des permanent dominanten Lärms entwickelt. Diese Entwicklung habe aber in der Konsequenz zu einer Verkümmernung des Hörsinns geführt und diesen in seiner Wertigkeit schließlich unter den Sehsinn eingeordnet.²⁴¹

Schafers Soundscape-Konzept basiert also, dies wird bei einer Auseinandersetzung mit seiner *Ordnung der Klänge* schnell deutlich, auf

²³⁶ In deutscher Übersetzung: Schafer, R. Murray: Die Ordnung der Klänge, Eine Kulturgeschichte des Hörens, übersetzt und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter, Berlin 2010.

²³⁷ Breitsameter, Sabine: Hörgestalt und Denkfigur – Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers Die Ordnung der Klänge, in: Schafer, R. Murray: Die Ordnung der Klänge, S.15.

²³⁸ Vgl. ebd. ebd. Sowie: Schafer, R. Murray: Die Ordnung der Klänge, S.42.

²³⁹ Ebd. S.91.

²⁴⁰ Vgl. Breitsameter, Sabine: Hörgestalt und Denkfigur, S.17.

einer demonstrativ geäußerten Skepsis gegenüber technischem Fortschritt und seinen vornehmlich akustischen Folgen. Dementsprechend ist sein Soundscape-Konzept auf die Aufhebung der Gleichgültigkeit gegenüber der akustischen Wahrnehmung ausgerichtet sowie auf die „Orchestrierung“ der Lo-Fi-Soundscapes zugunsten einer neuen akustischen Balance und damit verbundener höherer Lebensqualität für den Menschen auf Basis von sogenanntem Sound-Design.²⁴²

In seiner Konzentration auf die im städtischen Umfeld verorteten Lo-Fi-Soundscapes und die Thematisierung der stetigen Zunahme akustischer Phänomene bis hin zur Lärmbelästigung im Zuge der industriellen und elektrischen Revolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist Schafers Soundscape-Konzept auch für diese Arbeit, speziell für die deutschsprachigen Paris-Texte des selben Zeitraumes, relevant. Der inzwischen etablierte Begriff der Soundscape²⁴³ wird dabei vorrangig aufgrund der inhaltlichen Ausrichtung des Konzepts auf städtische Klang- bzw. Lärmphänomene als adäquat eingestuft und adaptiert.

Abschließend sei noch auf Schafers spezifische Art der Unterfütterung seiner Argumentation verwiesen: Insbesondere im Hinblick auf die Soundscapes vergangener Zeiten setzt er nicht auf wissenschaftliche, dokumentarische Quellen wie z.B. Zeitungsartikel oder akustische Studien, sondern montiert vorzugsweise aussagekräftige, literarische Zitate in seine eigenen Ausführungen. Schafer betrachtet vor allem die Literatur als substanzielles Archiv vergangener, akustischer Phänomene und der städtischen Entwicklung zur Lo-Fi-Soundscape. So zitiert er neben vielen anderen z.B. Victor Hugo, Thomas Mann, Erich Maria Remarque und William Faulkner. Insofern müssen auch die innerhalb dieser Arbeit analysierten Werke von Rainer Maria Rilke sowie René Schickele als bedeutsame Informationsquellen hinsichtlich der Thematisierung der Pariser Soundscape zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstanden werden. Die literarische Hinwendung zur Soundscape der Stadt und der ästhetisch realisierte Versuch ihrer Bedeutungszuschreibung markiert ein Charakteristikum modernen Erzählens.

²⁴¹ Vgl. Schafer, R. Murray: Die Ordnung der Klänge, S.91f. und S.136.

²⁴² Vgl. ebd. S.35-40. Und: Breitsameter, Sabine: Hörgestalt und Denkfigur, S.9f.

²⁴³ Zur Etablierung des Begriffs und der Rezeption Schafers: ebd. S.14f.

2. Paris im Werk französischer Autoren des 19. Jhd.

2.1 Steinerne Chronik. Das Panorama von Paris in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*

Victor Hugo gilt als „produktivste[r] der romantischen Dichter“²⁴⁴, darüber hinaus ist er dank seiner theoretisch-ästhetischen Schriften, wie z.B. dem die französische Romantik prägenden *Preface de Cromwell*, seiner zeitlebens politischen Aktivität und seinem Feingespür für die politischen Verhältnisse seiner Epoche auch einer der einflussreichsten Autoren seiner Zeit; trotz dieser Tatsache, beschränkt sich die Hugo-Rezeption vornehmlich auf seine Romane *Notre-Dame de Paris* (1831) und *Les Misérables* (1862), obschon sein umfangreiches Œuvre darüber hinaus ebenso Lyrik und zahlreiche Dramen umfasst.

Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* wurde in den letzten zwanzig Jahren auf verschiedene Aspekte hin von der hauptsächlich englischen und französischen Forschung analysiert; dabei finden sich Analysen zur Motivik der Sinti und Roma²⁴⁵ ebenso wie Auseinandersetzungen mit der Darstellung von Unterwelten und Kriminalität²⁴⁶ vorwiegend am Beispiel des Mirakelhofs und solche Analysen, welche sich mit der grotesken Figur Quasimodos und dessen Verbindung zu Notre-Dame beschäftigen.²⁴⁷ Mehr noch als der Roman selbst wurde allerdings seine filmische Adaption untersucht, ebenso wie die Umsetzung des Stoffes für Oper und Theater.²⁴⁸

²⁴⁴ Hugo, Victor, in: Kindlers Literatur Lexikon Online, URL: [http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/h/k0305400.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/h/k0305400.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0) (abgerufen am: 09.09.2016).

²⁴⁵ Siehe dazu z.B.: Glajar, Valentina/Radulescu, Domnica (Hg.): 'Gypsies' in European Literature and Culture, New York 2008. von Hagen, Kirsten: Inszenierte Alterität, Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film, München 2009. Holz, Karl: Der interessierte Blick auf die Fremdkultur: Das Bild der 'Zigeuner' in Hugos *Notre-Dame de Paris*, in: Romanische Forschungen, 114(3), 2002, S.271-294.

²⁴⁶ Siehe dazu u.a.: Bombard, Jessica: Criminal Spaces in *Notre-Dame de Paris*: Hugo's Portrayal of Underworlds, in: Criminal Papers: Reading Crime in the French Nineteenth Century, New Castle upon Tyne 2012, S.119-136. Kilbaine, Aimee: Theater of the Underworld: Spectacle and Subculture in Hugo's *Notre-Dame de Paris*, in: 'Gypsies' in European Literature and Culture, hrsg. v.: Valentina Glajar/Domnica Radulescu, New York 2008, S.217-233.

²⁴⁷ Siehe hierzu: Clubb, W.: Quasimodo, Quasi-Man: A Man of the Woods in Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris*, in: Italian Quaterly, 37 (2000), S.267-279. Thompson, Hannah: The Monster and the Monument in Victor Hugo's Paris, in: Imagining the City, Vol. 1: The art of Urban Living, hrsg. v. Christian Emden/Catherine Keen/David Midgley, Oxford 2006, S.59-75.

²⁴⁸ Hierzu siehe z.B.: Bean, Kellie: Stripping Beauty, Disney's 'Feminist Seduction', in: The emperor's Old groove: Decolonizing Disney's Magic Kingdom, hrsg. v. Brenda Ayres, New York 2003, S.53-64. Condé, Michel: Pour Esmeralda: *Notre-Dame de Paris* au cinéma, in: Victor Hugo (2003-1802): Images et Transfigurations, hrsg. v. Maxime Prévost, Quebec 2003, S.43-60. von Hagen, Kirsten:

Auseinandersetzungen mit dem Thema Raum oder semiotische Analysen finden sich dagegen nur wenige²⁴⁹ und das, obwohl der Roman *Notre-Dame de Paris* auf verschiedenen Ebenen räumlich-semiotisch zu lesen ist, wie im Folgenden bewiesen werden soll.

In seinem Kapitel zu Hugos *Notre-Dame de Paris* konstatiert Karlheinz Stierle in seiner Monographie *Der Mythos von Paris* die Kenntnis des Hugo'schen *Preface de Cromwell* als grundlegend für das Verständnis des Romans *Notre-Dame de Paris*. In diesem Vorwort zu seinem Drama *Cromwell*, das kurz darauf zur Programmschrift einer neuen romantischen Schule avancierte, erörtert Hugo sein Konzept des modernen Dramas. Das Drama allein versteht er darin als Gattung der Moderne schlechthin, welches durch die Verbindung des Grotesken und des Sublimen einzig in der Lage sei, tatsächlich alle Facetten der Wirklichkeit ausnahmslos wiederzugeben. Das Groteske wiederum ist für Hugo das tatsächliche, allgegenwärtige Kennzeichen des modernen Zeitalters und tritt konkurrenzlos neben die Schönheit, um die Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung in all ihren Ausprägungen zu symbolisieren.²⁵⁰

Das Rätsel des Hässlichen, das die klassische Kunst ausgegrenzt und als beängstigende Realität ferngehalten hatte, ist Hinweis auf eine nicht mehr endliche, sondern unendliche Harmonie. Das Drama, das nicht eine eingegrenzte Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit selbst darstellen will, muß wie Lessing es zuerst tiefsinnig formuliert hat, ein »Schattenriß des Ganzen des ewigen Schöpfers« sein. Die Begegnung des Sublimen mit dem Grotesken im Drama verweist auf diese sich der Anschauung entziehende metaphysische Harmonie.²⁵¹

Zigeunerinszenierungen in Victor Hugos Roman *Notre Dame de Paris* (1831), in: K.v.H.: *Inszenierte Alterität, Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*, München 2009, S.57-86. Killick, Rachel: *Notre-Dame de Paris as Cinema: From Myth to Commodity*, in: *Victor Hugo: Romancier de l'abîme*, hrsg. v. J.A. Hiddleston, Oxford 2002, S.41-62.

²⁴⁹ Eine Ausnahme bildet hier u.a. der Essay von Stephanie Glaser aus dem Jahr 2014, in dem sie den Verbindungen von Raum, Zeit und Narration am Beispiel literarischer Beschreibungen mittelalterlicher Kathedralen nachzuspüren versucht. Es interessiert sie dabei besonders, ob die Beschreibung architektonischer Einzelheiten und räumlicher Distanzen die eigentliche Handlungsebene des literarischen Texts öffnet, bedingt oder behindert. Im Falle Hugos konzentriert Glaser sich leider nur auf eine Randepisode und ignoriert das eigentlich ausschlaggebende Kapitel *Paris à vol d'oiseau* des Romans, sodass ihre Schlussfolgerung leider wenig ergiebig ausfällt. Vgl. Glaser, Stephanie: *Space, Time and Narrative: The literary unfolding of Architecture*, in: *Text-Architekturen: die Baukunst der Literatur*, hrsg.v. Robert Krause, Evi Zemanek, Berlin/Boston 2014, S.13-30.

Auch Stierle widmet sich in seinem *Mythos von Paris* Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*, im Vergleich zu seinen ausführlichen Balzac-Analysen allerdings relativ kurz. Vgl. Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris*, S.520-544.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S.520ff.

²⁵¹ Ebd. S.522.

Hugos Drama *Cromwell* wurde niemals aufgeführt, doch aus der Weiterentwicklung seines Dramenkonzepts resultierte schließlich ein ebenso neuartiger, an der Moderne und am christlichen Weltspiel orientierter Roman.²⁵²

Die Vorrede des Romans stammt von einem anonymen Erzähler des 19. Jahrhunderts, während die Haupthandlung aus der Sicht eines mittelalterlichen Erzählers vermittelt wird; damit verweist die Vorrede gleich zu Beginn auf die Besonderheit des Romans: seine doppelte Erzählinstanz, welche ein Changieren zwischen mittelalterlicher Welt und dem 19. Jahrhundert gestattet und zugleich die Möglichkeit eröffnet, auch politische Aspekte in den Roman einzubeziehen. Im Roman heißt es über Notre-Dame an verschiedenen Stellen: „C’est un édifice de la transition.“²⁵³ Mit ihrer Mischung aus gotischer und romanischer Architektur stellt die Kathedrale ein Hybridwesen dar, „une sorte de chimère“ (NdP S.195), sie verkörpert einen Moment der Transformation. Passend dazu erscheint auch der gesamte Roman als Spiegel einer Schwellenzeit: die Haupthandlung vollzieht sich am Ende des Mittelalters, der Buchdruck steht kurz vor seinem Siegeszug und wird die Gesellschaft nachhaltig prägen, zudem steht die Herrschaft des kränkelnden Monarchen Louis XI. kurz vor ihrem Ende und ein politischer Wandel vor der Tür. Sowohl Notre-Dame selbst als auch der Roman *Notre-Dame de Paris* offenbaren sich damit als Repräsentationen einer gesellschaftlichen Transformationsphase, die selbstredend auch politische Veränderungen nach sich zieht. Ausschlaggebend für die politische Lesart des Romans ist allerdings sein doppelter Erzähler. Victor Brombert verweist im Bezug auf die im Roman mehrmals angekündigte Revolution des Volkes auf die Möglichkeit, den Roman sowohl vorwärts, als auch rückwärts lesen zu können. Je nachdem, welcher Erzähler spricht, liegt die Französische Revolution bereits in der Vergangenheit oder in der Zukunft. Brombert zufolge bilden die Ereignisse der Revolution in jedem Fall das Herz des Romans; insbesondere Kapitel IV. des zehnten Buches „Un maladroit ami“, in welchem die Anhänger des Mirakelhofs in der Nacht mit Heugabeln

²⁵²

Vgl. ebd. ebd.

²⁵³

Hugo, Victor: *Notre-Dame de Paris*. Présentation, Notes, Dossier, Chronologie, Bibliographie par Marieke Stein, Paris 2009, S.194. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „NdP“ im Text nachgewiesen.

bewaffnet Notre-Dame stürmen, um Esmeralda zu befreien, erinnere deutlich an die Ereignisse der Französischen Revolution.²⁵⁴

Zurück zur Vorrede, die wie folgt beginnt:

Il ya quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un coin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur:

‘ΑΝΆΓΚΗ.

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen-âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur. (NdP S.57)

Als der Verfasser dieses Buches vor einigen Jahren Notre-Dame besuchte, oder besser gesagt, darin herumspürte, fand er in einem dunklen Winkel des einen Turmes das in die Mauer eingegrabene Wort:

ΑΝΆΓΚΗ.

Die großen griechischen Buchstaben, die ziemlich tief aus dem Stein herausgeholt und vom Alter geschwärzt waren, irgend etwas in ihrer Form und Stellung, das, wer weiß warum, an gotische Schreibart gemahnte, gleich als wollten die Schriftzeichen künden, daß eine Hand des Mittelalters sie dorthin geschrieben, vor allem aber ihr düster, geheimnisvoller Sinn, machten tiefen Eindruck auf den Verfasser.²⁵⁵

Der Erzähler der auf das Jahr 1831 datierten Vorrede nennt sich darin also selbst als Verfasser des vorliegenden Romans und eröffnet damit die erste Erzählebene. Das in die Turmmauer eingeritzte Wort ‘ΑΝΆΓΚΗ’ kann in mehrerer Hinsicht als Schlüsselwort des Romans verstanden werden; es wird von dem von Liebe zu Esmeralda nahezu besessenen Domprobst Claude Frollo in einem Zustand höchster Verzweiflung in die Ecke seines Studienzimmers in die Mauer eingeschrieben. Seine Bedeutung (Schicksal, Verhängnis) verweist in diesem einen Moment auf Frollos eigene verhängnisvolle, unglückliche Liebe zu der schönen Esmeralda, welche er als schicksalhaft erfährt, und zugleich auf die Schlinge, welche sich allmählich um alle Beteiligten dieser Tragödie gelegt hat, und von der Frollo ahnt, dass sie sich alsbald zuziehen wird. In diesem Zusammenhang erscheint innerhalb des Romans zumeist die Metapher der Fliege im Spinnennetz, welche eindeutig auf Esmeralda verweist, da sie sich in Frollos Intrigen-Netz verfangen hat. Gleichzeitig ist es aber auch Esmeralda selbst, in der alle Handlungsfäden zusammenlaufen; die Tragödie wurzelt allein in ihrer Existenz, alle Protagonisten hängen auf eine bestimmte Art und Weise

²⁵⁴ Vgl. Brombert, Victor: Victor Hugo and the Visionary Novel, Cambridge/Massachusetts/London 1984, S.68-71.

mit der schönen Zigeunerin zusammen: Phöbus, den Esmeralda liebt, Pierre Gringoire, der nach den Gesetzen des Mirakelhofs als ihr Ehemann gilt, dessen Zuneigung aber nie mehr als auf freundschaftliche Weise erwidert wird, Quasimodo, welcher sie zurückhaltend liebt und Claude Frollo, der ihre Liebe um jeden Preis besitzen will, dabei jedoch nahezu dämonische Züge annimmt – es ist also eigentlich Esmeralda, in der alle Fäden zusammenlaufen, sie ist der Antriebsmotor der Handlung.

Somit spannt das Wort 'ΑΝΆΓΚΗ' der Vorrede den Bogen zu der im Mittelalter spielenden Haupthandlung und spiegelt in seiner Bedeutung gleichzeitig die Schicksale aller Protagonisten wider; der Erzähler des 19. Jahrhunderts selbst ist von dem „sens lugubre et fatal“ (NdP S.57) der Schriftzeichen so sehr berührt, dass sie ihn zu der Entstehung des Romans inspirierten: „C'est sur ce mot qu'on fait ce livre.“ (Ndp S.58; „Aus diesem Wort aber ist dieses Buch entstanden.“ NdP dt. S.10). Der Leser erfährt allerdings ebenfalls, dass das Wort inzwischen schon verschwunden ist. Es wurde von den Menschen übermalt und dadurch vernichtet, womit die Klage des Erzählers über die gedankenlose Zerstörung der mittelalterlichen Gebäude einsetzt, welche er im Dritten Buch des Romans fortsetzen wird und das im Folgenden ausführlich untersucht werden soll, beschäftigt es sich doch mit der Verbindung von Bauwerken mit Schriftlichkeit bzw. Textualität. Somit eröffnet die Vorrede zugleich auch den für *Notre-Dame de Paris* so zentralen semiotischen Diskurs, der sich mit der Lesbarkeit der Stadt bzw. der steinernen Chronik beschäftigt.

Das dritte Buch nimmt innerhalb des Romans eine besondere Stellung ein; der Erzähler des 19. Jahrhunderts unterbricht die im Mittelalter spielende Haupthandlung für eine Analyse der Fassade Notre-Dames und eine ausführliche Beschreibung des Panoramas von Paris, sodass dieses Buch, insbesondere dank seiner Reflexionen über die Wechselwirkung zwischen menschlichem Fortschritt und Architektur eher wie ein philosophischer Exkurs inmitten des Romans erscheint und gerade deshalb besondere Aufmerksamkeit verdient, wird es von der Forschung in den meisten Fällen doch ansonsten ausgeblendet.

²⁵⁵ Hugo, Victor: Der Glöckner von Notre-Dame, aus dem Französischen von Else von Schorn, Berlin 2010, S.9. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „NdP dt.“ im Text nachgewiesen.

Das erste Kapitel des dritten Buches beschäftigt sich ausschließlich mit Notre-Dame; der Erzähler evoziert auf narrativer Ebene einen dreidimensionalen Eindruck des Gebäudes, es scheint, der Leser würde gemeinsam mit dem Erzähler vor der Kathedrale stehen.²⁵⁶ In der Tat beginnt dieser mit einer exakten Beschreibung der Fassade, wobei er den "Blick" des Lesers von unten nach oben lenkt. Allerdings kann der Leser gleichzeitig sowohl vertikale, als auch horizontale Elemente wahrnehmen, ebenso wie einzelne Partien und kurz darauf die komplette Fassade, sodass Stephanie Glaser in ihrem Essay *The Gothic Facade in Word and Image* zutreffend resümiert:

Such representations purported to offer an objective view of the the entire facade, but an impossible one for an observer standing on the ground in front of an edifice. Hugo's narrator [...] is placed far enough from the edifice to see the entire facade at once and yet close enough to perceive the intricacy of the stonework. In short, he speaks from an 'objective' and ideal point of view.²⁵⁷

Dabei ist zu beachten, dass der Erzähler dabei in mehreren Schritten vorgeht. Nach einem überschwänglichen Lob auf die Vollkommenheit und Harmonie der mittelalterlichen, insbesondere der gotischen Kirchen, wendet er sich der Fassade Notre-Dames zu. Diese beschreibt er jedoch aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts, davon ausgehend kann er das Bild der Kathedrale nun schrittweise um all diejenigen Elemente vervollständigen, die im Laufe der Zeit bereits verschwunden sind. Dabei handelt sich um die elf Stufen vor dem Portal, die Statuen an den Eingangsportalen, sowie die 28 Königsstatuen auf der Galerie. Nach und nach vervollständigt sich also eine textuelle Version Notre-Dames, die in der Realität des 19. Jahrhunderts schon nicht mehr existent ist und daher, ebenso wie die Perspektive auf die Kathedrale, ideal zu nennen ist.²⁵⁸ Durch den Erzähler feiert die Kathedrale des Mittelalters ihre textuelle Wiederauferstehung, gleichzeitig schlägt dieses

²⁵⁶ Stepahnie A. Glaser nähert sich Notre-Dame von einem intermedialen Ansatz her, sie beschäftigt sich in ihrem Essay mit der Repräsentation der Kathedrale in Wort und Bild und arbeitet dabei Parallelen und spezifische Charakteristika der höchst verschiedenen Techniken heraus. Im Bezug auf Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* hebt sie besonders die Fähigkeit des Erzählers hervor, allein mit narrativen Mitteln ein imaginäres, aber dreidimensional wirkendes *Bild* der Kathedrale entstehen zu lassen, sodass eine gelesene Raumerfahrung möglich wird. Vgl. Glaser, Stephanie A.: *The Gothic Facade in Word and Image*, S.67.

²⁵⁷ Vgl. Glaser, Stephanie A.: *The Gothic Facade in Word and Image*, S.71.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S.71f.

doppelte Bild Notre-Dames eine Brücke durch die Zeit und verbindet das 19. Jahrhundert mit der im Mittelalter spielenden Haupthandlung.²⁵⁹

Das zweite und wesentlich umfangreichere Kapitel des dritten Buches trägt den Titel *Paris à vol d'oiseau* und beinhaltet ein ausführliches und detailreiches Panorama von Paris. Nachdem der Leser mit der Fassade Notre-Dames vertraut gemacht wurde, nimmt der Erzähler ihn mit auf eine der Plattformen der Türme, um Paris von dort aus zu überblicken. Interessant ist hier v.a. das Spiel mit den Gegensätzen Enge-Weite, Dunkelheit-Helligkeit. Der Leser folgt dem Erzähler auf der Wendeltreppe den Turm hinauf; der Blick ist durch die Enge der Mauern, ebenso wie durch die mangelnden Lichtverhältnisse beschränkt, beim Hinaustreten auf die Plattform schließlich wird er „brusquement“ mit einer lichtüberfluteten Plattform konfrontiert, die den Blick auf das Panorama von Paris – im wahrsten Sinne des Wortes – freigibt, die zuvor erfahrenen Grenzen des Sichtfeldes fallen schlagartig und die schiere Größe der Stadt erzeugt Staunen und Bewunderung, kann sich der Blick doch noch nirgends festhalten (NdP S.198).

„Paris est né, comme on sait, dans cette vieille île de la Cité qui a la forme d'un berceau.“ (NdP S.200, "Es ist bekannt, daß Paris auf einer großen Seine-Insel geboren wurde, die die Form einer Wiege hat." NdP dt. S.157) – mit diesen Worten beginnt der Erzähler seine Ausführungen zur städtischen Struktur, durch die dem Leser nach und nach Orientierung in der französischen Hauptstadt möglich wird. Nach ein paar einleitenden Informationen über die Entwicklungen Paris' von der Ile de la Cité aus, das städtische Wachstum, welches immer wieder neue Stadtmauern forderte, kommt der Erzähler zum ersten Mal auf die traditionelle Einteilung der Stadt in Altstadt, Universitätsstadt/linkes Seine-Ufer und Neustadt/rechtes Seine-Ufer und die Charakteristika der einzelnen Stadtteile zu sprechen (NdP S.202f.). Dabei fällt auf, dass der Erzähler die ohnehin schon erhöhte Perspektive von den Türmen Notre-Dames verlässt, um sich nun, passend zum Titel des Kapitels, aus einer alles sehenden Vogelperspektive den Überblick über die Stadt zu verschaffen. Zum besseren Verständnis hier eine längere Textpassage:

²⁵⁹

Vgl. ebd. S.72.

Vus à vol d'oiseau, ces trois bourgs, la Cité, l'Université, la Ville, présentaient chacun à l'œil un tricot inextricable de rues bizarrement brouillées. Cependant, au premier aspect, on reconnaissait que ces trois fragments de cité formaient un seul corps. On voyait tout de suite deux longues rues parallèles, sans rupture, sans perturbation, presque en ligne droite, qui traversaient à la fois les trois villes d'un bout à l'autre [...] les deux rues mères, les deux rues génératrices, les deux artères de Paris. Toutes les autres veines de la triple ville venaient y puiser ou s'y dégorger.

Indépendamment de ces deux rues principales, diamétrales, perçant Paris de part en part dans sa largeur, communes à la capitale entière, la Ville et l'Université avaient chacune leur grande rue particulière, qui courait dans le sens de leur longueur, parallèlement à la Seine, et en passant coupait à angle droit les deux rues *artérielles*. [...] Ce deux grandes voies, croisées avec les deux premières, formaient le canevas sur lequel reposait, noué et serré en tout sens, le réseau dédaléen des rues de Paris. Dans le dessin inintelligible de ce réseau on distinguait en outre, en examinant avec attention, comme deux gerbes élargies l'une dans l'Université, l'autre dans la Ville [...].

Quelque chose de ce plan géométral subsiste encore aujourd'hui.
(NdP S.204f.)

Wenn man die drei Stadtteile von oben her betrachtete, so bot sich dem Auge ein unentwirrbares Netz seltsam verschlungener Straßen. Auf den ersten Blick aber erkannte man, daß die Bruchstücke einen einzigen Körper bildeten. Zwei lange, parallelaufende Straßen durchzogen die drei Städte ohne Unterbrechung, beinahe in gerader Linie, von einem Ende zum andern. [...] Die beiden Straßenzüge waren die Pulsadern von Paris. Alle andern Adern der Dreistadt ergossen sich in sie oder wurden von ihnen gespeist.

Unabhängig von diesen beiden Hauptstraßen, die Paris der Breite nach durchquerten und der ganzen Stadt gemeinsam waren, hatten die Neustadt und die Universitätsstadt je eine eigene große Straße, die sie der Länge nach durchzog, mit der Seine parallel lief und die Hauptstraßen im rechten Winkel durchschnitt. Diese großen sich kreuzenden Straßenzüge bildeten das Grundgeflecht, in das das wirre Muster der Pariser Gassen eingeknüpft war. Bei genauerer Betrachtung dieses unübersichtlichen Netzes aber konnte man außerdem noch zwei Straßengruppen beobachten, eine in der Universitätsstadt und eine in der Neustadt, die sich von den Brücken aus strahlenförmig nach den Stadttoren zogen.

Von diesem Grundplan ist heute noch etwas übrig geblieben. (Ndp dt S.162f.)

Aus der Vogelperspektive betrachtet, lassen sich nun also zwei breite Hauptstraßen erkennen, welche die Stadt von Süden nach Norden durchlaufen, dabei alle drei Stadtteile miteinander verbinden und daher als die „deux artères de Paris“ bezeichnet werden. Anhand der zitierten Textstelle wird v.a. deutlich, dass sich Paris als lebender Organismus begreifen lässt, eine Metaphorik, die auch während der folgenden Auseinandersetzungen mit den Paris-Texten anderer Autoren immer wieder begegnen wird. In diesem Fall ist die große, unüberschaubare und indifferente Stadt dank ihrer alles verbindenden Hauptstraßen dennoch eine Einheit. Sowohl die Neustadt, als auch die Universitätsstadt besitzen

wiederum eine eigene zentrale Straße, welche als Venen bezeichnet werden und sich schließlich mit den beiden großen Straßen verbinden. Aus der Vogelperspektive heraus erschließt der Erzähler dem Leser also die Grundstruktur, den „plan géométral“ der Stadt, welcher über die organische Metaphorik als architektonisch organisierter Blutkreislauf dargestellt wird. Auch hier ist wieder auf die Wortwahl zu achten, die Rede ist von einem Plan, einer Karte und tatsächlich ähnelt das Vorgehen des Erzählers dem ersten Blick auf den Plan einer noch fremden Stadt, auf dem man zwecks grober Orientierung zunächst die größten Stadtteile und Hauptstraßen zu finden versucht. Mit Rücksicht auf die gewählte Vogelperspektive des Erzählers, welche eben nicht nur als Blick auf eine ausgebreitete Karte zu verstehen ist, wird sie doch an späterer Stelle noch einmal explizit betont²⁶⁰, schlussfolgert Victor Brombert:

Hugo's originality in the chapter "Paris à vol d'oiseau" is that he provides a cartographic surface description together with the view of a bird in flight, thus combining the flatness of a "plan géométral" with a mobile aerial perspective. The dramatic result of this fusion of perspectives is that the maze of streets appears not merely as a surface labyrinth but as a depth to be plumbed²⁶¹

Trotz der groben Struktur, die sich dank des Vogelflugs erkennen lassen konnte, bleibt Paris aber noch immer eine unüberschaubare Masse für den Betrachter, seine Straßenverläufe werden als „réseau dédaléen“ („labyrinthartiges Netz“) und „dessin inintelligible“ („unübersichtliches Netz“) bezeichnet und so fährt der Erzähler mit seinen Erläuterungen der Stadteinteilung fort.

Für die nun folgenden Informationen gibt der Erzähler die alles überschauende Vogelperspektive auf und positioniert sich wieder als Betrachter auf einem der Türme von Notre-Dame:

Maintenant sous quel aspect cet ensemble se présentait-il vu du haut des tours de Notre-Dame, en 1482? C'est ce que nous allons tâcher de dire.

Pour le spectateur qui arrivait essoufflé sur ce faite, c'était d'abord un éblouissement de toits, de cheminées, de rues, de ponts, de places, de flèches, de clochers. Tout vous prenait aux yeux à la fois, le

Wie war nun der Anblick beschaffen, den die Stadt um 1482 dem auf der Höhe der Domtürme stehenden Betrachter darbot? Wir wollen versuchen, uns das Bild zu vergegenwärtigen.

Ein blendendes Durcheinander von Dächern, Schornsteinen, Straßen, Brücken, Plätzen, Turmspitzen und Kirchtürmen traf das Auge dessen, der atemlos auf der Höhe anlangte.

²⁶⁰ „Voilà le Paris que voyaient du haute des tours de Notre-Dame les corbeaux qui vivent en 1482.“ NdP S.223.

²⁶¹ Brombert, Victor: Victor Hugo and the Visionary Novel, S.79.

pignon taillé, la toiture aiguë, la tourelle suspendue aux angles des murs, la pyramide de pierre du onzième siècle, l'obélisque d'ardoise du quinzième, la tour ronde et nue du donjon, la tour carrée et brodée de l'église, le grand, le petit, le massif, l'aérien. Le regard se perdait longtemps à toute profondeur dans ce labyrinthe [...]. Mais voici les principales masses qu'on distinguait lorsque l'œil commençait à se faire à ce tumulte d'édifice. (NdP S.206)

Der spitze Giebel, das steile Dach, das überhängende Ecktürmchen, der runde, nackte Kerkerturm, der eckige, durchbrochene Kirchturm, das Große, das Kleine, das Schwerfällige und das Luftige verschwammen vor den Blicken zu einer großen Masse. Das Auge verlor sich in diesem Labyrinth [...]. Hatte das Auge sich an dieses Gewirr von Bauten gewöhnt, so fing es an, einige Hauptgruppen zu unterscheiden. (NdP dt. S.162)

Der Erzähler setzt seine Erläuterungen fort, als wäre der Leser ihm gerade erst auf die Plattform gefolgt und beschreibt den ersten Eindruck, welchen das Häusermeer Paris' auf den Betrachter machen muss, um nicht zu sagen die Reizüberflutung, mit der das Auge zunächst zu kämpfen hat.

Wie bereits im einleitenden Theorieteil ausführlich erläutert, verstehen Deleuze und Guattari die Stadt als glatten Raum par excellence; gleichwohl kann aber auch, wie in diesem Fall bei Hugo, das Panorama der Stadt, das Häuser- und Dächermeer als ein glatter Raum interpretiert werden: die Stadt von oben aus betrachtet, überfordert das Auge, Oberflächen und Grenzen verschwimmen, ebenso wie Straßen und Plätze durch den panoramatischen Ausblick minimiert werden oder gar nicht sichtbar sind, d.h. die für den städtischen Raum so typischen Maßeinheiten, wie man sie für die Orientierung in der Stadt noch auf der Karte erkennt und auch beim Gehen anwendet, entfallen und der städtische Raum wird zu einer unüberschaubaren Masse, die sich nach allen Richtungen bis ins Unendliche auszudehnen scheint. Die Stadt wird zum Meer, der gekerbte zum glatten Raum. Bei der optischen Wahrnehmung der Stadt als Dächermeer handelt es sich demnach um einen Moment der Peripetie, wie ihn Deleuze und Guattari ebenfalls als typisch für beide Raumarten prognostizieren: der gekerbte Raum der Stadt verwandelt sich in diesem Fall für das menschliche Auge in den glatten Raum zurück.²⁶²

Hugos Wiedergabe einer plötzlichen Konfrontation des Auges mit der Masse der Großstadt, erinnert außerdem an Michel de Certeau und seine *Praktiken*

²⁶² Auch Karlheinz Stierle betont in seiner Analyse zu *Notre-Dame de Paris* die in diesem Kontext auffällige Meeresmetaphorik, er bezieht sie jedoch unter dem Schlagwort „Dynamik der Stadt“ auf das stetige städtische Wachstum und das unaufhaltsame, Raum fordernde Leben in ihr. Vgl. Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris*, S.537

im Raum, wie es bereits im ersten Teil dieser Arbeit erläutert wurde; dort beschrieb de Certeau die Notwendigkeit eines erhöhten Standpunktes, in diesem Fall war es das World Trade Center, um sich „dem mächtigen Zugriff der Stadt“²⁶³ entziehen zu können. Allein der distanzierte und erhöhte Blick befreit den Betrachter vom Sog der Straßen, in dem die Fußgänger unaufhörlich gefangen sind, zudem schafft er Orientierung, oder, um es noch stärker auszudrücken: die visuelle Eroberung und Inbesitznahme der Stadt. Darüber hinaus ermöglicht der erhöhte Standpunkt ebenso die Distanzierung von der ebenerdigen Alltagswelt; dank des räumlichen Abstands verlieren sich Identität und alltägliche Verhaltensmuster.²⁶⁴

Schließlich gewöhnt sich das Auge an die Masse optischer Einflüsse und kann Einzelheiten und Differenzierungen wahrnehmen. Passend dazu widmet sich der Erzähler Hugos nun den drei großen Stadtteilen Paris' – Altstadt, Neustadt und Universitätsstadt. Er steckt sie für den Leser räumlich ab und beschreibt dann ihre Einzelheiten. Dabei wiederholt sich der vorherige Wahrnehmungsprozess: das jeweilige Stadtviertel erscheint dem Betrachter zunächst als einheitliches Dächermeer, das maximal eine bestimmte Struktur erkennen lässt, und erst nach und nach kann er einzelne Gebäude und Feinheiten wahrnehmen. Von der Universitätsstadt heißt es zu anfangs beispielsweise, ähnlich der ersten Beschreibung von Paris:

L'Université faisait un bloc à l'œil. D'un bout à l'autre c'était un tout homogène et compacte. Ces milles toits, drus, anguleux, adhérents, composés presque tous de même élément géométrique, offraient, vus de haut, l'aspect d'une cristallisation de la même substance. (NdP S.209)

Die Universitätsstadt stellte sich dem Auge als geschlossene Masse dar. Von einem Ende bis zum andern war alles einheitlich und lückenlos. Die unzähligen spitzwinkligen, dichtgedrängten Dächer, deren geometrische Grundform fast durchgehend dieselbe war, erweckten von oben gesehen den Eindruck, als seien sie eine zusammenhängende Stoffmenge, die in Kristallisation übergegangen war. (NdP dt. S.165)

Erst danach lassen sich einzelne Gebäude, wie z.B. der Cluny-Palast, die Sorbonne und einzelne Abteien und Klöster, in der Masse ausfindig machen. Mit derselben Methode, vom großen Überblick zu einzelnen Details, bringt der Erzähler dem Leser alle drei bedeutenden Stadtteile näher und schafft

²⁶³ de Certeau, Michel: *Praktiken im Raum*, in: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988, S.180.

²⁶⁴ Vgl. ebd. ebd.

somit Orientierung und Kenntnis von ganz Paris.²⁶⁵ Spätestens an dieser Stelle wird außerdem deutlich, dass der Erzähler hier nicht nur das Panorama der Stadt beschreibt, inklusive der wichtigsten die Stadt einteilenden Hauptstraßen, sondern dass er darüber hinaus auch immer Informationen zu einzelnen Gebäuden parat hält, i.d. R. Hinweise zu architektonischen Besonderheiten, allem voran der Stilrichtung des jeweiligen Gebäudes. Passend zu seiner Präferenz des spätmittelalterlichen Paris, sind es v.a. die romanischen und gotischen Gebäude, die besonders lobend hervorgehoben werden. Der Erzähler erweitert also das Panorama der Stadt, sowohl um kartographische Informationen, als auch um fachspezifische, in diesem Falle architektonisch/kunstgeschichtliche, wodurch das Kapitel *Paris à vol d'oiseau* Ähnlichkeit mit bestimmten Passagen aus Reise- oder Stadtführern erhält.

Mit Rücksicht auf ein ganz bestimmtes Stadtbild Paris' das in diesem Kapitel festgehalten werden soll, nämlich das eigentlich bereits untergegangene mittelalterliche Paris, erscheint es sinnvoll, Hugos Paris als chronotopisch im Bachtin'schen Sinne zu bezeichnen. Durch die Fokussierung auf das speziell mittelalterliche Stadtbild, das sowohl als Ort der Haupthandlung dient, als auch in einem eigenen Kapitel beschrieben wird, findet sich die für den Chronotopos so typische Verflechtung von Zeit und Raum bzw. von Zeit im Raum. Darüber hinaus versteht Bachtin den Chronotopos als Gelenkstelle und Schwellenpunkt, an dem sich die zentralen Ereignisse abspielen, welche die Handlung in die finale Richtung lenken. Dies trifft sowohl auf das mittelalterliche Paris Hugos als Ganzes zu, viel mehr und direkter aber noch auf die Kathedrale Notre-Dame selbst, welche, nicht nur topographischer Mittelpunkt der Stadt, sondern auch Knotenpunkt der Handlung selbst ist. Um sie herum und in ihr spielen alle relevanten Szenen des Romans, sodass sie ebenfalls als chronotopisch bezeichnet werden kann.

Nach all den Details, welche die Aufmerksamkeit des Lesers für sich beansprucht hatten, fasst der Erzähler die charakteristische Einteilung der Stadt schließlich noch einmal prägnant zusammen, wobei er die Altstadt als „une énorme tortue“ (Ndp S.220; „einer riesigen Schildkröte vergleichbar“ NdP dt. S.173) bezeichnet, die zwischen den beiden größeren Stadtteilen lebt und diese durch brückenartige Beine verbindet. Das textuelle Panorama

²⁶⁵ Der gesamte Überblick über alle drei Stadtteile umfasst die Seiten S.208-223.

endet schließlich mit folgendem bemerkenswerten Kommentar des Erzählers: „Ce n'était pas alors seulement une belle ville; c'était une ville homogène, un produit architectural et historique du moyen-âge, une chronique de pierre.“(NdP S.221 ; "Dieses Paris war damals nicht nur schön, es war auch einheitlich, ein künstlerisches und geschichtliches Erzeugnis des Mittelalters, eine steinerne Chronik." NdP dt. S.174) Zum ersten Mal spricht der Erzähler die steinerne Chronik Paris' an und verweist damit auf das Kapitel *Ceci tuera cela*, in welchem die durch den Buchdruck hervorgerufenen folgenschweren Veränderungen der menschlichen Ausdrucksweise thematisiert werden und das darüber hinaus ein komplexes Wechselspiel zwischen Textualität und Architektur eröffnet, welches, wie sich zeigen wird, den Roman um eine tiefere theoretische Dimension bereichert.

Das Kapitel *Paris à vol d'oiseau* selbst endet an dieser Stelle jedoch noch nicht. Der Erzähler beginnt stattdessen seine Klage über den städtischen Verlust an Schönheit seit dem Mittelalter bei gleichzeitiger fortwährender Expansion der Stadt, womit das mittelalterliche Paris einmal mehr glorifiziert wird. Abschließend beschreibt er dem Leser das österliche Festgeläut, an dem sich alle Pariser Kirchen beteiligen und welches Paris nicht nur um eine neuerliche Facette verschönert, besser gesagt vervollkommnet, sondern die Stadt zugleich in ein unvergleichliches Klangpanorama und damit in eine mittelalterliche Version der Pariser Soundscape verwandelt (Vgl. NdP S.225ff.). Mit dem Klang der Glocken schlägt der Erzähler zugleich eine Brücke zu Quasimodo und der im Mittelalter spielenden Haupthandlung, woraufhin das vierte Buch beginnt, in dem die Tragödie um Esmeralda, Claude Frollo und Quasimodo fortgesetzt wird.

Der durch den Buchdruck hervorgerufene Wandel menschlicher Ausdrucksweise wird jedoch schon ein Kapitel zuvor, im ersten Kapitel des fünften Buches *Abbas beati Martini*, durch Claude Frollo eingeleitet, welcher in seinem Studierzimmer den Besuch von Jacques Coictier, Leibarzt des Königs, und einem gewissen Gevatter Tourangeau empfängt; letzterer ist in Wahrheit der König selbst, der sich durch Frollo Einblicke in die alchemistischen Lehren und damit Unsterblichkeit, sowie Machtzuwachs erhofft. Bei der Frage nach den das geheime Wissen beinhaltenden Büchern, verweist Frollo auf Notre-Dame und den Ausblick auf Paris, den man von seinem Fenster aus bewundern kann und spricht daraufhin vom

bevorstehenden Untergang der Kirchen, den das gedruckte Buch hervorrufen wird. Schon hier heißt es: „ceci tuera cela.“ („dieses wird jenes töten“), und wenig später: „hélas! les petites choses viennent à bout des grandes: une dent triomphe d’une masse. [...] le livre tuera l’édifice!“ (NdP S.273.; „Wehe, wehe! Das Kleine richtet das Große zugrunde; ein kleiner Zahn überwindet eine große Masse; [...] das Buch wird das Gebäude töten.“ Ndp dt. S.228)

Doch während Claude Frollo in der Erfindung des Buchdrucks zuvorderst einen Wechsel der Machtverhältnisse prophezeit, bemerkt der Erzähler des 19. Jahrhunderts noch einen tieferen Sinn hinter dessen Worten. Das folgende Kapitel *Ceci tuera cela* unterbricht also erneut die im Mittelalter spielende Haupthandlung, um der zweiten Erzählerinstanz Raum für seine Interpretation der Worte Claude Frollos zu geben. Es ist eben dieser, welcher Frollos tiefsinnige Worte als einen Hinweis auf den durch das gedruckte Buch entstehenden Wandel der menschlichen, und v.a. künstlerischen Ausdrucksweise deutet. Die Baukunst wird vom Erzähler als erste menschliche Schrift, und damit als erstes Buch, interpretiert, als Medium menschlicher Botschaften, „l’architecture est le grand livre de l’humanité“ (NdP S.275; „die Buchkunst [war] in Wahrheit das große Buch der Menschheit“ NdP dt. S.230), sodass die Erfindung des Buchdrucks als radikaler Wandel des menschlichen Schriftsystems verstanden wird, der dadurch zu einer gewichtigen und folgenreichen Zäsur innerhalb der Geschichte wird.

Die Einführung von Baukunst und Schriftlichkeit/Textualität wird anhand folgender Aussagen des Erzählers besonders deutlich:

L’architecture commença comme toute écriture. Elle fut d’abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c’était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d’idées comme le chapiteau sur la colonne. (NdP S.275f.)

Plus tard on fit des mots. On superposa la pierre à la pierre, on accoupla ces syllables de granit, le verbe essaya quelques combinaisons. [...] Quelquefois même, quand on avait beaucoup de pierre et une vaste plage, on écrivait

Jede Schrift ist zuerst nur ein Alphabet, und so ist es der Baukunst auch gegangen. Man richtete einen Stein auf, und er war ein Buchstabe. Jeder Buchstabe war ein Sinnbild, und auf jedem Sinnbild ruhte eine Gruppe von Ideen wie ein Kapitell auf einer Säule. (Ndp dt. S.230)

Später bildete man Worte. Man setzte Stein auf Stein und verknüpfte die granitene Silben. [...] Wo man viele Steine und weites Land hatte, schrieb man einen Satz. [...] Endlich schrieb man Bücher. Die Überlieferungen hatten Symbole hervorgebracht, unter

une phrase. [...] Enfin on fit des livres. Les traditions avaient enfanté des symboles, sous lesquels elles disparaissaient comme le tronc de l'arbre sous son feuillage (NdP S.276)

Ainsi, durant les six mille premières années du monde, [...] l'architecture a été la grande écriture du genre humain. Et cela est tellement vrai que non-seulement tout symbole religieux, mais encore toute pensée humaine a sa page dans ce livre immense et son monument. (NdP S.277)

denen sie verschwanden wie der Baumstamm unter dem Laubwerk. (NdP dt. S.231)

So waren die Bauwerke in den ersten sechstausend Jahren der Geschichte, [...] die großen Schriftzüge der Menschheit, und das in des Wortes vollster Bedeutung; denn nicht nur die religiösen Symbole sind darin ausgedrückt, sondern jeder menschliche Gedanke hat in diesem Riesenbuch seine Seite und sein Denkmal. (NdP dt. S.232)

Anschließend wendet der Erzähler sich zunächst der romanischen Bauweise zu, welche eng mit der katholischen Kirche verbunden war und Ausdruck ihrer Stärke und Macht wurde. Die Gotik löste nicht nur den romanischen Baustil ab, sondern bedeutete gleichzeitig das beginnende Ende der kirchlichen Vorrangstellung und damit eine historische Zäsur. In all diesen Ausführungen des Erzählers zur Geschichte der Kunst und Architektur bildet die Metapher vom steinernen Buch eine deutliche Konstante. Die romanische und gotische Architektur werden von ihm als die letzten bedeutsamen Schritte, um nicht zu sagen Schriftzüge, menschlicher Baukunst inszeniert, bis mit der Renaissance deren endgültiger Verfall beginnt; ein Prozess, welcher parallel zum an Kraft gewinnenden Einfluss des Buchdrucks verläuft. Zur Erfindung des Buchdrucks heißt es schließlich:

Au quinzième siècle tout change. [...] Aux lettre de pierre d'orphée vont succéder les lettres de plomb de Guttemberg.

Le livre va tuer l'édifice.

[...] c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et qui en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence.

Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérisable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air

Im fünfzehnten Jahrhundert trat eine große Wandlung ein.

[...] Die steinernen Buchstaben des Orpheus wurden von den bleiernen Buchstaben des Gutenberg verdrängt.

Das Buch tötete das Gebäude.

[...] Der Geist verwarf die alte Form und griff nach einer anderen; er häutete sich völlig und endgültig wie die Schlange, die seit Adam sein Sinnbild ist.

Als gedrucktes Wort ist der Gedanke unvergänglicher denn je. Es sind ihm Flügel gewachsen; er ist ungreifbar, unzerstörbar geworden. In den Zeiten der Baukunst häufte er Berge auf und bemächtigte sich gewaltsam eines Jahrhunderts und eines Ortes. Jetzt gesellt er sich den Vögeln, zerstreut sich in alle vier Winde und ist überall

et de l'espace.
[...] De solide qu'elle était elle devient vivace. Elle passe de la durée à l'immortalité. (NdP S.283f.)

gegenwärtig.
Einst war er fest, jetzt ist er beweglich; einst hatte er Dauer, jetzt hat er Unsterblichkeit. (Ndp dt. S.236f.)

Der menschliche Gedanke und das Wissen der Menschheit wurden durch den Buchdruck befreit, beide sind nun flexibel und im Gegensatz zum Wissen der Kirche für jedermann zugänglich. Das gedruckte Wort zieht damit gleichermaßen einen radikalen Wandel der politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse nach sich; das Volk ist ebenso in Besitz von Wissen und Macht, es wird mündig.

Am Ende des Kapitels beschreibt der Erzähler nun wie in einem Zeitraffer die Folgen des sich verbreitenden gedruckten Wissens bis ins 18. Jahrhundert hinein und beginnt dabei wie folgt:

L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution-mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement (NdP S.284)

Die Erfindung der Buchdruckerkunst ist das größte Ereignis der Geschichte, die Mutter aller Revolutionen. Sie gab der Menschheit ein neues Ausdrucksmittel für ihre neuen Gedanken. (Ndp dt. S.236)

Die Schrift wiederum gehört dem Volk, und so liegt in ihr der revolutionäre Kern verborgen, das revolutionäre Fundament einer neuen, demokratischen Gesellschaftsordnung.

Kern des Kapitels *Ceci tuera cela* bildet aber immernoch die Verbindung von Architektur und Schriftlichkeit. Der Buchdruck löst die Funktion der Baukunst ab, Überlieferung und damit steinerne Chronik der Menschheit zu sein, stattdessen wird fortan jeder Meilenstein der Menschheit in Wort und Text festgehalten. Genau genommen, handelt es sich bei diesem erzählten, kulturellen „Paradigmenwechsel“²⁶⁶ um die Entwicklung eines kulturellen Gedächtnisses von ritueller zu textueller Kohärenz wie sie auch Jan Assmann in seiner Monographie zu eben diesem ausführlich beschreibt.²⁶⁷ Das auf ritueller Kohärenz basierte Gedächtnis benötigte für die Sicherung seiner Existenz spezielle Würdenträger, eine gesellschaftliche Elite, die sich der Pflege des kulturellen Wissens verschrieben hat; in *Notre-Dame de Paris* übernimmt die Figur des Claude Frollo diese Funktion. Bei einem Wechsel zu textueller Kohärenz benötigt das kulturelle Gedächtnis zwar immernoch

²⁶⁶ Vgl. Stierle, Karlheinz: Der Mythos von Paris, S.540.

²⁶⁷ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. S.87-102.

Deuter, die für die Weitergabe des nun textuellen Kulturguts und seiner richtigen Auslegung zuständig sind, jedoch ist das textuell basierte kulturelle Gedächtnis an sich demokratisch und freier. Die Einführung des Buchdrucks bedeutet demnach nicht nur einen kulturellen Paradigmenwechsel, sondern auch einen Wechsel der gesellschaftlichen Machtverhältnisse; er gefährdet innerhalb des Romans Frollos gesellschaftliche Stellung und seine Einflussmöglichkeiten und lässt seine Funktion im gesellschaftlichen Gesamtgefüge obsolet werden.

Doch damit nicht genug: Bezieht man die Klage des Erzählers über den Verlust des mittelalterlichen Paris, insbesondere der mittelalterlichen Kathedrale Notre-Dame, mit in diese Überlegungen ein, erinnert sich an die detailgetreue textuelle Nachzeichnung der Besonderheiten des mittelalterlichen Stadtbildes bzw. der mittelalterlichen Kathedrale im Dritten Buch des Romans, eröffnet sich nun ein komplexes Wechselspiel: Es ist nun umgekehrt das gedruckte Wort, in welchem die Baukunst vergangener Zeiten festgehalten wird bzw. wiederaufersteht. Somit hält der Leser nicht nur Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* in den Händen, sondern zwischen seinen Zeilen tritt zugleich die mittelalterliche Version Notre-Dames hervor. Der Text konserviert das Bauwerk, Architektur wird gedruckter Text.²⁶⁸

Anhand der soeben erbrachten Analysen wird deutlich, dass sich zentrale Kapitel des Romans *Notre-Dame de Paris* mit den Themen Räumlichkeit und Schriftlichkeit beschäftigen. Doch auch über die Exkurse des zweiten Erzählers hinaus, lassen sich immer wieder Besonderheiten räumlicher Strukturen innerhalb des Textes finden, so kann man *Notre-Dame de Paris* beispielsweise ebenso gut als einen Roman der Heterotopien lesen. Hugos Paris besteht aus den unterschiedlichsten Abweichungsheterotopien im Foucault'schen Sinne, welche abseits der alltäglichen Welt existieren und all

²⁶⁸

Die komplexe Verbindung von Text und Bauwerk wird auch in einigen Forschungsbeiträgen als Besonderheit des Romans bemerkt und hervorgehoben; beispielsweise in: Schick, Contance Gosselin: Death comes to the Cathedral: Romantic Allegorizations of the Symbol, in: French Forum, Vol. 22, No.1 (1997), S. 152-156. Sowie: Stierle, Karlheinz: Balzac, Hugo und die Entstehung des Pariser Stadtrömans, in: Städte der Literatur, hrsg. v. Roland Galle, Johannes Klingens-Protti, Heidelberg 2005, S. 134f. und S.142.

Bradley Stephens dagegen wendet Walter Benjamins Konzept der Ruine als Symbol der Geschichte auf Hugos Roman an, sowohl die in ihrer Bauweise hybride Kathedrale, als auch der vielschichtige Roman selbst werden zu Orten, an denen sich die für Benjamin so typische Kraft des Geschichtsverlaufs verdeutlichen bzw. entzünden kann. Stephens, Bradley: Reading Walter Benjamin's concept of the ruin in Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris*, in: French Studies, Vol. LXI, No. 2, S.161ff.

jenen Platz bieten, die mit der gesellschaftlichen Normlinie nicht konform gehen. Der Mirakelhof kann in dieser Hinsicht als Paradebeispiel gelten, stellt er doch in jeglicher Hinsicht eine Gegenwelt der Normgesellschaft dar. Seine Bewohner sind die Obdachlosen, Bettler und Diebe von Paris, welche sich nächtens dort treffen, es handelt sich im wahrsten Sinne des Wortes um eine Art Schattengesellschaft, in der zudem sämtliche Gesetze aufgehoben oder auf den Kopf gestellt sind. Auch die Zelle im Rolandsturm, das sog. „trou aux rats“, in welches sich Schwester Gudule, in Wahrheit Esmeraldas Mutter, zurückgezogen hat, um ihre gestohlene Tochter zu betrauern, kann als Heterotopie gelesen werden. Diese Räume des freiwilligen Rückzugs aus der Gesellschaft und der Askese sind nach Angabe des Erzählers überall in der Stadt verstreut; so heißt es über sie:

Ce n'était pas du reste chose très-rare dans les villes du moyen-âge que cette espèce de tombeaux. On rencontrait souvent, dans la rue la plus fréquentée, dans le marché le plus bariolé et le plus assourdissant, tout au beau milieu, sous le pieds des cheveux, sous la roue des charettes en quelque sorte, une cave, un puits, un cabanon muré et grillé au fond duquel priait jour et nuit un être humain, volontairement dévoué à quelque lamentation éternelle, à quelque grande expiation. [...] cette horrible cellule, 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 (NdP S.307f.)

Solche Gräber waren übrigens in den Städten des Mittelalters nichts Ungewöhnliches. Man stieß oft inmitten der belebtesten Straßen, der lautesten, buntesten Märkte, beinahe unter den Pferdehufen und Wagenrädern, auf einen gemauerten und vergitterten Keller oder Schacht, in dessen Tiefe sich ein menschliches Wesen Tag und Nacht in Buß- oder Klagegebeten erging. [...] eine Zelle, die, ein furchtbares Zwischenglied zwischen Haus und Grab, Friedhof und Stadt, einen von der Gemeinschaft der Menschen abgeschnittenen Lebendigen berherbergt, der schon zu den Toten zählt (Ndp dt. S.259)

Anhand dieses Zitats wird deutlich, dass es sich dabei um tatsächliche Zwischenwelten handelt, die Zellen und Hütten der Einsiedler befinden sich vorzugsweise an belebten, städtischen Orten, zu Füßen der bürgerlichen Normwelt, oder anders formuliert: sie befinden sich mitten im Leben und schaffen genau dort kontraststarke Räume des Todes. Ihre Bewohner erfahren durch diese Situierung inmitten der Gesellschaft nur umso stärker ihre Separierung und Isolation, gehören sie doch selbst längst nicht mehr dem Leben, sondern vielmehr einer todesähnlichen Starre an. Sie leben auf einer der Zeit enthobenen Schwelle zwischen Leben und Tod; umgekehrt

werden die Einsiedler selbst zum Sinnbild für den Tod, welcher unbemerkt schon immer unter den Lebenden weilt.

Auch die Kathedrale Notre-Dame verwandelt sich zwischenzeitig in eine Foucault'sche Heterotopie, einen von der Normgesellschaft separierten Raum, welcher in der Lage ist, die Ordnungsprinzipien der Gesellschaft auszublenden, und zwar in dem Moment als Quasimodo Esmeralda vor dem Gang zum Galgen rettet und ihr Asyl innerhalb der Kathedrale gewährt. In diesem Moment wird Notre-Dame zu einem geweihten Ort des Schutzes und der Immunität, in dem Recht und Gesetz nicht greifen können. Das Wort der Kirche steht über allen anderen Machthabenden, und der Verurteilte, in diesem Fall Esmeralda, ist solange vor Richtsprüchen und Todesurteilen geschützt, wie er sich innerhalb der Kathedrale aufhält.

Ein weiterer von der Forschung ebenfalls häufig untersuchter räumlicher Aspekt, der hier nur kurz angerissen werden soll, betrifft die Verbindung Quasimodos mit der Kathedrale Notre-Dame. Für Quasimodo, der durch seine Taubheit und seine Sprachunfähigkeit von der menschlichen Welt isoliert ist, wird die Kathedrale nicht nur Heimat und Familienersatz, sondern auch zum einzigen Ort, an dem er sich verstanden fühlt; er hält Zwiesprache mit der Kathedrale und ihren Statuen und Wasserspeiern und findet in ihnen stumme Freunde. Gleichzeitig wird Quasimodo selbst mehr und mehr zu einem Bestandteil der Kathedrale, es scheint, als hätte er sich Notre-Dame im Laufe der Zeit angepasst. Seine körperliche Missgestaltung wird mit der Hybridität der Kathedrale selbst in Verbindung gebracht, Quasimodo wird dadurch weniger als deformiert, sondern vielmehr als lebender Bestandteil der Kathedrale verstanden. So heißt es über ihn:

C'est ainsi que peu à peu, de développant toujours dans le sens de la cathédrale, [...] il arriva à lui ressembler, à s'y incruste, pour ainsi dire, à en faire partie intégrante. Ses angles saillants s'emboîtaient [...] aux angles rentrants de l'édifice, et il en semblait non-seulement l'habitant, mais encore le continu naturel. On pourrait presque dire qu'il en avait pris la forme, comme le colimaçon prend la forme de sa coquille. C'était sa demeure, son trou, son enveloppe. Il y avait entre la vieille église et lui une sympathie instinctive si profonde, tant d'affinités magnétiques, tant

So verwuchs er immer inniger mit der Kirche [...] Der ununterbrochene geheimnisvolle Eindruck, den sie auf ihn ausübte, formte ihn allmählich nach ihrem Bilde, so daß er nach und nach zum notwendigen Bestandteil des mächtigen Bauwerks wurde. Die vorspringenden Ecken seiner Gestalt fügten sich gewissermaßen in die zurückspringenden Ecken des Gebäudes ein, sodaß er nicht nur dessen Bewohner, sondern auch dessen natürlicher Inhalt war. Er hatte sich, der Schnecke gleich, die die Form ihres Hauses annimmt, der Form der alte Kirche angepaßt. Sie

d'affinités matérielles, qu'il y adhéraît en quelque sorte comme la tortue à son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace. (NdP S.240f.)

war seine Wohnung, sein Loch, seine Hülle. Zwischen ihm und ihr bestand eine so natürliche tiefe Übereinstimmung, eine so magnetische Verwandtschaft, daß er mit ihr verwachsen schien wie die Schildkröte mit ihrer Schale. Der Dom war sein Rückenschild. (Ndp dt. S.192f.)

Seine Verbindung zu Notre-Dame erscheint als natürliche Synthese, mehr noch: An späterer Stelle wird er sogar als Seele der Kathedrale tituliert, durch die das Bauwerk in ein lebendiges Wesen verwandelt wird. Im Umkehrschluß berichtet der Erzähler mit Blick auf Quasimodos Tod dann folgerichtig:

À tel point que, pour ceux qui savent que Quasimodo a existé, Notre-Dame est aujourd'hui déserte, inanimée, morte. On sent qu'il y a quelque chose de disparu. Ce corps immense est vide; c'est un squelette; l'esprit l'a quitté, on en voit la place, et voilà tout. C'est comme un crâne où il y a encore des trous pour les yeux; mais plus de regard. (NdP S.248)

Darum erscheint Notre-Dame heute allen, die von Quasimodos geschichtlicher Existenz wissen, verlassen, leblos und tot. Sie fühlen, daß etwas fehlt. Der riesige Körper ist hohl; er ist ein Skelett. Der Geist hat ihn verlassen; es bleibt nur die Stätte, wo er gehaust; es bleibt ein Schädel mit leeren Augenhöhlen – die Augen sind verschwunden. (Ndp dt. S.200)

Bei eben dieser Symbiose Quasimodos mit Notre-Dame handelt es sich, wie bereits eingangs erwähnt, um eine literarische Umsetzung der Theorie des Grotesken, wie Hugo sie in seinem *Preface de Cromwell* erläutert. Das Groteske gilt ihm als ideale Ausdrucksform der Moderne; es verbindet charakteristischerweise einander widersprechende Elemente, wie beispielsweise lebende und gegenständlich/tote Elemente. Mit Blick auf die soeben zitierten Textpassagen wird deutlich, dass die Figur Quasimodos daher als Figur-gewordene, ideale Repräsentation der Hugo'schen Programmatik zu verstehen ist.

2.2 Das Labyrinth der Zeichen in Honoré de Balzacs *Ferragus*

Honoré de Balzacs umfangreicher Romanzyklus *La Comédie humaine* thematisiert in nicht weniger als 91 Romanen auf vielfache Weise die französische Gesellschaft zur Zeit der Restauration und Julimonarchie. Erst im Nachhinein, als die ersten Romane bereits erschienen waren, fasste Balzac die einzelnen Teile seiner Gesellschaftsstudie zu einem Zyklus zusammen und stellte ihm in seinem ebenfalls im Jahr 1842 nachträglich verfassten Vorwort zur *Comédie humaine* einen programmatischen Entwurf

voran. Dort wird explizit deutlich, dass Balzac seine Gesellschaftsstudien an die naturwissenschaftlichen Neuerungen seiner Zeit anlehnt. Um die Gesellschaft in ihrer Diversität darstellen zu können, unterteilt Balzac sie, ähnlich den naturwissenschaftlichen Verfahren zur Artenbestimmung, in verschiedene Kategorien. Er übernimmt dabei den von Buffon entwickelten Begriff der *espèces zoologiques* und variiert ihn im Zuge seiner Gesellschaftsstudie zu den sog. *espèces sociales*. So wie sich das Tier im Laufe der Zeit seiner äußeren Umgebung anpasse und sich durch diesen Prozess verschiedene Unterarten herausbilden, so passe sich ebenso der Mensch seiner sozialen Umgebung an, woraus sich verschiedene Milieus und demzufolge verschiedene Menschentypen entwickelten. Im Gegensatz zum Tierreich sind die Grenzen zwischen den verschiedenen Milieus jedoch durchlässig, ein Aufstieg oder Fall ist realisierbar, wodurch sich eine Vielzahl von Entwicklungsmöglichkeiten ergibt. Die persönliche Entwicklung des Menschen wird darüber hinaus vom Zufall bestimmt, welchen Balzac in seinen Werken zur zentralen Gelenkstelle erhebt.²⁶⁹

Sein Romanzyklus ist in drei Gruppen unterteilt, der *Etude des mœurs*, den *Etudes philosophiques* und den *Etudes analytiques*, wovon die Erstgenannte die umfangreichste darstellt und sich wiederum in 6 Untergruppen aufteilt.²⁷⁰

Balzacs Erzählung *Ferragus* ist Teil der 1843 erstmalig zusammengefasst erschienen *Histoire des treize*, die sich in den *Scènes de la vie parisiennes* wiederfindet und sich wiederum aus den Texten *Ferragus*, *La duchesse de Langeais* und *La fille aux yeux d'or* zusammensetzt.

Die Erzählung handelt von Baron August de Maulincour und seiner Liebe für die schöne Clémence Desmarets, die jedoch unerwidert bleibt, da sie bereits verheiratet ist und ihrem Ehemann Jules Desmarets treu ergeben. Als Maulincour seine Angebetete jedoch mehrmals dabei beobachtet, wie sie sich in einem ominösen Haus in einem der anrühigen Pariser Viertel aufhält, wittert dieser eine Affäre und informiert den Ehemann Jules Desmarets über das heimliche Treiben seiner Gattin, womit das Drama seinen Lauf nimmt.

²⁶⁹ Vgl. Wanning, Frank: Französische Literatur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig 1998, S.55f.

²⁷⁰ Die drei Gruppierungen heißen: *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de Province*, *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie politique*, *Scènes de la vie militaire* und *Scènes de la vie de campagne*. Vgl. Wanning, Frank: Französische Literatur des 19. Jahrhunderts, S.53f.

Wie sich später herausstellt, handelt es sich bei der vermeintlichen Affäre um Ferragus, den Anführer des titelgebenden dreizehnköpfigen Geheimbundes. Der Erzähler klärt in seinem Vorwort über diesen machtvollen, aus dreizehn anonymen Männern der Pariser Gesellschaft bestehenden Geheimbund auf, der bis zum Tode Napoleons existiert haben soll und von dessen Anführer er die Erlaubnis erhielt, einige der intrigengeschickten Abenteuer seiner Mitglieder zu verschriftlichen (Vgl. F S.7-14). Ferragus ist allerdings keineswegs die Affäre Madame Desmarets, sondern in Wahrheit ihr Vater. Er trifft sich mit ihr heimlich, um durch seine Machenschaften im Pariser Untergrund keine Gefährdung für den Ruf seiner Tochter darzustellen. Da Maulincour jedoch hartnäckig daran arbeitet, den Tatsachen auf den Grund zu gehen, nutzt Ferragus seine zahlreichen Kontakte und versucht seinen Verfolger mittels dreier Mordanschläge zu beseitigen. Durch den Letzten, einem Giftanschlag während eines öffentlichen Balls, verliert dieser schließlich seinen Verstand und wird somit ausgeschaltet. Clémence, deren Nerven durch die schweren Vorwürfe und das mangelnde Vertrauen angegriffen wurden, stirbt kurz darauf und hinterlässt einen traumatisierten Jules Desmarets und ihren Vater Ferragus, der die Konsequenzen aus den tragischen Ereignissen zieht und als gebrochener Mann seinen Rückweg in den Pariser Untergrund und die Anonymität antritt.

Der Roman bietet dank seiner Reflexionen über die Lesbarkeit der Stadt und ihre undurchdringlich scheinende Zeichenhaftigkeit vielversprechende Ansatzpunkte für die folgende räumlich-semiotische Analyse. Dabei soll besonders die vorgestellte Vielschichtigkeit bzw. Undurchdringbarkeit dieser Zeichenhaftigkeit in den Fokus gerückt werden sowie deren Funktion für den Handlungsverlauf. Es wird sich zeigen, dass die Auflösung der mysteriösen Ereignisse mit dem urbanen Lesbarkeitsdiskurs parallel geführt wird. Wenn auch in geringem Ausmaß wurden einige dieser Aspekte innerhalb der Forschung zwar schon berücksichtigt²⁷¹, jedoch konzentrieren sich die

²⁷¹ Beispielsweise in: Mileham, James: Labyrinths in Balzac's Ferragus, in: *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 23, Nos. 1&2 (Fall-Winter 1994-1995), S.356-364. Nitsch, Wolfram: Vom Mikrokosmos zum Knotenpunkt. Raum in der Kulturanthropologie Leroi-Gourhans und in Balzacs Ferragus, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, hg. v. Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Würzburg 2004, S.175-185. Pold, Søren: Panoramic Realism, in: *Nineteenth-Century French Studies* 29, Nos. 1&2 (Fall-Winter 2000-2001), S.47-63. Smith, Nigel E.: The myth of the City in Balzac's *Ferragus*, in: *Romance Notes*, Vol. 34, No.1 (1993), S.39-45.

ohnehin spärlichen Beiträge v.a. auf die narrative Funktionalität der in den Aufklärungsprozess eingebundenen sechs Briefe²⁷² oder sie thematisieren die Anknüpfungspunkte des Balzac'schen Romans an die Kriminalliteratur sowie allgemein den Kriminalitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts.²⁷³

Einer der wenigen aktuelleren, deutschen Forschungsbeiträge stammt von Rüdiger Campe; in seinem Essay *Ereignis der Wirklichkeit. Über Erzählung und Probabilität bei Balzac (Ferragus) und Poe (Marie Rogêt)* nähert sich Campe über Ansätze aus der Wahrscheinlichkeitstheorie den beiden kriminalistischen Texten von Poe und Balzac. Balzac selbst versteht er als Vorreiter des Realismus und das Vexierbild als Charakteristikum modernen, realistischen Erzählens; davon ausgehend zerfällt *Ferragus* für Campe in zwei separate, jedoch chiasmisch aufgebaute Handlungsstränge, die niemals zugleich berücksichtigt werden können und ihre Schnittfläche in der Person des Ferragus finden. Den städtischen Lesbarkeitsdiskurs oder urbanen Lebensraum, wie er in *Ferragus* behandelt wird, berücksichtigt Campe jedoch nicht.²⁷⁴

Karlheinz Stierle widmet Balzacs *Comédie humaine* insgesamt ein umfassendes Kapitel in seinem *Mythos von Paris*, dem Roman *Ferragus* jedoch nur einige wenige Seiten. Dort stellt Stierle diesen in der Genese des Balzac'schen Schreibens als einen der ersten komplexeren Stadtromane des französischen Autors heraus.²⁷⁵ Auch Stierle betont den Themenkomplex städtischer Zeichenprozesse, verbindet ihn jedoch von vornherein und ohne Zitierung entsprechender Textstellen in den Kontext des städtischen Mythos, zu dessen Gelenkstelle er die textuelle Thematisierung einer letztlich unmöglich bleibenden Lesbarkeit der Stadt erhebt. So heißt es zu *Ferragus* beispielsweise:

Die Stadt selbst ist handelndes Subjekt gegenüber ihren Momenten, ein Subjekt allerdings von so komplexem Zusammenhang, daß es die Vorstellung übersteigt

²⁷² Vgl. Belenky, Masha: Letters, Lies and legible Urban Space in Balzac's *Ferragus*, in: *Romance Notes*, Vol. XLV, No. 2, Winter 2005, S.193-202. Cashell, Mary: The criminal letter: Reading culpability in *La Bête humaine* and *Ferragus*, in: *Criminal Papers. Reading Crime in the French Nineteenth Century*, hrsg. v.: Rosemary A. Peters, Newcastle upon Tyne 2012, S.171-182.

²⁷³ Pendas, Lauren. The Protean nature of Crime and Punsishment in Nineteenth-Century Paris, in: *Criminal Papers. Reading Crime in the French Nineteenth Century*, hrsg. v.: Rosemary A. Peters, Newcastle upon Tyne 2012, S.3-17.

²⁷⁴ Vgl. Campe, Rüdiger: *Ereignis der Wirklichkeit. Über Erzählung und Probabilität bei Balzac (Ferragus) und Poe (Marie Rogêt)*, in: *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930*, hrsg. v. Michael Bies/Michael Gamper, Zürich 2012, S.263-288.

²⁷⁵ Vgl. Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris*, S.448.

und dennoch zur Herausforderung wird, seiner Komplexität mit höchster Steigerung des Bewußtseins zu begegnen.²⁷⁶

Bereits die Einleitung in den Roman präsentiert dem Leser Paris als eine Stadt, in welcher jede Straße einen eigenen Charakter besitzt und damit eine spezifische Bedeutung. Als Beispiel mag folgender Ausschnitt gelten, mit dem die Einleitung zu Ferragus beginnt:

Il est dans Paris certaines rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie ; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public n'est pas encore formé d'opinion; puis des rues assassines, des rue plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles, des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense.²⁷⁷

In Paris gibt es Straßen, die entehrt sind wie ein Mensch, der eine Schurkerei begangen hat ; es gibt vornehme Straßen, schlichtweg honette Straßen und junge Straßen, über deren Moral die Öffentlichkeit noch keine Meinung gewonnen hat ; es gibt Totschlägerstraßen, es gibt altehrwürdige Straßen, älter als die älteste Nobilität, es gibt hochachtbare Straßen, immer reinliche Straßen, immer schmutzige Straßen, es gibt Handwerker-, Arbeiter-, Händlerstraßen. Kurzum, die Pariser Straßen haben menschliche Eigenschaften, ihr Anblick weckt unabwendbare Vorstellungen in uns.²⁷⁸

Auffällig bei dieser ersten Deskription der Pariser Straßen ist ihre Personifikation, sowie die deutliche Einteilung in Oppositionspaare wie gut-böse, aber ebenso schön-häßlich und tugendhaft bzw. ehrbar und lasterhaft, kriminell. Diese dichotomisch strukturierte Textpassage ermöglicht dem Erzähler die erste Verbindung zur Haupthandlung, welche doch genau damit beginnt, dass die gesellschaftlich angesehene Clémence Desmarets in einer der anrühigen, dunklen Straßen der Stadt bei ihren heimlichen und zweifelhaften Besuchen von Baron Maulincour gesichtet wird. Ähnliche Schilderungen finden sich auch im Rest der Einleitung. Passend zu seinen bereits im Vorwort zur *Comédie humaine* beschriebenen Annahmen, dass das Individuum durch seine direkte Umgebung, d.h. durch das soziale Milieu, in welchem es lebt, geprägt werde, verweisen die Eigenschaften der

²⁷⁶ Vgl. ebd. S.452.

²⁷⁷ Balzac, Honoré de: Ferragus, in: Histoire des Treize (1833-1835). Ferragus. La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or. Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, Notes et dossier de Marie-Ève Thérénty, Paris 2003, S.17. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „NdP“ im Text nachgewiesen.

personifizierten Straßen und Häuser darüber hinaus aber auch auf ihre Bewohner, sodass die erzählerischen Details und Deskriptionen im Balzac'schen Schreiben letztlich immer der Typisierung der Pariser Gesellschaft dienen.²⁷⁹ Zugleich ermöglicht die Thematisierung der Pariser Straßen aber auch die subtile Eröffnung des urbanen Lesbarkeitsdiskurses und dies v.a. über die indirekte Einführung des Flaneurmotivs.

Stephanie Gomolla definiert den Flaneur in ihrer Monographie über denselben in Abgrenzung zur Figur des Dandys. Beide Typen erweisen sich als Phänomene des beginnenden 19. Jahrhunderts und teilen bestimmte Charakteristika: so wenden sich beide explizit gegen die Wertvorstellungen des Bürgertums und die alltägliche Banalität und pflegen stattdessen einen geistesaristokratischen Lebensentwurf. Sowohl der Dandy, als auch der Flaneur distanzieren sich von gesellschaftlichen Massenbewegungen, stattdessen positionieren sie sich als intellektuelle Außenseiter, die häufig schriftstellerisch oder journalistisch tätig sind und zudem für einen ausgeprägten Schönheitskult bekannt sind. Doch während Snobismus und Narzissmus als charakteristisch für den Dandy zu nennen sind, ebenso wie seine Oberflächlichkeit, treffen diese Merkmale nicht zwingend auf den Flaneur zu. Dieser hat es nicht nötig, seine Auftritte in der Öffentlichkeit zu inszenieren, seine ziellosen Spaziergänge durch den städtischen Raum dienen vielmehr der genauen Beobachtung.²⁸⁰ Der Flaneur zeichnet sich im Gegensatz zum Dandy v.a. durch seine ausgeprägte Wahrnehmungsstärke und seine Fähigkeit der „Stadtlektüre“ aus:

Der Stadtspaziergänger liest die Stadt als eine „chronique de pierre“ und hält in einer Zeit, in der im Zuge der zunehmenden Verschriftlichung der Kultur die ‚Sprache‘ der Architektur verkümmert, den Gedanken an die symbolische Kraft der Baukunst aufrecht.²⁸¹

Die Fähigkeit des Flaneurs zur Stadtlektüre bezieht sich jedoch nicht nur auf Straßen und Gebäude, sondern ebenso auf Personen, womit der Flaneur nicht nur als „Semiologe[] *avant la lettre*“, sondern auch als „Vorläufer des modernen Soziologen“ zu verstehen ist. Im Zuge der um 1840 auftretenden

²⁷⁸ Balzac, Honoré de: *Ferragus, Chef der Dévorants*, in: *Geschichte der Dreizehn*, 2. Auflage, Berlin/Weimar 1989, S.13. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „F dt.“ im Text nachgewiesen.

²⁷⁹ Wanning, Frank: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, S.54f.

²⁸⁰ Vgl. Gomolla, Stephanie: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg 2009, S.39f.

²⁸¹ Ebd. S.37.

Mode der Physiognomien, ist er es, welcher die Menschen der Stadt anhand ihrer Kleidung und ihrer Verhaltensweisen lesen und in Typen einordnen kann.²⁸²

Obschon ein direkter Verweis auf die Figur des Flaneurs fehlt, finden sich in der Einleitung zu *Ferragus* doch zahlreiche Anspielungen auf diesen städtischen Spaziergänger, welcher imstande ist, die Stadt in all ihren Details wahrzunehmen und zu deuten. So z.B. in den folgenden beispielhaften Sätzen:

Ces observations, incompréhensibles au-delà de Paris, seront sans doute saisies par ces hommes d'étude et de pensée, de poésie et de plaisir qui savent récolter, en flânant dans Paris, la masse de jouissances flottantes, à toute heure, entre ses murailles (F S.18f.)

Solche Beobachtungen, die jedem, der Paris nicht kennt, unbegreiflich sein werden, treffen zweifellos Männer der Wissenschaft und des Denkens, der Poesie und des Vergnügens, die, durch Paris flanierend, die Menge der jederzeit zwischen seinen Mauern wogenden Genüsse zu ernten verstehen (F dt. S.14)

Il est un petit nombre d'amateurs, de gens qui ne marchent jamais en écervelés, qui dégustent leur Paris, qui en possèdent si bien la physionomie [...]. (F S.19)

Eine kleine Anzahl von Liebhabern ist es, Menschen, die niemals unbedacht vor sich hin gehen, die ihr Paris auskosten, die seine Physiognomie so genau kennen (F dt. S.15)

Das wahre Paris in all seinem Facettenreichtum offenbart sich nur einigen wenigen Kennern und zwar explizit „en flânant“, d.h. bei ihren Streifzügen durch die Straßen und obwohl an keiner Stelle die Bezeichnung „Flaneur“ fällt, erweist sich der Erzähler in seiner Kenntnis der Pariser Straßen und seiner Fähigkeit zur Ausdeutung der gleichen als eben solcher. Während die Figuren in Balzacs *Ferragus* dem semantischen Verwirrspiel der Stadt erliegen und darin umherirren auf der Suche nach Sinnhaftigkeit, ist es der Erzähler, welcher von einer höheren Erkenntnisebene aus berichtet und sich den Zusammenhängen und der Zeichenhaftigkeit der Stadt bewusst ist.

²⁸²

Ebd. S. 38.

Pierre Bourdieu entschlüsselt die Entstehung unterschiedlicher Typen als Resultat der engen Verbindung zwischen dem sozialen Raum und den Menschen, die in ihm leben. Die Stigmatisierung insbesondere der verarmten Bevölkerungsteile oder Randgruppen insgesamt führt er auf die unterschiedliche Verteilung von Dienstleistungen und Gütern im physisch angeeigneten Raum zurück. Seine These eines „Naturalisierungseffekts“, der bei der Beeinflussung des Menschen durch den Raum wirke, erscheint jedoch ebenso überholt wie die Behauptung, dass der Mensch durch seinen Geburtsort bestimmte Körperhaltungen annehme. Vgl. Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter Raum, in: Stadt-Räume, hrsg. v. Martin Wentz, Frankfurt a.M./New York 1991, S.25-34.

Die Identität des Erzählers als Flaneur äußert sich außerdem in seiner ausführlichen Beschreibung der Stadt als lebendem Organismus und liebenswertem Ungeheuer; somit liefert *Ferragus* einmal mehr ein Beispiel für diesen städtischen Topos. Es heißt von Paris in diesem Zusammenhang z.B.:

Monstre complet d'ailleurs! Ses greniers, espèce de tête pleine de science et de génie, ses premiers étages, estomacs heureux; ses boutiques, véritables pieds; de là partent tous les trotteurs, tous les affairés. Eh! quelle vie toujours active a le monstre? À peine le dernier frémissement des dernières voitures de bal cesse-t-il au cœur que déjà ses bras se remuent aux Barrières, et il se secoue lentement. Toutes les portes bâillent, tournent sur leurs gonds, comme les membranes d'un grand homard, invisiblement manœuvrées par trente mille hommes ou femmes [...].

(F S.19)

Ein vollständiges Ungeheuer übrigens! Seine Dachkammern – eine Art Köpfe voller Wissen und Genie; seine Beletagen – glückliche Mägen; seine Läden – im wahrsten Sinne Füße; denn alle Fußgänger, alle Geschäftigen nehmen dort Anlauf. Und welch ein immer waches Leben führt das Ungeheuer! Kaum ist das Getucker der letzten Ballkutschen in seinem Innersten verhallt, regen sich seine Arme schon an den Stadtmauern, und es schüttelt sich langsam. Alle seine Türen gähnen, drehen sich in den Angeln wie die Häute eines großen Hummers, unsichtbar bewegt von dreißigtausend Männern oder Frauen [...].

(F dt. S.14f.)

Paris wird dem Leser schrittweise, von Kopf bis Fuß, als ein vielgliedriges Monstrum beschrieben, dessen Bewohner ihren jeweils eigenen Beitrag zur Funktionalität des Organismus' beitragen, sie werden von dem Erzähler als unsichtbarer Antriebsmotor der Stadt dargestellt. Ebenso belebt dieser in seinen Schilderungen die eigentlich unbeseelte Dingwelt, sodass sich Häuser und Straßen strecken wie die Arme des Monsters. Stadt und Mensch gehen eine untrennbare Symbiose miteinander ein, innerhalb derer jedes Wesen und jedes Objekt seinen spezifischen Platz im Gesamtsystem einnimmt und damit bedeutsam wird. Diese Darstellung der einzelnen Elemente im städtischen Organismus kulminiert in der Aussage: „Insensiblement les articulations craquent, le mouvement se communique, la rue parle.“ (F S.19; „Unmerklich knacken die Gelenke, die Bewegung teilt sich mit, die Straße redet.“ F dt. S.15) Für den Kenner des großen Ungeheuers namens Paris trägt jedes Detail innerhalb der Stadt Bedeutung, beginnen Straßen zu sprechen. Dieser Aspekt verdeutlicht sich außerdem treffend in der Doppeldeutigkeit des Wortes *articulation*, welches im Deutschen sowohl anatomisch als *Gelenk*, als auch als *Artikulation*

verstanden werden kann und damit neben dem anatomischen auch das Themenfeld „Sprache“ und „Bedeutsamkeit“ eröffnet.

In ihrem Essay *Passanten, Passagen, Kunstkonzepte* widmet sich Angelika Corbineau-Hoffmann vornehmlich dem ihrer Meinung nach innerhalb der Analysen städtischer Literatur bislang vernachlässigtem Motiv der Straße. Dieses versteht sie zum einen als ein die moderne Erfahrung des Individuums widerspiegelndes Element, zum anderen als Affektraum, welcher zugleich mit den textuell verarbeiteten Kunstkonzepten der jeweiligen Einzeltexte in Verbindung steht.²⁸³ Corbineau-Hoffmann begreift Mercier und *sein Tableau de Paris* als Ausgangspunkt eines Verständnisses der Stadt als Zeichenstätte bzw. „Semiopolis“²⁸⁴, von ihm ausgehend zeichnet sie anschließend die prägnanten Stationen in der semantischen Weiterentwicklung des Straßenmotivs nach. War beispielsweise die römische Straße bei Horaz noch ein dem Dichten entgegengestellter Ort, welcher zum Innehalten und zur Wahrnehmung zwang, dadurch aber die textuelle Produktion letztlich erst förderte, erfährt das Motiv bei Honoré de Balzac ihrer Ansicht nach eine Transformation. Dieser inszeniert die Straße als einen „öffentlichen Raum von allgemein menschlicher Relevanz“, in dem sich Schicksalswege überkreuzen, sodass der Raum der Straße daher mit der Existenz und der Wahrnehmung einzelner Individuen verbunden ist und somit eine Öffnung erfährt.²⁸⁵

Die Straßen von Paris seit und nach Mercier sind das Produkt einer emotional affizierten Figur, die ihnen Bedeutung zuschreibt und diese dem Leser zur Dechiffrierung, aber auch zum Mitfühlen überträgt. Ein solcher der Kommunikation geöffneter Raum konzentriert den Verlauf der Straßen in der Simultanität einer Sinnsetzung, presst ihn gleichsam zu einem Bild zusammen²⁸⁶

In einem nächsten Schritt zieht Corbineau-Hoffmann Poes *Man of the Crowd* heran, um die angebliche Weiterentwicklung des Straßenmotivs darin zu erläutern. In ihrem Vergleich mit Balzac unterstellt sie allein Poe die Fähigkeit in der kriminalistischen Verfolgung des mysteriösen Fremden durch London die Rätselhaftigkeit der Straßen und die städtische Sinnverweigerung und -verwirrung adäquat wieder zu geben.²⁸⁷ Doch trifft dies definitiv ebenso auf

²⁸³ Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Passanten, Passagen, Kunstkonzepte: Die Straßen großer Städte als affektive Räume*, in: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, hrsg. v. Gertrud Lehnert, Bielefeld 2011, S.118-134.

²⁸⁴ Ebd. S.122.

²⁸⁵ Vgl. ebd. S.124.

²⁸⁶ Ebd. ebd.

²⁸⁷ Vgl. ebd. S.127.

Balzacs Roman *Ferragus* zu, beschreibt er darin doch, wie inzwischen deutlich geworden sein dürfte, die Aufklärung einer angeblichen Affäre in den Straßen von Paris und verbindet eben diese eindrücklich mit dem Thema der städtischen Sinnesverwirrung und dem Mythos städtischer Lesbarkeit.

In diesem Zusammenhang spielen insbesondere die sechs in die Vorfälle eingebundenen Briefe eine zentrale Rolle; sie sind in der Mehrheit hinderlich für Baron Maulincours Suche nach der Wahrheit.²⁸⁸ „Their readings and misreadings lead them and the reader, on a circuitous route through the city’s complex topography and the maze created by the letters.“²⁸⁹

Drei der sechs Briefe stammen von Frauen und spiegeln ihre Persönlichkeit und Befindlichkeit, sowie wahre Informationen, während die anderen drei Briefe z.T. von Ferragus gefälscht wurden und bewußt in die Irre leiten sollen. Für die weitere Argumentation sind nur diese drei Briefe Ferragus’ von Belang: Der erste Brief taucht auf, nachdem bereits zwei Mordanschläge auf Maulincour verübt wurden, wodurch dieser sich gezwungen sieht, die Pariser Sicherheitsbehörde über die Vorfälle zu informieren. Genau in dieser Zeit erhält Maulincour nun einen gefälschten Brief von eben dieser, welcher den Tod Ferragus’ verkündet. Jedoch muss Maulincour mit Erschrecken feststellen, dass man ihn getäuscht hat, als er Ferragus, der sich inzwischen eine neue Identität zugelegt hat, auf einem kurz darauf stattfindenden Ball antrifft.

Der zweite Brief gibt vor, von der Mutter Maulincours handschriftlich verfasst zu sein und informiert Jules Desmarets darüber, dass ihr Sohn unter einer schweren geistigen Verwirrung leide, wodurch die Anstrengungen Maulincours, den geheimnisvollen Ereignissen um Clemence Desmarets auf die Schliche zu kommen an Glaubwürdigkeit verlieren. Tatsächlich ist aber auch dieser Brief eine Fälschung, wenn auch eine sehr überzeugende, da Ferragus in diesem Fall die Handschrift der Verfasserin perfekt kopieren konnte.

Der dritte Brief erreicht ebenfalls Jules Desmarets, jedoch ist er chiffriert und für den nicht eingeweihten Leser gänzlich unlesbar („La lettre était un non-sens continuel, et il fallait en avoir la clef pour la lire. Elle avait été écrite en chiffres.“ F S.107; „Der Brief war ein fortgesetzter Unsinn, man benötigte

²⁸⁸ Vgl. Belenky, Masha: Letters, Lies and legible Urban Space in Balzac’s *Ferragus*, S. 194.

einen Schlüssel, um ihn zu lesen. Er war in Chiffren geschrieben.“ F dt. S.109). Mit Hilfe seines langjährigen Freundes Jacquet, der im Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten die geheimen, oftmals verschlüsselten Briefwechsel archiviert, kann er den mysteriösen Brief schließlich doch entziffern, der nach einem alten Schlüsselgitter verfasst wurde. Es zeigt sich, dass es sich in Wahrheit um einen Brief Ferragus' an Clemence handelt, in der er ihr sein aktuelles Versteck nennt und sie inständig bittet, ihrer Liebe zu folgen und ihn aufzusuchen. Dass es sich dabei um eine familiäre Liebe handelt, ahnt Jules Desmarets zu diesem Zeitpunkt noch nicht, weshalb er das Versteck aufsuchen wird und so für die finale Klärung der Geheimnisse sorgt.

Die Besonderheit an Balzacs Erzählung Ferragus liegt v.a. in der Öffnung des Textes auf eine metafiktionale Ebene, auf der sich poetologische und semiotische Reflexionen finden lassen. Der Text thematisiert seine eigene Zeichenhaftigkeit und Sprachlichkeit, sowie die Infragestellung der Funktionalität sprachlich-zeichenhafter Prozesse. Dies geschieht zunächst vorrangig über die Briefe Ferragus', weshalb Masha Belenky diese in ihrem Aufsatz *Letters, Lies and legible Urban Space* in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen rückt. Sie begreift diese zutreffend als Schlüsselemente, die den Lesbarkeitsdiskurs aufgreifen und widerspiegeln. Gleich zu Beginn ihrer Ausführungen stellt sie das Verständnis der Stadt als mysteriöses, unlesbares Zeichen als charakteristischen Bestandteil des Stadtdiskurses im 19. Jahrhundert heraus. So heißt es von ihr: „Nineteenth-century Parisian urban spaces and the particular social landscapes associated with them, refuse clear interpretation.“²⁹⁰ Besonders in Balzacs *Ferragus* liest sie ein deutliches Misstrauen gegenüber der Ausdeutung von Zeichen und damit letztlich ein Misstrauen gegenüber Sprach- und Verständnisprozessen generell, das sich besonders in den durch die Briefe falsch gelegten Spuren manifestiere. Diese thematisieren und kritisieren ihrer Ansicht nach den Interpretationsprozess an sich bzw. die Fehlinterpretation von und das mögliche Unverständnis gegenüber textuellen Aussagen.²⁹¹ Mehr noch deutet sie insbesondere den letzten, chiffrierten Brief als ein Symbol für die Stadt als unlesbares Zeichen selbst:

²⁸⁹ Ebd. ebd.

²⁹⁰ Belenky, Masha: *Letters, Lies and legible Urban Space* in Balzac's *Ferragus*, S.193.

The unreadable modern city and the misinterpreted letters serve as mirror images of each other, as the letter plot is mapped onto an urban space in flux. Through a complex interplay between reading and misreading of letters and urban space, the novel questions the transparency of language and points to an instability of writing as a vehicle of truth within this ostensibly realist text.²⁹²

Wenn also die Briefe als Spiegelbild für das städtische, ebenso unlesbare Zeichen stehen, thematisiert Balzacs *Ferragus* neben seinem konsequent vermittelten Misstrauen in sprachliche Strukturen und Verstehensprozesse ebenso die Schwierigkeit, um nicht zu sagen die Unmöglichkeit, sich die Zeichenstrukturen der Stadt zu erschließen.²⁹³

Wie bereits erwähnt, versteht Angelika Corbineau-Hoffmann Poes *Man of the Crowd* als den Text, welcher die städtische Sinnverwirrung ihrer Meinung nach am besten widerspiegelt. Jedoch kann man ihre Ausführungen zur scheiternden städtischen Lektüre dank der eben ausgeführten Aspekte ebenso auf Balzacs *Ferragus* übertragen. So heißt es bei Corbineau-Hoffmann auch auf *Ferragus* zutreffend:

So verschafft der Gang durch die Straßen, einer kriminalistischen Verfolgung ähnlich, nur einen letztlich unzugänglichen Raum, der seinen Sinn zwar nicht preisgibt, aber eben dadurch einen Text hervorbringt. Ein solches Scheitern der Semiosis führt zur Konstruktion eines Raumes mit unkenntlicher Bedeutung, macht zwar aus dem Labyrinth der [...] Straßen eine Chiffre der Sinnlosigkeit, ermöglicht aber zugleich und vor allem die Erzählung als deren Ausdruck'.²⁹⁴

Auch in *Ferragus* wird das Pariser Straßennetz als in die Irre führendes Labyrinth begriffen und inszeniert; so ruft Maulincour in seiner Verwirrung über all die falschen Fährten und die Bedrohung des unfassbar scheinenden *Ferragus* selbst aus: „Dans quel affreux dédale ai-je mis le pied? Où vais-je?“ (F S.102; „In welches abscheuliche Labyrinth habe ich meinen Fuß gesetzt? Wohin gerate ich da?“ F dt. S.105))

Umberto Eco zählt in seiner Monographie *Im Labyrinth der Vernunft* zunächst zwei Sorten des Labyrinths auf: Ihm zufolge gibt es zum einen das lineare Labyrinth, das zwar auf Umwegen jedoch immer ins Zentrum des Labyrinths führt und ebenso wieder hinaus, zum anderen existiert der sog. Irrgarten, der seine Besucher durch falsche Abzweigungen und Sackgassen tatsächlich in die Irre führen kann.²⁹⁵ In dem Rhizom nach Deleuze und Guattari entdeckt

²⁹¹ Vgl. ebd. S.196f. und S.200.

²⁹² Ebd., S.194.

²⁹³ Vgl. ebd. S.200.

²⁹⁴ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Passanten, Passagen, Kunstkonzepte, S.127f.

²⁹⁵ Eco, Umberto: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hrsg. v. Michael Franz und Stefan Richter, Leipzig 1989, S.104f.

Eco eine dritte Möglichkeit des Labyrinths, in dessen unendlichen Netzstrukturen er das wahre Labyrinth entdeckt: „In einem Rhizom ist Blindheit die einzige Art des Sehens [...], und Denken heißt, nach dem Weg zu tasten. Das ist der Typ von Labyrinth, an dem wir interessiert sind.“²⁹⁶ Obgleich Städte und v.a. Megastädte in ihrem unkontrolliertem Wachstum Parallelen zum Rhizom aufweisen und beispielsweise mittels ihrer jeweiligen Bahnlkartenpläne verdeutlichen, inwiefern die Stadt ein rhizomartiges Netz aus miteinander verbundenen Punkten darstellt, erscheint die Gleichsetzung Paris' mit eben dieser Struktur nach Deleuze und Guattari dennoch nicht gänzlich überzeugend. Insbesondere das textuell erschaffene Paris des 19. Jahrhunderts wird in Balzacs *Ferragus* als ein klassischer Irrgarten inszeniert und zwar in doppelter Hinsicht: In erster Linie verirren sich die Figuren, allen voran Maulincour, auf semantischer Ebene, indem sie den durch die Briefe falsch gelegten Fährten, sowie den Gerüchten um die angebliche Affäre Clémences folgen. Dieser Irrweg innerhalb der Pariser Straßen wird erst in einem zweiten Schritt von den Figuren und vom Erzähler als solcher empfunden und als tatsächliches Labyrinth bezeichnet. Hervorzuheben sind außerdem noch einmal die perspektivischen Verhältnisse für die in einem solchen gefangenen Personen: kennzeichnend für alle Formen des Labyrinths ist das Gebundensein an den Erdboden und das Fehlen eines Überblicks.²⁹⁷ Im städtischen Fall handelt es sich dabei um die Straßen, sowie das Umgebensein von Häuserwänden, die einen Überblick verweigern, wodurch das Labyrinth als Gegenbild zum Panorama fungiert. Diese Opposition zwischen Labyrinth und Panorama, und damit die Gegenüberstellung extremer perspektivischer Unterschiede, wird auch in *Ferragus* betont, indem Balzac erst die Schlussszenen auf dem höchsten Punkt des Père Lachaise spielen lässt. Nachdem Clémence bereits verstorben ist und auf eben diesem Pariser Friedhof beigesetzt wurde, breitet

²⁹⁶

Ebd. S.107.

Dabei ist zu beachten, dass es Eco in diesem Zusammenhang nicht zuvorderst um städtische Strukturen geht. Stattdessen sieht er darin eine neue Möglichkeit, die Funktionsweisen enzyklopädischen Wissens zu verdeutlichen. Indem er die klassische Vorstellung der Enzyklopädie zugunsten des rhizomartigen Labyrinths aufbricht, macht er letzteres zum Paradigma einer neuen Ordnung des Wissens. „Ein solcher Begriff von Enzyklopädie leugnet nicht die Existenz strukturierten Wissens, er legt nur nahe, daß ein solches Wissen nicht als globales System erkannt und organisiert werden kann“ Ebd. S.109.

²⁹⁷

Vgl. Bexte, Peter: Labyrinth, in: Lexikon der Raumphilosophie, hrsg. v. Stephan Günzel, unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Darmstadt 2012, S.223.

sich dort das städtische Panorama zu den Füßen des verwitweten Jules Desmarets aus und spiegelt damit eindeutig die finale Klärung der Geheimnisse seiner verstorbenen Gattin und ihre Beziehung zu ihrem Vater Ferragus. Das Erreichen einer Ebene des Verstehens wird folglich durch den Einsatz eines panoramatischen Blickes über die Stadt räumlich versinnbildlicht.

Bevor Jules Desmarets jedoch dieser Überblick über Paris gewährt wird, muss er sich zunächst den bürokratischen Hürden stellen, die ihm einen Besuch an Clemences Grab erschweren, ebenso wie es einen Friedhofsführer und sogar eine Karte des groß angelegten Friedhofs benötigt, um ihr Grab überhaupt zu finden. Auch der Père Lachaise wird, sogar wortwörtlich, als Labyrinth in Szene gesetzt:

Les deux amis se rendirent donc au cimetière. Arrivés là, ils trouvèrent, comme à la porte des spectacles ou à l'entrée des musées, comme dans la cour des diligences, des ciceroni qui s'offrirent à les guider dans le dédale du Père-Lachaise. Il leur était impossible, à l'un comme à l'autre, de savoir où gisait Clémence. Affreuse angoisse! (F S.148)

So begaben sich die beiden Freunde zum Friedhof. Dort fanden sie wie an der Tür der Schauspiele, an Museumeingängen oder wie im Hof der Postkutschen Ciceroni, die sich erboten, sie durch das Labyrinth des Père-Lachaise zu führen. Einer wie der andere wußten sie nicht anzugeben, wo Clémence ruhte. Gräßliche Angst überkam sie. (F dt. S.154)

Bekanntermaßen gilt der Friedhof als eines der Paradebeispiele für eine Heterotopie im Foucault'schen Sinne, als ein Ort außerhalb der Normgesellschaft, an dem all die Dinge Platz finden, welche diese sowohl aus ihrem Bewußtsein, als auch tatsächlich räumlich verdrängen möchte. Zugleich stehen die Heterotopien jedoch immer in einem direkten Bezug zur Gesellschaft, indem sie sie entweder in Frage stellen, karikieren oder schlicht symbolisieren. Diese ambivalente Beziehung der Heterotopie zur Normgesellschaft wird auch in *Ferragus* hervorgehoben und zwar am Beispiel des Pförtners. Stierle, der an den Friedhofspassagen des Romans vor allem die bereits erwähnte totale Bürokratisierung des urbanen Sterbens betont, bezeichnet den Pförtner gar als „mythische Figur der Alltäglichkeit des Todes“²⁹⁸. Von diesem heißt es: "enfin c'est une indéfinissable anomalie, autorité qui participe de tout et qui n'est rien, autorité placée, comme la mort dont elle vit, en dehors de tout." (F S.149 ; "er ist eine unbestimmbare

²⁹⁸ Stierle, Karlheinz: Der Mythos von Paris, S.459.

Abartigkeit, eine Autorität, die außerhalb von allem steht wie der Tod, von dem sie lebt.")

Die weiten Gräberreihen des Père Lachaise werden anschließend vom Erzähler ausführlich beschrieben. Auffällig ist dabei der Versuch der Menschen, ihrem ehemaligen Dasein mittels des Einsatzes diverser Symbole auch über den Tod hinaus Bedeutung zu verleihen. Es finden sich Gedenksprüche und mehr oder weniger verschlüsselte Botschaften der Hinterbliebenen, aber ebenso Hinweise auf den gesellschaftlichen Stand und den Beruf des Verstorbenen:

Il y a là de bons mots gravés en noir,
des épigrammes contre les curieux,
des concetti, des adieux spirituels,
des rendez-vous pris où il ne se
trouve jamais qu'une personne, des
biographies prétentieuses, du
clinquant, des guenilles, des paillettes.
Ici des thyrses ; là, des fers de lance ;
plus loin, des urnes égyptiennes ; cà
et là, quelques canons ; partout, les
emblèmes de mille professions
(F S.152)

Da gibt es schöne Worte in schwarzer
Schrift, Verhöhnungen der
Neugierigen, Geschmacklosigkeiten,
Abschiedsworte, Verabredungen auf
Wiedersehen, wo immer nur einer ist,
anmaßende Biographien, Putz,
Lumpen, Flitter. Bald Thyrsen, bald
Lanzenstäbe ; hier ägyptische Urnen,
da und dort Kanonen, überall die
Embleme von tausend Berufen
(F dt. S.159)

Die Erinnerung der Menschen formiert sich hier zeichenhaft, bzw. der Mensch selbst wird nach seinem Tod zum Symbol, aus dem die Nachwelt Rückschlüsse auf sein Leben ziehen kann. In diesem Fall trifft dies auf ganz Paris zu: auf dem Père Lachaise findet sich nur noch das übrig gebliebene Substrat der Stadt, das zudem in höchstem Maße zeichenhaft und damit lesbar ist.²⁹⁹ Der Friedhof als morbides Spiegelbild der Stadt und v.a. als Zeichenstätte.

[C]'est encore tout Paris avec ses
rues, ses enseignes, ses industries,
ses hôtels ; mais vu par le verre
dégroissant de la lorgnette, un
Paris microscopique réduit aux
petites dimensions des ombres, des
larves, des morts, un genre humain
qui n'a plus rien de grand que sa
vanité.
(F S.153)

Es ist Paris noch einmal, mit seinen
Straßen, seinen Schildern, seinen
Gewerben, seinen Industrien, seinen
Palais, nur durch das verkleinernde
Glas der Lorgnette gesehen, ein
mikroskopisches Paris, reduziert auf
die geringen Maße der Schatten, der
Larven, der Toten, einer
menschlichen Gattung, die nichts
Großes mehr hat als ihre Eitelkeit. (F
dt. S.159f.)

²⁹⁹

An dieser Stelle muss Karlheinz Stierle widersprochen werden, welcher dem Père Lachaise in Balzacs Ferragus seine Zeichenhaftigkeit abspricht; schon allein der genaue Blick in den Text, wie eben erfolgt, widerlegt diese Behauptung. Vgl. Stierle, Karlheinz: Der Mythos von Paris, S.460.

Tatsächlich wie vor einem Zerrspiegel öffnet sich Jules Desmarets von dort aus der Blick auf das Panorama von Paris. Damit verweist das Substrat der Stadt, der Friedhof, auf die tatsächliche und noch existierende Größe der Stadt, ähnlich wie der Signifikant auf das Signifikat in der Zeichendefinition nach Saussure.

Puis Jules aperçut à ses pieds, dans la longue vallée de la Seine, entre les coteaux de Vaugirard, de Meudon, entre ceux de Belleville et de Montmartre, le véritable Paris, enveloppé d'un voile bleuâtre, produit par ses fumées, et que la lumière du soleil rendait alors diaphane. Il embressa d'un coup d'œil furtif ces quarante mille maisons, et dit, en montrant l'espace compris entre la colonne de la place Vendôme et la coupole d'or des Invalides : - Elle m'a été enlevée là, par la funeste curiosité de ce monde qui s'agite et se presse, pour se presser et s'agiter. (F S.153)

Dann erblickte Jules zu seinen Füßen im langen Tal der Seine, zwischen den Höhen von Vaugirard und Meudon und denen von Belleville und Montmartre, das wirkliche Paris, eingehüllt in einen bläulichen Rauchsleier, den das Sonnenlicht jetzt durchleuchtete. Mit dem Auge überflog er die vierzig Millionen Häuser, wies auf den Raum zwischen der Vendômesäule und der goldenen Kuppel des Invalidendoms und sagte : »Dort ist sie mir entrissen worden durch die heillose Neugier dieser Welt, die sich regt und drängt, um sich zu drängen und zu regen. « (F dt. S.160)

Auffällig an dieser verhältnismäßig kurzen Panoramaszene ist die Resignation, die dieser Blick in Jules Desmarets hervorruft. Während beispielsweise der Panoramablick Rastignacs in Balzacs *Père Goriot* mit der euphorischen Kampfansage an die Stadt Paris „À nous deux maintenant!“ verbunden ist und damit den Willen zur Selbstbehauptung und – verwirklichung in der chaotischen Stadt spiegelt³⁰⁰, präsentiert sich Paris in der finalen Szene *Ferragus'* zwar als friedlich im Sonnenlicht badende Stadt, gleichzeitig erhebt sie sich aber über die Einzelschicksale ihrer Bewohner und demonstriert im städtischen Panorama ihre Macht und im Kontext der städtischen Zeichenhaftigkeit auch ihre Undurchschaubarkeit.

Zuletzt sei noch auf das Verbleiben des titelgebenden Ferragus zu verweisen, der sich nach dem durch ihn verschuldeten Tod seiner Tochter resigniert in die tatsächlich räumlich verwirklichte Anonymität zurückzieht. Er wird fortan auf einem leeren Platz gesichtet, auf dem sich die Boule-Spieler treffen und deren Partien er bei jedem Wetter gebannt beobachtet. Seine ganze Aufmerksamkeit widmet er dem Spiel der Kugeln, das ebenso als Bild

³⁰⁰ Für weitere Informationen zum Panorama im Pere Goriot lohnt sich der Blick in den Aufsatz von Søren Pold, der eben diese Perspektiven mit denen in der Erzählung

für die Macht des Zufalls im Chaos der großen Stadt verstanden werden kann, der die Schicksale der Menschen bestimmt.

Diese architektonische Leerstelle, in der sich Ferragus aufhält, trägt ebenfalls alle Merkmale der Foucault'schen Abweichungsheterotopie, wie das folgende Zitat verdeutlicht, und wird von Wolfram Nitsch als „terrain vague“³⁰¹ bezeichnet:

Un de ces Melmoth parisiens était venu se mêler depuis quelques jours parmi la population sarge et recueillie qui, lorsque le ciel est beau, meuble infailliblement l'espace enfermé entre la grille sud du Luxembourg et la grille nord de l'Observatoire, espace sans genre, espace neutre dans Paris. En effet, là, Paris n'est plus ; et là, Paris est encore. Ce lieu tient à la fois de la place, de la rue, du boulevard, de la fortification, du jardin, de l'avenue, de la route, de la province, de la capitale ; certes, il y a de tout cela : c'est un désert. Autour de ce lieu sans nom, s'élèvent les Enfants-Trouvés, la Bourbe, l'hôpital Cochin, les Capucins, l'hospice La Rochefoucauld, les Sourds-Muets, l'hôpital du Val-de-Grâce ; enfin, tous les vices et tous les malheurs de Paris ont là leur asile (F S.157)

Einer dieser Pariser Melmoths mischte sich seit Tagen unter das gelassene Volk, das auf dem Platz zwischen dem Südtor des Luxembourg und den Nordtor des Observatoriums, einem Platz ohne Bestimmung, einem neutralen Platz in Paris, sich unfehlbar zusammenfindet, wenn der Himmel es gut meint. In der Tat ist der Platz nicht mehr Paris ; und doch ist dort Paris noch. Dieser Platz ist Straße, Boulevard, Festung, Park, Avenue, Landstraße, Provinz und Hauptstadt zugleich, er hat von allem etwas, aber er ist nichts von alledem : er ist eine Ödnis. Um diesen namenlosen Ort erheben sich das Findelhaus, die Bourbe, das Spital Couchin, die Capucins, das Hospiz La Rochefoucauld, das Taubstummenheim, das Spital Val-de-Grâce ; kurzum, alle Laster und alle Mißgeschicke von Paris haben dort ihr Asyl. (F dt. S.164f.)

Der freie Platz versammelt um sich herum v.a. Krankenhäuser, ein Hospiz und Klöster, und somit erneut Gestalten und Themen, die von der Gesellschaft gemieden werden. Er wird als neutral und als Wüste bezeichnet, beinhaltet aber zugleich ein Stück von all dem, was typisch für Paris ist, wie z.B. die Avenuen oder die großen Boulevards. Auf paradoxe Art und Weise ist dieser Platz eine Leerstelle und spiegelt zugleich die ganze Stadt. Hierher flüchtet sich Ferragus und es heißt von ihm nun außerdem: „Il était béant, sans idées dans le regard; sans appui précis dans la démarche ; il ne souriait jamais, ne levait jamais les yeux au ciel, et les tenait

³⁰¹ Ferragus vergleicht. Siehe dazu: Pold, Søren: Panoramic Realism, in: Nineteenth-Century French Studies 29, No. 1&2 (Fall-Winter 2000-2001), S.51f. und 57. Vgl. Nitsch, Wolfram: Vom Mikrokosmos zum Knotenpunkt. Raum in der Kulturanthropologie Leroi-Gourhans und in Balzacs Ferragus, in: Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, hg. v. Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Würzburg 2004, S.185.

habituellement baissés vers la terre, et semblait toujours y chercher quelque chose." (F S.159 ; "Sein Mund stand offen, sein Blick zeigte keine Spur von Denken, in seinem Gang war kein rechter Halt ; er lächelte nie, hob die Augen nie zum Himmel, vielmehr hielt er sie für gewöhnlich zu Boden gesenkt und immer, als müsse er da etwas suchen." F dt. S.166f.) War er noch zu Beginn der Erzählung der Herrscher über die Pariser Unterwelt, der die Fäden in der Hand hielt und sich als einziger die Wirrnisse der labyrinthischen Stadt zu seinem persönlichen Nutzen machen konnte, so hat diese ihn mit dem tragischen Tod seiner Tochter ebenfalls gebrochen, was sich besonders an seinem veränderten Blickwinkel bemerken lässt. Der gefürchtete Ferragus, der über alle Vorgänge in der Stadt *den Überblick* zu haben schien, hält nun den Kopf gesenkt und scheint auf dem Boden nach irgendetwas, vielleicht Spuren, zu suchen. Das städtische Labyrinth hat ihn besiegt.

Wie durch die soeben erfolgte Analyse deutlich geworden, handelt es sich bei Balzacs Erzählung *Ferragus* um einen Text, der sowohl auf der Handlungs-, als auch auf einer poetologischen Metaebene städtische Zeichenprozesse reflektiert und in seiner Darstellung der Stadt als letztlich triumphierendes undurchschaubares Zeichengeflecht der Ausdeutung des urbanen Zeichens eine Absage erteilt. Warnt Roland Barthes in *Semiotologie und Stadtplanung* noch davor, sich der Sprache der Stadt durch einen von zu viel Ratio geprägtem und klassifizierendem Ansatz zu nähern, anstatt sich dem urbanen „Spiel der Zeichen“³⁰² hinzugeben und damit seine semiotische Vielfalt v.a. auf Seiten der nach Barthes unzählbaren Signifikanten anzuerkennen³⁰³, verkörpern die Figuren in *Ferragus* eben diese falsche Herangehensweise an die städtische Zeichenhaftigkeit. Ihr Ziel ist die Auflösung des Rätsels, das Auffinden von Sinn und Bedeutung und mit dieser vernunftgeleiteten Herangehensweise verlieren sie sich, wie von Barthes prophezeit, erst recht in einem Netz aus Ungenauigkeit.

³⁰² Barthes, Roland: *Semiotologie und Stadtplanung*, in: Ders.: *Das semiotologische Abenteuer*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1988, S.209.

³⁰³ Ebd. S.204-208.

2.3 Panoramen und Fensterblicke in Emile Zolas *La Curée*

Der Roman *La Curée* ist der zweite des insgesamt zwanzig Bände umfassenden Romanzyklus' *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893). Mit diesem setzte Zola es sich der naturalistischen Programmatik folgend zum Ziel, eine historisch detailgetreue Milieustudie zu erschaffen und dabei ebenso auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen. Der Untertitel des Romanzyklus erweckt dabei den Anschein, als handele es sich um eine wissenschaftliche Studie, basierend auf historischen und naturwissenschaftlichen Tatsachen, und in der Tat bilden die wissenschaftlichen Herangehensweisen für Zolas eigenes Schaffen die Ausgangssituation. Letztlich stehen sie aber im Kontext der Zola'schen Romantheorie, wie er sie in *Le roman expérimental*³⁰⁴ (1880) ausformuliert, sowie im Zusammenhang mit den Prämissen impressionistischer Malerei. William J. Berg verweist in seiner Monographie *The Visual Novel. Emile Zola and the Art of His Time* (1992) auf die Tatsache, dass die impressionistische Programmatik tatsächlich das Fundament für Zolas eigene Romantheorie darstellt. Besonders die für die impressionistische Schule konstitutiven Elemente der Beobachtung und Wahrnehmung sowie anschließende neutrale Wiedergabe der beobachteten Objekte, fanden Zolas Zustimmung. Er kombinierte diese Aspekte der Malerei mit den damaligen Erkenntnissen der Naturwissenschaften und Medizin zwecks seiner eigenen naturalistischen Romantheorie.³⁰⁵ Besonders die Schriften des Physiologen Claude Bernard, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen thematisiert werden können, hatten großen Einfluss auf Zolas Verständnis von Literaturproduktion, darunter beispielsweise seine Ausführungen zur Vorbereitung und Durchführung eines Experiments bestehend aus Isolation, genauer Beobachtung des Phänomens und der Aufstellung von möglichst genauen Hypothesen. Ganz offensichtlich ergaben sich darin für Zola Parallelen zu seiner Arbeit als Schriftsteller.³⁰⁶ Tatsächlich

³⁰⁴ Zola, Emile: *Le roman expérimental, chronologie et préface* par Aimé Guedj, Paris 1971. Vgl. außerdem: Stierle, Karlheinz: *Pariser Prismen, Zeichen und Bilder der Stadt*, München 2016, S.194f.

³⁰⁵ All dies nachzulesen in: Berg, William J.: *The Visual Novel. Emile Zola and the Art of His Times*, Pennsylvania 1992, S.29-52. Wobei Berg hier v.a. die Aspekte der Wahrnehmung, Visualisierung hervorhebt und in den impressionistischen Kontext stellt. Außerdem: Stierle, Karlheinz: *Pariser Prismen*, S.199-205.

³⁰⁶ Berg, William J.: *The Visual Novel*, S.56f. Sowie: Daus, Ronald: *Zola und der französische Naturalismus*, Stuttgart 1976, S.41f.

wie bei einem Experiment galt es zunächst Fakten zu sammeln, Zola selbst machte umfangreiche Notizen und Skizzen zu dem jeweiligen Pariser Viertel und Milieu, in dem sich die Figur bewegen sollte, um schließlich Spekulationen über ihren Lebensverlauf unter den gegebenen Umständen anzustellen. Dennoch:

Eine solche Darstellung in einem Roman ernsthaft als wissenschaftliche Arbeit zu bezeichnen, war natürlich Unsinn, denn alles, was der Romancier vorwies, Milieu, Personen, Handlungsablauf, existierte nur, weil der Autor es so wollte, weil er sich für eben diese Konstellation entschieden hatte. [...] Zolas »Wissenschaftlichkeit« war eine Metapher, kein Faktum.³⁰⁷

Als ebenso illusionär erweist sich die angeblich konsequente Darstellung von historischen Fakten und Zola selbst war sich des Umstands natürlich bewußt, dass die schlichte Wiedergabe von Tatsachen noch keine kreative, künstlerische Leistung darstellt. Erst die Manipulation bestimmter Konstellationen und Vorgänge bedeutete ihm schriftstellerische Freiheit, wobei es sich allerdings an den gesammelten Fakten zu orientieren galt.³⁰⁸

Ausgangspunkt des Experiments Rougon-Macquart bildet die gleichnamige weit verzweigte Familie, deren Stammeseltern Adélaïde Rougon und Jean Macquart alkoholsüchtig sowie dem Wahnsinn verfallen waren. Mit Hilfe der damaligen Annahmen der frühen Genetik stellt Zola nun die These auf, dass auch die Nachkommen der Rougon-Macquart auf die eine oder andere Weise dem Laster oder Wahnsinn verfallen müssten. Es gilt ihm nun pro Roman, wie unter einem Mikroskop, das Schicksal eines Familienmitglieds in den Blick zu nehmen. Während die Rougon-Linie verstärkt in der Oberschicht situiert ist, finden sich Vertreter der Macquart-Linie überwiegend in der Unterschicht, wodurch es Zola zudem gelingt eine flächendeckende Sozialstudie zu liefern. Auf diese Weise stilisiert er sowohl die Familiengeschichte der Rougon-Macquart als auch die Geschichte des Second Empire als eine „Krankheits- und Degenereszenzgeschichte“.³⁰⁹

La Curée wurde zunächst als Fortsetzungsroman in der Tageszeitung *La Cloche* publiziert bis der Roman 1871 aufgrund seiner skandalösen Thematik³¹⁰ staatlicherseits verboten und die Publikation damit unterbrochen

³⁰⁷ Daus, Ronald: Zola und der französische Naturalismus, S.42f.

³⁰⁸ Berg, William J.: The Visual Novel, S.52-58.

³⁰⁹ Warning, Rainer: Chronotopik und Heterotopik: Zolas Rougon-Macquart, in: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, hrsg. v. R.W., München 2009, S.148.

³¹⁰ Zola wollte in *La Curée* mithilfe seiner Protagonisten gezielt die gesellschaftlichen Problemzustände innerhalb der Oberschicht des Second Empire anprangern, als da

wurde. Schließlich wurde er 1872 als Buch veröffentlicht, vom Lesepublikum jedoch anfangs kaum beachtet. Erst nach Erscheinen des viel diskutierten Romans *L'Assommoir* (1877) schenkte man der Rougon-Macquart-Reihe, und damit auch *La Curée*, verstärkte Aufmerksamkeit und würdigte die Bände als wertvolle Zeitdokumente.

Der Roman führt den Leser in die luxuriöse, glänzende Welt der Oberschicht des Second Empire, welche sich schon nach kurzer Zeit als eine Welt voller Langeweile, Oberflächlichkeit, Korruption, Spekulation und des moralischen Verfalls entpuppt. Im Zentrum der Geschehnisse findet sich eine klassische Dreieckskonstellation, welche sich aus Aristide Rougon, auch Saccard genannt, seiner Ehefrau Renée und Saccards Sohn Maxime zusammensetzt. Während Saccard beständig darum bemüht ist aus dem Umbau Paris' unter Baron Haussmann möglichst großen Profit zu gewinnen, wobei er sich immer weiter in die abstrakte Sphäre der Finanz- und Immobilienspekulation verstrickt, verwickeln sich die durch Luxus und Reichtum tödlich gelangweilte Renée und ihr dandyhafter Stiefsohn Maxime in eine verhängnisvolle Affäre, die letztlich zu Renées gesellschaftlichem Ausschluss und zu ihrem Tod führt, während Saccard und Maxime ihr Leben unbeirrt fortsetzen können.

Von der Forschung wurde *La Curée* lange Zeit ebenfalls nur spärlich beachtet maximal in seiner Positionierung innerhalb des naturalistischen Schreibens Zolas sowie für einige andere Aspekte kritisiert. Die meisten Analysen seitens der vorrangig englisch- und französischsprachigen Forschung setzen sich insbesondere mit Renées Rolle und ihrem gesellschaftlichen Untergang und in diesem Kontext mit der Szene in Saccards exotischem Treibhaus auseinander, in welcher Renée von einer hochgiftigen Pflanze isst. Dieser Moment wird gemeinhin als Initialzündung für Renées gesellschaftliche Vergiftung und den nun einsetzenden Verfall interpretiert.³¹¹ Ein Großteil der wissenschaftlichen Beiträge beschäftigt sich

wären: zunehmender Sittenverfall, Hermaphroditismus und blinde Spekulationswut. Vgl. Kaiser, Elke: Wissen und Erzählen bei Zola, Tübingen 1990, S.113.

³¹¹ So z.B. in: Ventarola, Barbara: Die experimentelle Ästhetik Zolas, in: Romanische Forschungen 123 (2011), S.167-209. Kaiser, Elke: Wissen und Erzählen bei Zola, Tübingen 1990. Campmas, Aude: Les Fleurs de serres. Entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle, in: Visions/Revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture, hrsg. v. : Harkness, Nigel (u.a.), Oxford 2003, S.49-61. Harrow, Susan: Myopia and the Model: The Making and Unmaking of Renée in Zola's *La Curée*, in: *Excavatio* 10 (1997), S.153-65. Adam-Maillet, Maryse: Renée, poupée dans *La Curée*, in: *Les Cahiers Naturalistes* H41 (69), 1995, S.49-68. Traninger, Anita : Künstliche Natur und die historische Epistemologie des Experiments in Zolas

mit der narrativen und metaphorischen Funktion der tableaux vivants.³¹² Der Anteil raumtheoretischer Auseinandersetzungen mit *La Curée* ist dagegen als verschwindend gering zu bezeichnen, allenfalls verbinden diese durchaus berechtigt, wie sich noch zeigen wird, gender-Fragen mit räumlichen Darstellungen innerhalb des Romans.³¹³

Die nun folgenden Analysen beschäftigen sich mit den im Roman auftauchenden Panoramablicken, wie sie von Saccard und Renée erlebt und beschrieben werden; es wird sich zeigen, dass die Panoramablicke in *La Curée* eng mit den Protagonisten verknüpft sind und darüber hinaus ihre von der Gesellschaft definierten Geschlechterrollen bestätigen. Des Weiteren sollen aus raumtheoretischer Perspektive die zentralen Boulevard-Szenen innerhalb des Romans in den Blick genommen werden, welche sich als räumlich-symbolische Schlüsselszenen erweisen werden.

Der erste Panoramablick des Romans über Paris steht mit Saccard und seinen ehrgeizigen Karrierezielen in Verbindung und wird dem Leser geschildert, als dieser mit seiner ersten Ehefrau Angèle auf den Höhen des Montmartre ein Restaurant besucht, das seinen Gästen einen Blick über ganz Paris gewährt. Von Paris heißt es dort folgendermaßen:

La Curée, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 121 (2), 2011, S.151-177. Neben der Treibhausszene analysiert Traninger hier ebenfalls die Szenen im Bois de Bologne und stellt die artifizielle Pariser Natur vor den wissenschaftlichen Hintergrund der Zeit speziell in den Kontext des Experiments und fragt darüber hinaus nach der narrativen Funktion eben dieser Textstellen.

³¹² Vgl. ebenfalls: Kaiser, Elke: Wissen und Erzählen bei Zola, Tübingen 1990. Sowie: Mouanda, Sharon: Mises en Abyme and narrative function in Zola's *La Curée*, in: *Modern Language Review*, Vol. 103 (2008), S.35-43. Rykner, Arnaud: Les Fulgurances du corps muet: Zola, les tableaux vivants et la pantomime, in: *Naturalisme et excès visuels: Pantomime, parodie, image, fête*, hg.v. Catherine Dousteysier-Khoze (u.a.), Newcastle upon Tyne 2009, S.17-35. Rykner, Arnaud: The Power of tableaux vivants in Zola: The Underside of the Image, in: *Image & Narrative* 12 (3), 2011, S.98-112.

³¹³ Zimring, Rishona Elena: Genealogies of the modern metropolis: gender and urban space in Zola, Gissing, James and Conrad, Yale 1993. Lanois, Elisabeth Rogers: *Women and space in three novels by Emile Zola*, Wisconsin-Madison 1994.

Ce jour-là, ils dînèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à des flots pressés emplissant l'immense horizon. Leur table était placée devant une des fenêtres. Ce spectacle des toits de Paris égaya Saccard. [...] Et ses regards, amoureux, redescendaient toujours sur cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules. On était à l'automne ; la ville, sous le grand ciel pâle, s'alanguissait, d'un gris doux et tendre, piqué çà et là de verdure sombres, qui ressemblaient à de larges feuilles de nénuphars nageant sur un lac ; le soleil se couchait dans un nuage rouge, et tandis que les fonds s'emplissaient d'une brume légère, une poussière d'or, une rosée d'or tombait sur la rive droite de la ville, du côté de la Madeleine et des Tuileries. C'était comme le coin enchanté d'une cité des *Milles et Une Nuits*, aux arbres d'émeraude, aux toits de saphir, aux girouettes de rubis. Il vint un moment où le rayon qui glissait entre deux nuages, fut si resplendissant, que les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset.
 «Oh ! vois, dit Saccard, avec une rire d'enfant, il pleut des pièces de vingt francs dans Paris!»³¹⁴

An jenem Sonntag speisten sie ganz oben auf dem Hügel in einem Restaurant, dessen Fenster einen weiten Blick über Paris boten, über dieses Meer von Häusern mit bläulichen Dächern, die wie eine wogende Flut den riesigen Horizont erfüllten. Ihr Tisch stand direkt vor einem der Fenster. Der Anblick der Dächer von Paris stimmte Saccard heiter [...]. Immer wieder schaute er verliebt auf dieses lebende, wogende Meer, aus dessen Tiefe das dumpfe Gemurmel der Menschenmassen empordrang. Der Herbst war bereits gekommen, und unter dem weiten blassen Himmel versank die Stadt in ein weiches, zartes Grau, hier und da gefleckt von dunklem Laub, das breiten Seerosenblättern glich, die auf einem Teich schwimmen; von einem blutig roten Dunstkreis umflossen, ging die Sonne unter, und während die Tiefe sich mit einem leichten Nebel füllte, senkte sich golden schimmernder Tau wie ein goldener Regen auf das rechte Seine-Ufer hinab, dort wo die Madeleine steht und die Tuileries enden. Dieser Anblick erinnerte an eine Zauberstadt aus Tausendundeiner Nacht, mit ihren Smaragdbäumen, Saphirdächern und Wetterfahnen aus Rubinen. Es kam ein Augenblick, da zwischen zwei Wolken ein so blendender Strahl glitt, daß die Häuser aufflammten und sich aufzulösen schienen wie ein Goldbarren in einem Schmelztiegel.
 »Ach, sieh doch!« rief Saccard, kindlich auflachend. »In Paris regnet es Zwanzigsousstücke !«³¹⁵

Von der erhöhten Position des Montmartre aus, welche auch Rishona E. Zimring treffend als Äquivalent zu Saccards hohen Ansprüchen und seiner Verwicklung in die abstrakte Sphäre der Spekulation interpretiert³¹⁶, präsentiert sich die in das Licht der untergehenden Sonne getauchte Stadt

³¹⁴ Zola, Emile: *La curée*, lecture accompagnée par Catherine Dessi-Woelfinger, Éditions Gallimard, 1981 pour le texte établi par Henri Mitterand, 1999 pour l'accompagnement pédagogique de la présente édition, S.128f. . Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „LC“ im Text nachgewiesen.

³¹⁵ Zola, Emile: *Die Beute*, aus dem Französischen von Arnim Schwarz, überarbeitet von Annalisa Viviani, Düsseldorf/Zürich 1998, S.91. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „LC dt.“ im Text nachgewiesen.

³¹⁶ Zimring, Rishona Elena: *Genealogies of the modern metropolis*, S.64.

zunächst, wie auch schon in *Notre-Dame de Paris* als wogendes Häusermeer. Doch während der Blick über Paris bei Hugo von der Haupthandlung des Romans separiert war und als eine optische Überforderung dargestellt wurde, die den Betrachter erst nach und nach städtische Strukturen und Details wahrnehmen lässt, ist der Panoramablick in *La Curée* figurengebunden: Saccard blickt mit Selbstvertrauen und Optimismus auf die ihm zu Füßen liegende Hauptstadt, die ihm alle Chancen auf Erfolg und Karriere zu versprechen scheint. Seine Haltung gegenüber der gigantischen Stadt ist die eines kühnen Eroberers und wird überdies besonders deutlich in Wortwahl und einer äußerst starken Bildlichkeit: Paris präsentiert sich seinem Blick als idyllisch, märchenhaft-exotische Landschaft (wie in *Tausendundeine Nacht*) und als ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten. Passend dazu erhält die Stadt auffällig häufig Attribute des Goldenen; die untergehende Sonne taucht Paris in goldenes Licht und transformiert die Stadt in Saccards Augen damit in ein Meer voller Reichtümer und Schätze, die darauf warten in seinen Besitz zu gelangen. Bezeichnenderweise ist es dieses golden glänzende Paris, zu dem seine verliebten Blicke immer wieder zurückkehren und nicht seine sterbenskranke Ehefrau Angèle, welche er stattdessen so gut wie gar nicht wahrnimmt; ein Detail, das Saccards alleinige Ausrichtung auf Profit, Karriere und Reichtum unterstreicht. Letzteres wird außerdem anhand seines Ausrufs deutlich, mit dem er das idyllische Panorama „avec une rire d'enfant“ kommentiert: er interpretiert das Licht der Abendsonne auf den Dächern von Paris als einen Regen von 20 Franc-Stücken. Statt eine nostalgische, emotionale Reaktion auf die Aussicht über Paris hervorzurufen, existiert es für diesen Mann allein in seinem materiellen Wert.

Saccards Panorama endet mit dem Vergleich der goldenen Stadt mit „un lingot d'or dans un creuset“, eine Metapher, die im Zusammenhang mit Stadtbeschreibungen häufig genannt wird. Die Großstadt als ein Schmelztiegel, in dem einerseits verschiedenste Komponenten zu einer Masse zusammengeschmolzen werden, andererseits aber auch durch Hitze d.h. Anstrengung und Fleiß Reichtum gewonnen werden kann. Dieser Vergleich erlaubt außerdem Parallelen zur alchemistischen Suche nach dem Stein der Weisen bzw. der Herstellung von Gold und bereichert Paris damit

um mythisch-zauberhafte Attribute. Diese werden noch verstärkt durch zwei weitere Kommentare Saccards:

Vois-tu? ... On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste.[...] Oui, oui, j'ai bien dit, plus d'un quartier va fondre, et il restera de l'or aux doigts des gens qui chaufferont et remueront la cuve. Ce grand innocent de Paris! Vois donc comme il est immense et comme il s'endort doucement! C'est bête, ces grandes villes! Il ne se doute guère de l'armée de pioches qui l'attaquera un de ces beaux matins (LC S.129)

Siehst du? Man könnte meinen, das ganze Viertel glühe in der Retorte eines Alchimisten. Jaja, ich habe es schon lange gesagt, mehr als ein Stadtviertel wird zerfließen und Gold all denen an den Fingern haften bleiben, die unter dem Kessel das Feuer schüren! Dieses große, einfältige Paris! Sieh nur, wie riesengroß es ist und wie sanft es einschlummert! Wie dumm sind doch diese großen Städte! Paris ahnt nichts von den zahllosen Spitzhacken, die eines schönen Morgens über die Stadt herfallen werden (LC dt. S.92)

Obwohl Saccard Paris als einen Ort ansieht, an dem Träume wahr werden, ist damit dennoch keine Art des Glücks gemeint, das von selbst auf den passiven Menschen herabregnet, vielmehr sind erst Wille und Ausdauer des Menschen die Auslöser und dieser damit eigenverantwortlich für sein Glück. Während Paris in anderen Prosatexten häufig als ein selbstständiger Organismus oder als wuchernder Gigant beschrieben wird, präsentiert Saccard dem Leser hier ein Paris, das als eine form- und lenkbare Masse und als ein großes Chemielabor bzw. als Experiment verstanden wird, an dessen Ende für alle Beteiligten Reichtum und Luxus winken. Es steht außer Frage, dass dieser Reichtum jedoch nicht jedem Bewohner Paris', sondern allein einer elitären Gruppe, nämlich der Oberschicht zugänglich ist. Dieses Verhältnis zwischen dem einzelnen Menschen und der im Umbruch befindlichen Metropole grenzt im Falle Saccards an Hybris und wird bereits anhand der oben zitierten Textstelle deutlich, wenn Saccard das schlafende Paris als friedliche, dumme Bestie betitelt, die noch nichts von dem Überfall ahnen könne, der ihr bevorstehe: Der einzelne Mensch, in diesem Falle Saccard, als Dirigent eines Stadtgiganten.

An dieser Stelle lässt sich nun ein Perspektivwechsel im Text erkennen: Es ist nun Angèle, welche Saccards Verhalten und Aussagen vermittelt, und es ist v.a. sie, die das Missverhältnis zwischen ihrem Mann und der Metropole bzw. den Größenwahnsinn seiner Ziele mit Erschrecken bemerkt. So heißt es im Text:

Angèle croyait que son mari plaisantait. [...] Elle riait, mais avec un vague effroi, de voir ce petit homme se dresser au-dessus du géant couché à ses pieds, et lui montrer le poing, en pinçant ironiquement les lèvres.

[...] Et de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fait signe de séparer la ville en quatre parts. (LC S.130)

Angèle glaubte, ihr Mann scherze nur. [...] Sie lachte und war doch ein wenig erschrocken, als sie sah, wie dieser kleine Mann sich über den Riesen zu seinen Füßen aufrichtete, ihm die Faust zeigte und dabei spöttisch die Lippen zusammenkniff.

[...] Und er fuhr mit der weit ausgestreckten Hand, die wie ein bloßes scharfes Messer wirkte, durch die Luft, als schneide er Paris in vier Teile.

(LC dt. S.92)

Saccard erläutert Angèle die bevorstehenden Umbauten und die Anlegung neuer zentraler Achsen innerhalb der städtischen Struktur, allem voran geht es dabei um die Rue Rivoli und die Entstehung der Boulevards, welche „croisée de Paris“ (LC S.130) genannt werden und für den Roman von zentraler Bedeutung sind, wie sich noch zeigen wird. Bemerkenswert ist hier Saccards gestische Untermauerung seiner Ausführungen: dank des erhöhten und distanzierten Standpunktes auf dem Montmartre erscheint seine Hand perspektivisch größer als die einzelnen Quartiers der Stadt und er selbst beinahe gottähnlich; mit seinen Gesten erobert sich Saccard in diesem Moment die Stadt und zergliedert sie in vier Teile. Von Angèle heißt es dazu weiter:

Sa main sèche et nerveuse coupait toujours dans le vide. Angèle avait un léger frisson, devant ce couteau vivant, ces doigts de fer qui hachaient sans pitié l'amas sans bornes des toits sombres. [...] elle s'imaginait entendre, sous le ténèbres qui s'amassaient dans le creux, de lointains craquements, comme si la main de son mari eût réellement fait les entailles dont il parlait, crevant Paris d'un bout à l'autre, brisant les poutres, écrasant les moellons, laissant derrière elle de longues et affreuses blessures de murs croulants. La petitesse de cette main, s'archant sur une proie géante, finissait par inquiéter; et, tandis qu'elle déchirait sans effort les entrailles de l'énorme ville, on eût dit qu'elle prenait un étrange reflet d'acier, dans le crépuscule bleuâtre. (LC S.131)

[S]eine magere, nervöse Hand aber durchschnitt noch immer die Leere. Angèle erfaßte ein leichter Schauer angesichts dieses lebenden Messers, dieser eisernen Finger, die ohne Erbarmen die dunklen Dächer zerstückelten. [...] Angèle glaubte, unter den Schatten, die sich in der Tiefe häuften, ein fernes Krachen zu hören, als hätte die Hand ihres Mannes tatsächlich die besagten Schnitte vollzogen, die Paris von einem Ende zum anderen spalteten, die Mauern bersten ließen, Häuser hinwegfegten und tiefe Breschen zurückließen. Diese kleine Hand, die sich einer riesigen Beute bemächtigen zu wollen schien, begann sie schließlich zu beunruhigen. Während sie ohne jede Anstrengung die Riesenstadt in Stücke zerlegte, nahm sie in dem bläulichen Dämmerlicht einen seltsamen Stahlglanz an. (LC dt. S.93)

In seinem Wahn ist es nun Saccard selbst, der zur Bestie mutiert und seine städtische Beute (la proie), wie es explizit im Text heißt, brutal tötet und auseinanderreißt. Anhand dieser Szene wird somit eine deutliche Parallele zum Titel des Romans gezogen; die Beute ist Paris selbst, welches von all denjenigen gejagt, erlegt und ausgeweidet wird, die mit der Ära Haussmann ihre Chance auf Reichtum kommen sehen.

Bezeichnenderweise verleiht Angèle ihrem Ehemann Saccard in der oben zitierten Stelle deutlich dämonisch-maschinenhafte Züge; er erscheint ihr in seinen Spekulationen und die Stadt betreffenden Zukunftsplänen so kühl, rational und gnadenlos, dass ihr seine gestikulierende Hand bereits eisern und stählern erscheint, und vor deren Kälte sie sich zu fürchten beginnt. Zugleich inszeniert sie Saccard als blutdürstigen Dämon, welcher sich final an den Eingeweiden seines Opfers ergötzt, womit zugleich ein weiteres Mal der Topos von der Stadt als lebendem Organismus aufgerufen wird, welcher in diesem Fall allerdings als Beute erlegt wurde. Saccard selbst schließt seine ausufernden Phantasien in puncto Stadteroberung mit der bezeichnenden Aussage „Mais ca sera la folie pure, le galop infernal des millions, Paris soûlé et assomé!“ (LC S.131; „dies aber wird der helle Wahnsinn sein, ein Teufelsgalopp der Millionen; Paris wird berauscht und zu Boden geschmettert daliegen.“ LC dt. S.93).

Renées Blick über Paris taucht an zwei Stellen innerhalb des Romans auf und ist in beiden Fällen nostalgisch verklärt, zudem steht er beide Male in Verbindung mit ihrem Elternhaus, dem Palais Béraud, welches auf der Ile Saint-Louis situiert ist und vom Erzähler aufgrund der dort herrschenden Kälte, Dunkelheit und Stille als eine Art Geisterhaus, ein Ort des Todes, beschrieben wird.³¹⁷ Im ganzen Haus der Familie Béraud gibt es nur einen einzigen Raum, der vom Licht der Sonne erfüllt wird und daher auch mit Helligkeit und Wärme konnotiert wird: Das Kinderzimmer. Es ist über unzählige Treppen zu erreichen, liegt auf dem Dach des Hinterhauses und

³¹⁷ In seiner Beschreibung als abgeschiedenes, in klösterliche Stille getauchtes Haus der Dunkelheit bildet das Palais Béraud darüber hinaus den Gegenpol zum Haus Saccards, welches licht- und lärmdurchflutet ist und mehr einen Ort der öffentlichen Sphäre, als ein Ort des Rückzugs und der Vertrautheit, darstellt. Diese Gegenüberstellung zweier konträrer Privaträume wurde von der Forschung ebenfalls bemerkt und thematisiert, so z.B. in Schaffner, Isabell: The City as matter in movement in *La Curée* and *The Pit*, in: *Exavatio*, Vol. XIII. (2000), S.138. Sowie: Kaiser, Elke: Wissen und Erzählen bei Zola, S.140.

besitzt, neben verschiedenen Blumenarten auch eine Voliere; dieser idyllische Ort der Kinder verdeutlicht dabei den Stellenwert der beiden Töchter im Hause Béraud: Sie sind das Wertvollste, Höchste (auch räumlich gesehen) und der Lichtblick der Familie. In dieses sonnendurchflutete Zimmer flüchten sich Renée und ihre Schwester also, und es heißt darüber:

La chambre devint un paradis, toute résonnante du chant des oiseaux et du babil des petites. On la leur avait cédée en toute propriété. Elles disaient «notre chambre»; elles étaient chez elles; elles allaient jusqu' à s'y enfermer à clef pour se bien prouver qu'elles en étaient les uniques maîtresses. Quel coin de bonheur!
(LC S.147)

Das Zimmer wurde zu einem Paradies, in dem man nur Vogelgezwitscher und das Plaudern heller, fröhlicher Kinderstimmen hörte. Man hatte es ihnen als unumschränkten Besitz überlassen. Sie sagten »unser Zimmer«; hier waren sie zu Hause und gingen so weit, daß sie es mit dem Schlüssel hinter sich zusperrten, um sich selber zu beweisen, daß sie die Alleinbesitzerinnen waren. Wieviel Glück bargen diese Wände
(LC dt. S.108f.)

Das Besondere dieses Zimmers ist aber sein breites Panoramafenster, das den Kindern den Blick über "ihr" Paris ermöglicht; der Blick auf die Stadt von der Ile Saint-Louis aus wird zunächst zwar detailreich, aber relativ neutral beschrieben (Vgl. LC S.147f.) Im Vergleich zu Saccards Blick über das verzaubert erscheinende Paris in der Abenddämmerung, ist diese erste Beschreibung zwar sehr genau, jedoch bis auf einige Ausnahmen in der Formulierung relativ schmucklos gehalten. Der kindliche Blick auf Paris, der besonders darin deutlich wird, dass die Mädchen die optisch verkleinerten Häuser wie Spielzeughäuser aus Pappe wahrnehmen, wird stark durch das auf der Ile Saint-Louis gelegene Elternhaus definiert, um das herum die Kinder keine pulsierende Weltmetropole wahrnehmen, sondern eine von der Seine und ihren Ufern geprägte Welt mit maritimer Hafensphäre.³¹⁸

Renées erste nüchterne Beschreibung der Stadt wird erst im Anschluß um fantasievolle Elemente ergänzt, welche sich jedoch allein auf die Seine beziehen:

Mais l'âme de tout cela, l'âme qui emplissait le paysage, c'était la Seine, la rivière vivante; elle venait de loin, du bord vague et tremblant de l'horizon, elle sortait de là-bas, du rêve, pour couler droit aux enfants, dans sa majesté tranquille, dans son

Doch die Seele, die das ganze Bild belebte, war die Seine, dieser lebendige Fluß, der von weit her kam, vom verschwommenen, zitternden Rand des Horizonts. Sie entsprang in der Ferne wie aus einem Traumland, um majestätisch und ruhig, mächtig

³¹⁸

Vgl. ebd. ebd.

gonflement puissant, qui s'épanouissait, s'élargissait en nappe, à leurs pieds, à la pointe de l'île. Les deux ponts qui la coupaient, le pont de Bercy et le pont d'Austerlitz, semblaient des arrêts nécessaires, chargés de la contenir, de l'empêcher de monter jusque dans la chambre. Les petites aimaient la géante, elle s'emplissaient les yeux de sa coulée colossale, de cet éternel flot grondant qui roulait vers elles, comme pour les atteindre, et qu'elles sentaient se fendre et disparaître à droite et à gauche, dans l'inconnu, avec une douceur de titan dompté. Par les beaux jours, par les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine ; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie ; on aurait dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin ; et les bateaux qui s'abritaient aux deux rives la bordaient d'un ruban de velours noir. Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée
(LC S.148f.)

angeschwollen, geradewegs auf die beiden Kinder zuströmen und sich zu ihren Füßen, an der Inself Spitze, zu einer großen Wasserfläche zu verbreitern. Die beiden Brücken, die sie überspannten, der Pont de Bercy und der Pont d'Austerlitz, wirkten wie notwendige Dämme, die die Fluten bändigen mußten, um zu verhindern, daß sie in das Kinderzimmer empordrangen. Die Kinder liebten den riesigen Strom, sie konnten sich nicht sattsehen an dieser ewig rauschenden Flut, die auf sie zurollte, wie um sich ihrer zu bemächtigen, und die sich dann teilte und nach rechts und links in unbekannte Fernen entschwand, sanft wie ein gebändigter Titan. An schönen Tagen mit heiterem Morgenhimmel waren sie entzückt von den feinen Kleidern der Seine ; es waren Kleider in tausend Schattierungen von Grün zu Blau ; und die Kähne, die im Schutz der beiden Ufer ankerten, säumten sie mit schwarzen Samtbändern. Besonders aus der Ferne sahen die Stoffe herrlich und kostbar aus und glichen den verzauberten Schleiern von Feengewändern. (LC dt. S.109f.)

Die Seine wird eindeutig als weibliche Größe und als Herzstück, explizit als Seele der Stadt verstanden und inszeniert, darüber hinaus erhält sie aber noch einige andere Attribute: Renée und ihre Schwester erleben den Fluss einerseits durchaus als unberechenbare Naturgewalt, deren kraftvolle weite Wassermassen prinzipiell dazu in der Lage wären, alle Ufer und Begrenzungen zu sprengen und sogar bis in ihr Zimmer zu fließen; andererseits jedoch scheint eine vertrauensvolle Beziehung zwischen dem Fluss und den Kindern zu bestehen. Es scheint, als ob die Wassermassen der Seine aus der Ferne allein auf die Kinder zufließen, um sich vor ihnen auszubreiten und sich ihnen zu Füßen zu legen. Interessanterweise heißt es in diesem Zusammenhang von der Seine, sie sei ein „titan dompté“, eine Formulierung, welche eine Parallele zu Saccards Blick über Paris ermöglicht. Ganz ähnlich sprach dieser von Paris als einer riesigen Bestie, die er jedoch im Schlaf zu erschlagen plante. Während Saccards Perspektive auf die Stadt der des Jägers auf die Beute gleicht, stehen die beiden Töchter der Bérauds in einer harmonischen, natürlichen Beziehung zu dem gewaltigen Fluss, der

sich ihnen freiwillig zu Füßen legt und zähmen lässt. Es wurde bereits das auffällige Missverhältnis der Größen in Saccards Panorama beschrieben, welches sich auch hier finden lässt: In diesem Fall stehen sich die beiden Kinder und die Seine gegenüber. Jedoch erscheint die Beziehung der Mädchen zur Seine natürlich und familiär; es hat den Anschein, als wären Renée und ihre Schwester die Kinder der Seine, welche sie umgibt und beschützt. Diese Wahrnehmung verdankt sich natürlich zuvorderst der Situierung auf der Ile Saint-Louis, von der aus es so aussehen muss, als würde der Fluss allein auf den Beobachter zufließen, im Falle der beiden Mädchen scheint es aber vielmehr sogar so, als würde das sich vor der Insel teilende Wasser die Kinder umarmen.

Dass die beiden Mädchen den Fluss eindeutig als weiblich anerkennen, wird besonders in dem Vergleich der verschiedenen Farbtöne des Wassers mit den prachtvollen Kleidern einer Frau evident; „comme la gaze enchantée d'une tunique de fée“ heißt es, womit dem Fluss zugleich auch märchenhafte Aspekte zugeschrieben werden. Gleichzeitig projizieren die Mädchen mit ihren Fantasien aber auch typische Attribute einer der Oberschicht zugehörigen Frau auf die Seine und üben damit die ihnen von der Gesellschaft vorgeschriebene Geschlechterrolle ein; insbesondere Renée wird später selbst durch ihre Schönheit und die feengleichen Gewänder definiert.

Versteht man nach Lotman die Seine als topographisch markierte Grenze innerhalb eines Feldermodells, wie es Flüsse in literarischen Texten so häufig sind, werden die Bérauds in ihrem abgeschiedenen Palais und Renée selbst zu Grenzfiguren bzw. Bewohnern einer Schwelle. Im Falle Renées trifft dies überdeutlich zu, fühlt sie sich doch bis zu ihrem Lebensende nirgends ganz zugehörig und lebt stattdessen in den Extremen, sie ist ein Kind der Seine und des alten Paris und damit eine wahre Grenzgängerin.

Die kraftvollen Wassermassen der Seine erhalten mit dem letzten Abschnitt der Beschreibung (und des Kapitels insgesamt) aber noch eine andere, für die Entwicklung Renées gewichtige Bedeutung: Der Erzähler macht nun einen Zeitsprung auf die heranwachsende Renée, die - schon längst kein kleines Mädchen mehr - versucht von der erhöhten Position aus einen Blick auf die in der Badeanstalt schwimmenden Männer in Badehosen zu erhaschen (Vgl. LC S.149). Eindeutig wird damit die erwachende Sexualität

Renées markiert, welche sie aber als Frau zur Zeit des Second Empire unterdrücken muss. So ließen sich die von Ufern und Brücken notwendig zusammengehaltenen Wassermassen der Seine, welche die Kraft in sich tragen, alles zu überschwemmen, als Spiegel und Symbol für Renées Gefühle und sexuelle Leidenschaften lesen, welche sie im Zaum halten muss. Diese Interpretation entspricht auch der gängigen Symbolik des Wassers: Es wird in den meisten Kulturen mit dem Ursprung des Lebens und mit Fruchtbarkeit assoziiert und damit als Element der Weiblichkeit verstanden, darüber hinaus steht es außerdem für körperliche und seelische Reinigung und für Ewigkeit. Seine negative Seite, d.h. die in Fluten und Überschwemmung liegende Zerstörungskraft, wird oft als Kraft des Unterbewusstseins interpretiert. Besonders im Zusammenhang der Flut, bzw. Sintflut, symbolisieren Wassermassen auch die Gefahren überbordender Leidenschaften.³¹⁹

Sowohl die erste, als auch die zweite und letzte Beschreibung des Panoramablicks über Paris stehen in engem Zusammenhang mit dem Elternhaus auf der Ile Saint-Louis. Doch während das erste Panorama aus der Erinnerung an die Kindheit im Palais Béraud heraus entsteht, und damit in der Rückschau, steht das zweite in direktem Zusammenhang mit Renées bevorstehendem Tod. Es findet sich am Ende des siebten und letzten Kapitels des Romans und ist in einem entsprechend melancholischen Tonfall gehalten.

Nachdem die Affäre mit ihrem Stiefsohn Maxime von ihrem Ehemann Saccard entdeckt wurde und dieser Renée in einer Art finalem Racheakt um ihre finanziellen Mittel gebracht hat, sehnt sich die gesellschaftlich geächtete Frau zurück in ihr Elternhaus. Es wurde bereits erwähnt, dass das Palais Béraud von Anfang an als Geisterhaus inszeniert wird, als ein vom Tod dominierter Ort, und dies mehr denn je dann, wenn Renée sich final dorthin zurückzieht, womit auch Renées eigener Tod textuell eingeleitet wird (Vgl. LC S.467f.). Auch das ehemalige Kinderzimmer hat seinen Zauber und seine Helligkeit verloren, die Voliere steht leer, die Blumen sind vertrocknet, die Tage der unschuldigen Kindheit sind mehr als deutlich vorbei. Jedoch gibt das Zimmer noch immer den Blick auf Paris frei:

³¹⁹ Vgl. Artikel *Wasser* und *Fluten*, in: Lexikon der Symbole, Lizenzausgabe für Verlag HOHE GmbH, Erfstadt 2007, S.61 und S.207.

Elle ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage. Là rien n'était sali. Elle retrouvait les éternelles joies, les éternelles jeunesse du grand air. Derrière elle, le soleil devait baisser ; elle ne voyait que les rayons d l'astre à son coucher jaunissant avec des douceurs infinies ce bout de ville qu'elle connaissait si bien. C'était comme une chanson dernière du jour, un refrain de gaiété qui s'endormait lentement sur toutes choses. En bas, l'estacade avait des luisants de flammes fauves, tandis que le pont de Constantine détachait la dentelle noire des ses cordages de fer sur la blancheur des ses piliers. [...] À gauche, le quai Henri-IV et le quai de la Râpée alignaient la même rangée des maisons, ces maisons que les gamines, vingt ans auparavant, avaient vues là, avec les mêmes taches brunes de hangars, les mêmes cheminées rougeâtres d'usines. Et, au-dessus des arbres, le toit ardoisé de la Salpêtrière, bleui par l'adieu du soleil, lui apparut tout d'un coup comme un vieil ami. Mais ce qui la calmait, ce qui mettait la fraîcheur dans sa poitrine, c'était les longues berges grises, c'était surtout la Seine, la géante, qu'elle regardait venir du bout de l'horizon, droit à elle, comme en ces heureux temps où elle avait peur de la voir grossir et monter jusqu'à la fenêtre. (LC S.468f.)

Sie öffnete das Fenster und sah in die endlose Landschaft hinaus. Dort war nichts befleckt ; sie fand das ewige Glück, die ewige Jugend der frischen Luft vor wie ehemals. Hinter ihr sank gerade die Sonne ; und sie sah nur, wie die Strahlen der untergehenden Sonne diesen Teil der Stadt vergoldete, den sie so gut kannte. Es war wie ein letzter Gesang des Tages, ein Kehrreim voller Heiterkeit, der allmählich über das Ganze verklang. Auf dem Hafendamm unten leuchteten gelbe Flammen auf, und das schwarze Spitzengewebe der Eisengestänge des Pont de Constantine hob sich scharf von den weißen Pfeilern ab. [...] Links zeigten der Quai Henri IV und der Quai de la Râpée dieselbe Häuserreihe, die jene Häuser, die die kleinen Mädchen schon vor zwanzig Jahren dort gesehen hatten, mit denselben braunen Wagenremisen, denselben rötlichen Fabrikschloten. Und hoch über den Bäumen erschien ihr plötzlich, im Sonnenuntergang bläulich schimmernd, das Schieferdach der Salpêtrière wie ein alter Freund. Was sie aber beruhigte, ihrer Brust Kühlung brachte, das waren die langen, grauen, steilen Ufer, das vor allem die Seine, diese Riesin, die sie vom Rand des Horizonts gerade auf sich zufließen sah wie in jenen glücklichen Zeiten, da sie Angst gehabt hatte, der Fluß könne anschwellen und bis zu ihrem Fenster heraufsteigen. (LC dt. S.351)

Während sich Renées Leben durch ihre Ehe mit Saccard grundlegend verändert hat und sie erkennen musste, dass sie für ihn nichts weiter als ein Spielball in seinen Händen war, eine Puppe, die man bei Bedarf vorführen und bestaunen lassen konnte, findet sie vom Fenster ihres alten Kinderzimmers zumindest den Blick auf Paris unverändert. Im Vergleich zu Renées erster Paris-Beschreibung hat sich an dem Panorama auch nach inzwischen zwanzig vergangenen Jahren nichts verändert, es scheint, als ob die Zeit im Palais Béraud tatsächlich still stehen würde. Für Renée, von deren Tod der Leser kurz darauf im letzten, nüchtern, protokollartigem Absatz des Romans erfährt, schließt sich durch diesen letzten Blick auf Paris tatsächlich der Kreis: durch die Rückkehr zum Ort ihrer Kindheit, an dem

alles begann, wird ihr Tod eingeleitet. Überdies sind diese letzten Szenen Renées überdeutlich mit Todesmetaphern angereichert: beispielsweise schaut Renée ein letztes Mal auf Paris zur Zeit des Sonnenuntergangs und auch die Wassermassen der Seine können nun im Zeichen des Todes gelesen werden.

Während Renées Blick auf die Stadt eindeutig auf ihr Lebensende verweist, war der Blick Saccards auf Paris im Sonnenuntergang ein völlig anderer: Er sah in dem goldenen Licht der Sonne einerseits Hinweise auf seine bevorstehende Karriere und den damit zusammenhängenden Reichtum, und andererseits bedeutete die anbrechende Nacht nur eine trügerische Erholung für die schlafende Stadt. Die Nacht war für Saccard keine Zeit der Ruhe und Erholung, sondern wurde kraftvoll und energiegeladen beschrieben, wartete Saccard doch nur geduldig auf den nächsten Tag, um Paris dann erneut anzugreifen.

Dass sich mit dem letzten Kapitel das erzählte Leben der Figur Renées kreisartig schließt, wird darüber hinaus auch anhand folgender Textstelle deutlich, in deren Kontext kurz hintereinander noch einmal alle für Renées Entwicklung wichtigen städtischen Aufenthaltsorte resümiert werden; schließlich heißt es dann: „Elle songeait à la ville complice, au flamboiement des nuits du boulevard, aux après-midi ardentes du Bois, aux journées blafardes et crues des grands hôtels neufs.“ (LC S.470; Sie dachte an die Stadt, die Mitschuldige, an die flammenden Nächte des Boulevards, an die heißen Nachmittage im Bois de Boulogne, an die fahlen und zugleich grellen Tage in den neuen großen Palais.“ S.352) Anhand der Formulierung „ville complice“ wird außerdem offensichtlich, dass Renée Paris als mitschuldig an ihrem Untergang begreift; damit wird ein bekannter städtischer Topos aufgerufen: die Stadt als Ort der Sünde, der Dekadenz und des sittlichen Verfalls, in der die „zarten Pflanzen“, als die auch Renée immer wieder inszeniert wird, notwendigerweise zu Grunde gehen müssen.

Ganz offensichtlich stehen also beide Panoramen in enger Verbindung zu den beiden Protagonisten und daher in ihren speziellen Metaphoriken zu berücksichtigen, spiegeln sie doch in ihrer Bildhaftigkeit die Ansichten und psychische Verfassung beider wieder. Darüber hinaus bestätigen sie in ihrer Wort- und Bildwahl die gesellschaftlich konventionierten Geschlechterrollen. Saccards Blick auf Paris erfolgte passend zu seinen ehrgeizigen Ambitionen

von den Höhen des Montmartre, ist durch ein hohes Maß an Aktivität, emotionaler Kühle und Brutalität gekennzeichnet und reflektiert damit typisch männliche Eigenschaften. Renées durch das Wasser der Seine geprägter Panoramablick dagegen erscheint sanft, gefühlsbetont, familiär ausgerichtet und eher passiv, vergangenheitsorientiert und bestätigt das weibliche Rollenmuster der Zeit. Zudem muss Renée, wie es sich für eine Frau des Second Empire gehört, ihre Wünsche und Leidenschaften unterdrücken, während Saccard seine zukunftsorientierten Pläne und kreative Potenz aktiv ausleben kann und darf.

Rishona Elena Zimring stellt in ihrer Monographie *Genealogies of the modern metropolis: gender and urban space in Zola, Gissing, James and Conrad* die These auf, dass die Präsentation urbaner Räume untrennbar mit der sich wandelnden Rolle der Frau innerhalb dieser städtischen Lebensräume verbunden ist und als symptomatisch für diesen Wandel zu verstehen ist. Traditionellerweise gilt die Sphäre des beruflichen Erfolgs und der dortigen Aktivität als eine typisch männliche, während die Frauen der häuslich, familiären Sphäre zugeordnet werden, obschon die Zeit für ihre aktive gesellschaftliche Beteiligung bereits begonnen hat. Dieser einsetzende Wandel der Geschlechterrollen wird in den von Zimring bearbeiteten Romanen allem voran durch zahlreiche Fensterblicke markiert; die Frau übernimmt die Rolle der ausgeschlossenen Beobachterin, die sich nach Teilnahme am gesellschaftlichen Leben sehnt, und ist in den vorgestellten Romanen, zu denen auch *La Curée* gehört, insbesondere an Orten der Dynamik und Transformation zu finden.³²⁰ Es sei anzumerken, dass beide Panoramen, sowohl Renées, als auch Saccards, durch den Blick großer Fenster beschrieben werden, sodass Rainer Warning in diesem Kontext von einer „Korrespondenz [der] Fensterblicke“³²¹ spricht, welche nicht übersehen werden darf.

Auch eine weitere für den Roman zentrale Szene wird durch einen solchen weiblichen Fensterblick beschrieben, es handelt sich dabei um die Beschreibung des Nachtlebens auf dem Boulevard Maiesherbes im vierten Kapitel, welche im Folgenden und abschließend untersucht werden soll.

³²⁰ Zimring, Rishona Elena: *Genealogies of the modern metropolis*, S.17-26.

³²¹ Warning, Rainer: *Chronotopik und Heterotopik: Zolas Rougon-Macquart*, S.156.

Dorthin fahren Renée und Maxime in ihrer Kutsche und ziehen sich in ein *Separée* des *Café Riche* mit Blick über den *Boulevard* zurück, um ungestört zu sein; es ist dieses *Separée*, in welchem die Affäre der beiden beginnt und im Laufe der ersten Nacht kehrt Renée immer wieder zum Fenster des *Separées* zurück, um das Nachtleben auf dem *Boulevard* mit all seinen Bars, Kiosken, dem künstlichen Licht und den umherschweifenden Prostituierten zu beobachten. Ihre eigene innere Anspannung und wachsende Leidenschaft für Maxime hängen dabei eng mit den *Boulevard*beschreibungen zusammen. Der Ausblick aus dem Fenster wird zunächst wie folgt beschrieben:

Et le défilé repassait sans fin, avec une régularité fatigante, monde étrangement mêlé et toujours le même, au milieu des couleurs vives, des trous de ténèbres, dans le tohu-bohu féérique de ces mille flammes dansantes, sortant comme un flot des boutiques, colorant les transparents des croisées et des kiosques, courant sur les façades en baguettes, en lettres, en dessins de feu, piquant l'ombre d'étoiles, filant sur la chaussée, continuellement. Le bruit assourdissant qui montait avait une clameur, un ronflement prolongé, monotone, comme une note d'orgue accompagnat l'éternelle procession de petites poupées mécaniques. Renée crut, un moment, qu'un accident venait d'avoir lieu. Un flot de personnes se mouvait à gauche, un peu au-delà du passage de l'Opéra. Mais, ayant pris son binocle, elle reconnut le bureau des omnibus ; il y avait beaucoup de monde sur le trottoir, debout, attendant, se précipitant dès qu'une voiture arrivait. [...] Elle s'arrêta aux annonces d'un kiosque, crûment colloriées comme les images d'épinal ; il y avait, sur un carreau, dans un cadre jaune et vert, une tête de diable ricanant, les cheveux hérissés, réclame d'un chapelier qu'elle ne comprit pas. De cinq minutes en cinq minutes, l'omnibus des Batignolles passait, avec ses lanternes rouges et sa caisse jaune, tournant le coin de la rue Le Petelier, ébranlant la maison de son fracas (LC S.238f.)

In ermüdender Gleichmäßigkeit floß der Menschenstrom dahin, sonderbar bunte und doch immer gleiche Welt inmitten ihrer lebhaften Farben, gähnenden Schatten und tanzenden Flammen, die wie eine Flut aus den Läden brachen, die Transparente an den Fenstern und in den Kiosken in ein farbiges Licht tauchten, in Form von feurigen Stäben, Buchstaben und Mustern an den Häuserfronten entlangliefen, die Dunkelheit mit Sternen besäten und unaufhörlich über die Fahrbahn dahinglitten. Der betäubende Lärm, der empordrang, hatte etwas Einförmiges, Langgezogenes wie die Töne einer Drehorgel, die eine nicht endende Prozession kleiner mechanischer Puppen begleitet. Einen Augenblick glaubte Renée, es sei ein Unfall geschehen. Eine Menschenmenge strömte nach links, ein wenig jenseits der Passage de l'Opéra hinaus. Doch durch ihr Lorgnon erkannte sie eine Omnibushaltestelle ; auf dem Bürgersteig warteten eine große Anzahl Menschen, die sich vordrängten, sooft ein Bus hielt. [...] Sie sah die Reklameplakate eines Kiosks, die grell bemalt waren : in einem gelbgrünen Rahmen sah man einen grinsenden Teufelskopf mit gestäubtem Haar – die Reklame eines Hutfabrikanten, die sie nicht verstand. Alle fünf Minuten rollte der Omnibus von Batignolles mit seinen roten Laternen und gelben Wagen vorüber, bog um die Ecke der Rue Le Peletier und erschütterte das Haus mit seinem Getöse. (LC dt. S.168f.)

Renés Blick auf den Boulevard offenbart sich als Beschreibung einer urbanen Reizüberflutung; so nimmt sie zum einen den nicht enden wollenden und zudem lautstarken Strom der Passanten wahr. In diesem Zusammenhang liefert sie dem Leser außerdem eine Beschreibung der frühen Formen öffentlicher Verkehrsmittel, wobei es sich um den Omnibus handelt, dessen Eintreffen sie aufgrund der auf ihn zustürzenden Menschen zunächst als einen Unfall interpretiert. Zum anderen sind es das die Nacht erhellende, künstliche Licht, sowie die vielen bunten Reklameschilder, welche Renés Aufmerksamkeit auf sich ziehen, deren Sinn sie aber nicht entziffern kann.

Rainer Warning interpretiert den Boulevard in Zolas Werk als einen Chronotopos mit heterotopen Elementen und verbindet damit die Ansätze von Michel Foucault und Michail Bachtin.³²² Während Elke Kaiser Renée ab dem Beginn ihrer Affäre mit Maxime als eine aktive grenzüberschreitende Heldin im Lotman'schen Sinne versteht³²³, kann Warning diese Sichtweise auf die Protagonistin überzeugend widerlegen. So verweist er bei der Auseinandersetzung mit Zolas Werk ausdrücklich auf die behandelte Zeitspanne, das Second Empire und die in diesem stattfindende umfassende Neugestaltung der französischen Hauptstadt; eine Zeit also, in der die Ereignisse und Entwicklungen von den einzelnen Individuen nicht mehr gesteuert werden können, vielmehr handelt es sich dabei um überpersönliche Prozesse, denen die Protagonisten der Zola'schen Romane ausgeliefert sind.³²⁴ Lotmans Ausführungen zu Sujet und Grenzüberschreitung sind für Warning nur solange anwendbar, wie Geschichten mit tatsächlichen Helden erzählt werden, im Falle der Zola'schen Werke seien diese jedoch aus den oben genannten Gründen schon nicht mehr anwendbar. Anstatt Heldenfiguren im klassischen Sinne vorzuführen, handele es sich in den Romanen Zolas um Opfer der überpersönlichen Entwicklungen; dies trifft auch auf die Protagonistin Renée in *La curée* zu.³²⁵

Warning lehnt also die Anwendung des klassischen Lotman'schen Sujetschemas auf Zolas Romane ab, stattdessen steigert er es und spricht

³²² Warning, Rainer: Chronotopik und Heterotopik: Zolas Rougon-Macquart, in: R.W.: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München 2009, S.145-168.

³²³ Vgl. Kaiser, Elke: Wissen und Erzählen bei Zola, S.163f.

³²⁴ Warning, Rainer: Chronotopik und Heterotopik: Zolas Rougon-Macquart, S.153.

³²⁵ Vgl. ebd. S.152f.

von einer „nichtsujethafte[n] Kollision“³²⁶: Es handele sich in den Werken Zolas nicht einfach um eine Erschütterung der Grenze zwischen Außen- und Innenwelt, sondern um ihren kompletten Einsturz, durch den der Außenraum in den Innenraum einbrechen könne. Dieser Vorgang spiegele den Zusammenbruch einer ganzen kulturellen Ordnung wieder, sowie die Überführung der Räume in eine „Kontinuität der Leere“, widergespiegelt in den zwei prägnantesten Repräsentationen dieses Vorgangs: dem „terrain vague“ und „le trou“. Während ersteres ein in seiner Funktion undefinierbares Gelände verkörpert, ein Grundstück in Schwellensituation sozusagen, handelt es sich bei der zweiten Repräsentation des Kataklysmus' tatsächlich nur noch um einen Abgrund oder ein kraterartiges Loch, wie sie während der sog. Hausmannisierung in Paris in Mengen entstanden und von Zola immer wieder beschrieben werden.³²⁷

In *La curée* wird aber auch das Haus Saccards als ein Ort beschrieben, an dem der Außen- in den Innenraum hineinbricht und die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre damit aufgehoben werden; eine ganz ähnliche Formulierung findet sich auch in der Beschreibung des Boulevards. Während Renée das Nachtleben des Boulevard Malesherbes vom Fenster aus beobachtet, heißt es:

Renée ne quitta la rampe qu'à regret. Une ivresse, une langueur montaient des profondeurs plus vagues du boulevard. Dans le ronflement affaibli des voitures, dans l'effacement des clartés vives, il y avait un appel caressant à la volupté et au sommeil. Les chuchotements qui couraient, les groupes arrêtés dans un coin d'ombre, faisaient du trottoir le corridor de quelque grande auberge, à l'heure où les voyageurs gagnent leur lit de rencontre. Les lueurs et les bruits allaient toujours en se mourant, la ville s'endormait (LC S.243f.)

Renée tat es leid, daß sie das Fenster verlassen mußte. Eine matte Trunkenheit entstieg dem inzwischen verschwommenen Boulevard. Im gedämpften Rollen der Wagen, im Verlöschen der lebhaften Beleuchtung lag etwas wie eine verlockende Aufforderung zu Wollust und Schlaf. Das leise Geflüster, die in einer dunklen Ecke sich sammelnden Gruppen machten den Bürgersteig zu dem Flur eines großen Hotels zu einer Stunde, da die Reisenden ihr Zufallslager aufsuchen. Immer mehr verstummte das Geräusch, immer mehr erloschen die Lichter, die Stadt versank in Schlummer und ein Hauch von Zärtlichkeit glitt über die Dächer hinweg. (LC dt. S.173)

So ist es der Boulevard als Ort der Wollust und des nächtlichen Vergnügens, welcher in Renées Psyche (d.h. Innenraum) einbricht. Der Außenraum

³²⁶ Ebd. S.153f.

³²⁷ Ebd. ebd.

„Boulevard’ wird zum vertrauten Korridor einer Herberge, er korrespondiert mit der erotisierten Atmosphäre innerhalb des Separées im Café Riche und ebenso mit Renées psychischem Innenraum, damit erfüllt der Boulevard also eine deutliche „Spiegelfunktion“³²⁸. An anderer Stelle heißt es dazu noch deutlicher: „Le bruit diminuait sur le boulevard; mais elle l’entendait au contraire qui grandissait, et toutes ces roues, par instants, semblaient lui tourner dans la tête.“ (LC S.242 ; "Auf dem Boulevard wurde es allmählich stiller ; doch Renée schien es, als verstärkte sich der Lärm, und es war ihr, als drehten sich all diese Wagenräder in ihrem Kopf." LC dt. S.172)

In seinem Passagen-Werk spricht Walter Benjamin ebenfalls von diesem Einbruch des Außenraums in den privaten Innenraum bzw. von der bewussten Öffnung des Privattraums nach außen:

Das Interieur tritt nach außen. Es ist als wäre der Bürger seines gefesteten Wohlstands so sicher, daß er die Fassade verschmäht, um zu erklären: mein Haus, wo immer ihr den Schritt hindurch legen mögt, ist Fassade. [...] Die Straße wird Zimmer und das Zimmer wird Straße.³²⁹

Benjamin erkennt die Öffnung des privaten Innenraums nach außen als ein typisches Phänomen des wohlhabenden Bürgertums des 19. Jahrhunderts, und, obgleich diese Erkenntnis nicht von seinen theoretisch untermauerten Ausführungen zu den Pariser Passagen zu trennen ist, trifft dies ebenso auf den Boulevard zu wie er in Zolas *La curée* dargestellt wird.

Die Aufhebung der räumlichen und auch zeitlichen Grenzen auf dem Boulevard interpretiert Warning als typisch heterotope Merkmale, obschon er den Boulevard ansonsten als Repräsentanten seiner Zeit und damit als Chronotopos versteht. Doch gerade die Fähigkeit zeitenthobener heterotoper Räume, auf zeitliche Diskontinuitäten und Brüche zu reagieren und sie einzufangen, erweisen sich für Warning im Hinblick auf die Zola’schen Romane als passend, weshalb er Foucaults Konzept in seine Analyse mit einbezieht.³³⁰

Obwohl der Boulevard tatsächlich als Chronotopos im Bachtin’schen Sinne zu lesen ist und die heterotopen Elemente, wie sie soeben genannt wurden, nicht von der Hand zu weisen sind, ist es doch ein anderes raumtheoretisches Konzept, welches in Zolas Boulevarddarstellung noch

³²⁸ Warning, Rainer: Chronotopik und Heterotopik: Zolas Rougon-Macquart, S.156.

³²⁹ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hrsg. v. Rolf Tiedemann, erster Band, S.512.

³³⁰ Warning, Rainer: Chronotopik und Heterotopik: Zolas Rougon-Macquart, S.156f.

effektiver zum Tragen kommt und darüber hinaus mit der weiblichen Hauptfigur in *La Curée* und deren Entwicklung korrespondiert: es sind die Nicht-Orte nach Marc Augé. Obgleich Augés Konzept sich vor allem auf die Hypermoderne bezieht, weist der Boulevard Malesherbes, wie er in *La Curée* beschrieben wird und wie an den zitierten Textstellen deutlich wurde, mit seinen stetig fließenden Menschenmassen, dem städtischen Verkehrswesen, den überall hervorstechenden Reklameplakaten und dem künstlichen Licht, charakteristische Merkmale des Nicht-Ortes auf und kann somit als eine frühe Form des Nicht-Ortes verstanden wurde, dessen Entstehung ebenfalls mit einer Zeit extrem erlebter Beschleunigung zusammenfällt.

Typischerweise gewähren die Nicht-Orte ihren Besuchern außerdem ein hohes Maß an Anonymität und damit Freiheit, jedoch erschweren sie all denjenigen, die längere Zeitspannen ihres Lebens an diesen anonymen Orten verweilen, die Ausbildung einer konstanten Identität. Dieser Umstand trifft nun wiederum vollends auf die Protagonistin Renée in *La Curée* zu; ihr eigentliches Heim, das Hôtel Saccard, erweist sich zunehmend als Sphäre der Öffentlichkeit, wie bereits erwähnt, wird es beschrieben als ein hell erleuchtetes Haus, in das alle Boulevards zu münden scheinen, es hat sich gänzlich in einen anonymen Außenraum verwandelt. So flüchtet sie sich immer häufiger mit ihrem Geliebten Maxime in das Separée auf dem Boulevard Malesherbes, sucht damit jedoch Abgeschiedenheit und Privatsphäre an einem öffentlichen Ort. Der beschriebene Einbruch des Außenraumes „Boulevard“ in ihre Gedankenwelt, markiert nicht nur den Einbruch der aufgeladenen, erotisierten Atmosphäre des Boulevards in das Separée und damit den Beginn der Affäre, sondern ebenso den Einbruch der Außenwelt des Boulevards in Renées komplette Identität. Diese innere Leere wird zudem durch das Gefühl zeitlicher Enthobenheit und ewiger Wiederkehr unterstrichen, wie Renée sie auf dem Boulevard erlebt und anhand folgender Sätze beschreibt:

Les cafés seuls flambaient encore, rayant l'asphalte de nappes lumineuses. De la rue Drouot à la rue du helder, elle apercevait ainsi une longue file de carrés blancs et de carrés noirs, dans lesquels les derniers promeneurs surgissaient et s'évanouissaient et s'évanouissaient d'une étrange façon. Les filles surtout, avec la traîne de leur robe,

Nur die Cafés waren noch strahlend erleuchtet und warfen helle Lichtstreifen auf den Asphalt. Von der Rue Drouot bis zur Rue de Helder sah Renée eine lange Reihe heller und dunkler Vierecke, in denen die letzten Spaziergänger auftauchten und wieder verschwanden. Die Dirnen, die mit ihren langen Kleidern bald hell erleuchtet waren, bald vom Schatten

tour à tour crûment éclairées et
noyées dans l'ombre, prenaient un air
d'apparition, de marionettes
blafardes, traversant le rayon
électrique de quelque féerie.
(LC S.242)

verschluckt wurde, glichen
Geistererscheinungen, bleichen
Marionetten, die durch das
Scheinwerferlicht einer Zauberposse
gehen. (LC dt. S.172)

Das künstliche Licht wird von Renée als Aufhebung der Grenze zwischen Tag und Nacht, als Zeitenthobenheit erlebt; sowohl die grelle Helligkeit, als auch die permanente Geräuschkulisse des Boulevards, welche erst in den frühen Morgenstunden zum Erliegen kommt, erwecken in ihr den Eindruck einer grotesken ewigen Jahrmarktsszene bzw. einer skurrilen Theaterkulisse, von der sich die nächtlichen Spaziergänger scharf abheben und darüber hinaus selbst wie unheimliche „poupées mécaniques“ und „marionettes blafardes“ erscheinen. Sie erlebt den Boulevard, den sie selbst verkörpert, zunehmend als einen Nicht-Ort, geprägt von Leere und ewiger Wiederkehr, als eine Welt des schönen Scheins, die ihr aber eine Ausbildung eigener Identität untersagt, so wie sie gegen Ende des Romans einsehen muss, dass ihr ganzes Leben einer Scheinwelt gewidmet war und sie selbst darin nur wie eine Puppe in schönen Kleidern vorgeführt wurde, ohne in ihrer wahren Persönlichkeit wirklich jemals beachtet worden zu sein. In dieser inneren Zerrissenheit wird Renée selbst zu einer Verkörperung ihrer Zeit, d.h. zu einem „Zeichen der von Zola modellierten Erfahrung der Moderne“.³³¹

2.4 Sozialer Raum und versuchte Grenzüberschreitungen in Emile Zolas *Le ventre de Paris*

Emile Zolas *Le ventre de Paris*, erschienen im Jahr 1873, bildet den dritten Teil seines Romanzyklus' *Les Rougon-Macquart*. Hauptschauplatz von *Le ventre de Paris* ist das alte Markthallenviertel, in das täglich die unterschiedlichsten Nahrungsmittel zur Versorgung der Stadt transportiert wurden und das vom Erzähler als Motor der Stadt und, wie es der Titel bereits verdeutlicht, als Bauch des großen Organismus Paris inszeniert wird. Im Zentrum des Romans steht die Metzgerfamilie Quenu, welche den hilfsbedürftigen Bruder und Schwager Florent bei sich aufnimmt und ihn zunächst bei der Gründung einer neuen Existenz unterstützt. Dieser wurde beim Staatsstreich Napoleon III. irrtümlich als Barrikadenkämpfer festgenommen und auf die Teufelsinsel deportiert, von der er jedoch fliehen

konnte und nun in Paris bei seinem Bruder Quenu den Neuanfang versucht. Florent wird schließlich Mitglied einer Gruppe von Männern, die mit den politischen und gesamtgesellschaftlichen Umständen ihrer Zeit unzufrieden sind, sich ihrem Ärger bei den sporadischen und alkoholisierten Treffen Luft verschaffen und auf dilettantische Art und Weise von einem Umsturz träumen. Lisa Quenu, Florents Schwägerin, wittert in den vermeintlich radikal kriminellen Machenschaften ihres Schwagers jedoch eine Gefahr für ihren eigenen Ruf und den ihrer Familie und so informiert sie die Polizei, was schließlich zu Florents zweiter Deportation führt. Wie sich später herausstellt haben nahezu alle Bekannten der Familie aus dem Markthallenviertel Aussagen bei der Polizei gemacht, um die vermeintliche Gefahr aus ihrem Umfeld zu verbannen. Zola wollte mit seinem Roman *Le ventre de Paris* eine Studie des ehrgeizigen Kleinbürgertums liefern und dessen Heuchelei und Selbstgerechtigkeit insbesondere am Beispiel der Lisa Quenu anprangern und kritisieren.

Le ventre de Paris gilt als einer der populärsten Romane des Rougon-Macquart-Zyklus, und obwohl sich durchaus Forschungsbeiträge zu verschiedenen Aspekten des Romans finden lassen³³², die meisten davon im französischen Sprachraum, existieren so gut wie keine raumtheoretischen oder semiotischen Analysen.³³³ Dagegen gibt es aufgrund Zolas zahlreicher Kontakte zu Vertretern des Impressionismus und seinen eigenen kunstkritischen und -theoretischen Schriften einige informative Monographien und Essays, die sich mit diesen künstlerischen Einflüssen auf Zolas literarisches Werk befassen oder seine Romane als Versuche verstehen, das

³³¹ Kaiser, Elke: Wissen und Erzählen bei Zola, S.170.

³³² Beispielsweise Gural-Migdal, Anna: Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris*, in: *Les Cahiers naturalistes* 74 (2000), S.145-161. Schor, Naomi: *Zola's Crowds*, Baltimore 1978. Shryock, Richard: *Zola's Use of Embedded Narrative in Le Ventre de Paris: Florent's Tale*, in: *The Journal of Narrative Technique* 22.1 (1992), S.48-56. Jousset, Philippe: *Une Poétique de la 'nature morte': Sur la pratique descriptive dans Le Ventre de Paris*, in: *Les Cahiers naturalistes* 72 (1998): S.337-50. Marin, Mihaela: *La Bucolique des Halles: Symbole et paysage dans Le Ventre de Paris*, in: *Excavatio* 12 (1999), S.92-99.

³³³ Eine Ausnahme stellt hier Stierles 2016 erschienene Monographie *Pariser Prismen* dar. Erstmals widmet Stierle hier ein, leider relativ kurzes und teilweise nur oberflächliches, Kapitel den Romanen von Zola. Neben *Le ventre de Paris* stellt Stierle hier *Une page d'amour* (1878), *Nana* (1883), *Au bonheur des dames* (1883) und *L'Œuvre* (1886) als zentrale und den Mythos Paris spezifische Art fortspinnende Werke des Zola'schen Zyklus vor. An *Le ventre de Paris* interessiert Stierle natürlich ebenfalls das Hallenmotiv und seine Kontrastierung mit der Kirche Saint Eustache. Die Thematisierung der räumlich gesetzten Grenzen und deren

Programm der Impressionisten auf prosaische Texte anzuwenden.³³⁴ Auch finden sich gender-theoretische Analysen des Romans, welche die Darstellung der Marktfrauen fokussieren und das Hallenviertel immerhin als weiblich dominierten Raum verstehen³³⁵, ebenso wie es Forschungsbeiträge gibt, die sich mit der Gegenüberstellung der historischen Fakten und Zolas Abänderungen der Tatsachen in seinem Roman beschäftigen.³³⁶

Im Folgenden soll zunächst das Motiv der Markthallen untersucht werden. Innerhalb des Romans finden sich zahlreiche Beschreibungen der Hallen, die jeweils bestimmte Aspekte betonen und damit ein komplexes Bedeutungsgefüge erzeugen. Es wird sich zeigen, dass die Hallen innerhalb des Romans selbst als ein vielschichtiges Symbol zu verstehen sind, das zudem an bestimmte Perspektiven, d.h. an die Wahrnehmung bestimmter Figuren gekoppelt ist. Diese nehmen innerhalb des Figurengefüges des Romans wiederum Sonderstellungen ein. Es handelt sich dabei um Florent, den Maler Claude Lantier, sowie die beiden Straßenkinder Marjolin und Cadine. Diese vier Figuren widersetzen sich mehr oder weniger stark den im Hallenviertel herrschenden sozialen Grenzen und erproben ihre Freiheit. Die Übertretung der sozialen Grenzen und deren Konsequenzen, d.h. die Wirkungsweisen der sozialen Raumstrukturen innerhalb des Romans, sollen in einem zweiten Schritt anhand von Marjolin und Cadine analysiert werden. Die Deskription der Markthallen in *Le ventre de Paris* ist vorrangig an den Protagonisten Florent gekoppelt und erfährt im Laufe des Romans eine

Übertretung beachtet Stierle jedoch nicht. Vgl. Stierle, Karlheinz : Pariser Prismen, S.194-234.

³³⁴ Vorrangig zu nennen ist: Berg, William J.: *The Visual Novel. Emile Zola and the art of His Time*, Pennsylvania 1992. Sowie: Knapp, Bettina: *The Creative Impulse – to Paint ‘Literarily’: Emile Zola and The Masterpiece*. in: *Research Studies* 42 (June 1980), S.71-82. Matthews, J.H.: *L’Impressionisme chez Zola: Le Ventre de Paris*, in: *Le Francais moderne* 29 (1961), S.199-205. Newton, Joy: *Emile Zola and the French Impressionist Novel*, in : *L’esprit créateur* 13 (1973), S.320-328. Niess, Robert J.: *Zola, Cézanne and Manet: A Study of "L’Œuvre"*, Michigan 1968.

Die genannten kunsttheoretischen Tendenzen finden sich besonders in der Figur des Malers Claude Lantier wieder. In *Le ventre de Paris* liefert v.a. er detailgetreue Beschreibungen des Markthallenviertels, die sich gemäß dem impressionistischen Programm besonders Farbkontraste und Licht- und Schattenspiele auszeichnen. Der Roman *L’Œuvre* widmet sich schließlich allein der Figur des Malers Claude, die dort außerdem Charakterzüge von Zola und Cezanne in sich vereint.

³³⁵ Johnson, Sharon P.: "Les Halles" in Zola's *Le Ventre de Paris*. Gender, Order, and Disorder, in : *Excavatio*, Vol. XVII, Nos. 1-2 (2002), S.33-54. Carles, Patricia/ Desgranges, Béatrice: *Le Ventre de Paris ou l’espace de la repression*, in : *Excavatio* 2 (1993), S.34-41.

³³⁶ Vgl. Petrey, Sandy: *Historical Reference and Stylistic Opacity in Le ventre de Paris*, in: *Kentucky Romance Quarterly* 24.3 (1977), S.325-40. Woollen, Geoff: *Zola's*

Wandlung ins Negative. Florents erste Eindrücke des Hallenviertels stehen im Zeichen des Hungers. Nach seiner Flucht von der Teufelsinsel schleppt er sich nach Paris, wo er seinen Bruder Quenu weiß, bricht jedoch auf halbem Weg dorthin zusammen. Im Karren einer Händlerin kommt er in Paris, und zwar im Hallenviertel, an und treibt sich mittellos durch die von Nahrung überfüllten Straßen. Zola beschreibt gekonnt die durch den Hunger und die Müdigkeit überreizte Wahrnehmung Florents, auf den die Markthallen in diesem Zustand doppelt imposant wirken:

Mais ce qui le surprenait, c'étaient, aux deux bords de la rue, de gigantesques pavillons, dont les toits superposés lui semblaient grandir, s'étendre, se perdre, au fond d'un poudroisement de lueurs. Il rêvait, l'esprit affaibli, à une suite de palais, énormes et réguliers, d'une légèreté de cristal, allumant sur lueurs façades les mille raies de flammes de persiennes continues et sans fin. Entre les arêtes fines des piliers, ces minces barres jaunes mettaient des échelles de lumière, qui montaient jusqu'à la ligne sombre des premiers toits, qui gravissaient l'entassement des toits supérieurs, posant dans leur carrure les grandes carcasses à jour de salles immenses, où traînaient, sous le jaunissement du gaz, un pêle-mêle de formes grises, effacées et dormantes. Il tourna la tête, fâché d'ignorer où il était, inquiet par cette vision colossale et fragile ; et, comme il levait les yeux, il aperçut le cadran lumineux de Saint-Eustache, avec la masse grise de l'église.³³⁷

Aber was ihn in Erstaunen versetzte, waren riesige Hallen zu beiden Seiten der Straße, deren übereinandergetürmte Dächer immer größer zu werden, sich auszudehnen und sich in einem zerstiebenden Schimmer zu verlieren schienen. Sein entkräfteter Geist träumte von einer Reihe unermesslicher und ebenmäßiger Paläste von kristallener Schwerelosigkeit, die auf ihren Fassaden tausend Flammenstreifen sich unendlich fortsetzender Jalousien entzündeten. Zwischen den schmalen Pfeilern bildeten diese dünnen gelben Stäbe Leitern von Licht, die bis zu der dunklen Linie der ersten Dächer emporstiegen, die darauf gehäuften oberen Dächer erklimmen und die großen Gerippe unendlicher Räume in ihrer Vierschrötigkeit sehen ließen, wo unter dem gelben Schein der Gasflammen ein Durcheinander von grauen, verschwommenen und schlafenden Gestalten herumlag. Er wandte den Kopf, ärgerlich darüber, daß er nicht wußte, wo er sich befand, beunruhigt durch diese kolossale und hinfällige Erscheinung ; und als er aufblickte, gewahrte er das beleuchtete Zifferblatt von Saint-Eustache und die graue Masse der Kirche.³³⁸

Halles, a Grande Surface before Their Time, in: Romance Studies, 18 (1), 2000, S.21-30.

³³⁷ Zola, Émile: Le ventre de Paris, Préface et commentaires de Gérard Gengembre, Pocket 1991, S.26. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „vdP“ im Text nachgewiesen.

³³⁸ Zola, Emile: Der Bauch von Paris. Die Rougon-Macquart, Natur- und Sozialgeschichte einer Familie unter dem Zweiten Kaiserreich, hrsg.v. Rita Schober, München 1974, S.16f. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „vdP dt.“ im Text nachgewiesen.

Wie aus der Textstelle deutlich wird, sind es v.a. der neuartige architektonische Stil aus Glas und Eisen sowie die schiere Größe der Hallen, die Florent beeindrucken und seine Fantasie gleichermaßen überfordern wie beflügeln. Es sind besonders die präzisen Beschreibungen der Licht- und Schattenspiele, wie sie durch die geometrische Glaskonstruktion mit den eisernen Trägern erzeugt werden („échelles de lumière“), die innerhalb dieser ersten Beschreibung der Markthallen hervorstechen. Neben der Bewunderung für die kühne Kombination zweier so unterschiedlicher Baustoffe, die zugleich „colossale“ und „fragile“ wirkt, wird innerhalb des Romans wiederholt der imposante Gesamteindruck der Hallen betont. Aufgrund ihrer immensen räumlichen Ausdehnung, Höhe und der dichten Aneinanderreihung werden die Hallen beispielsweise als „ville étrange“ (vdP S.40) und ebenso als „une babylone de métal, d’une légèreté hindoue“ (vdP S.228) betitelt; letzteres eine populäre religiöse und bereits deutlich negativ konnotierte Bezeichnung, die nicht nur mit der beeindruckenden Größe der Hallen zusammenhängt, sondern auch mit der skandalösen Masse an Nahrungsmitteln, welche sich täglich dort auftürmt. Sowohl die Imposanz der Hallen, als auch die Masse der Nahrung werden durch diese Bezeichnung vom Erzähler deutlich als Hybris markiert.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Zolas Beschreibung des Hallenviertels auf der Manipulation historischer Tatsachen basiert. Diesem Umstand widmet sich z.B. Geoff Woollen in seinem Essay *Zola’s Halles, a Grande Surface before their time*: zur Entstehungszeit des Romans 1872 standen bereits neun der zehn Pavillons, jedoch *spielt Le ventre de Paris* in den Jahren 1858-59, in denen der Bau der Hallen gerade erst begann. 1857 wurden die ersten beiden Pavillons eingeweiht, in den 1860er Jahren standen immerhin schon sechs von ihnen, jedoch waren noch nicht alle benutzbar. Folgt man diesen Tatsachen haben die Hallen also zum Zeitpunkt von Florents Ankunft in Paris noch gar nicht in Gänze existiert und bei der Beschreibung der Pavillon-Stadt handelt es sich um eine Vision bzw. um den Blick des Autors Zola auf die Hallen, wie sie zur Entstehungszeit des Romans gewirkt haben mussten.³³⁹ Zur Beantwortung der Frage nach dem Nutzen dieser Vorgehensweise stellt Woollen die zutreffende These auf, Zola

³³⁹ Woollen, Geoff: Zola’s Halles, a Grande surface before their time, in: Romance Studies, Vol. 18(1), June 2000, S.22-25.

habe die Hallen vorrangig als Symbol des technischen Fortschritts inszenieren wollen.³⁴⁰ Dieser manifestiert sich in diesem Fall in der Betonung der Baumaterialien und des architektonischen Stils. Auch Walter Benjamin betont den Fortschrittssaspekt, wenn er die Materialien Glas und Eisen in dem Kapitel *Eisenkonstruktion* seines Passagen-Werkes als „[d]ie beiden großen Errungenschaften der Technik“³⁴¹ bezeichnet, letzteres markiert er sogar als „revolutionäres Baumaterial!“³⁴² und unterstreicht damit die Neuartigkeit und Faszination der für das 19. Jahrhundert charakteristischen Konstruktionen³⁴³. Zu diesen zählt er neben den Passagen ebenso die Bahnhofs- und Ausstellungshallen und u.a. explizit auch die Markthallen von Paris, womit die enge Verbindung des Baustils mit Konsum, gesellschaftlicher Repräsentation und wirtschaftlichen Gelenkstellen bereits deutlich und von Benjamin im Rahmen seiner gesellschaftskritischen Geschichtsphilosophie betont wird.³⁴⁴ Hinzuzufügen sei hier noch seine Bemerkung, dass der Glas- und Eisenstil ebenso Einfluss auf die Sakralbauten ausübe³⁴⁵, wodurch sich im Rahmen der Architektur eine offensichtliche und verhängnisvolle Parallelisierung der Sphären Wirtschaft/Konsumkultur und Religion ergibt, die sich auch in *Le ventre de Paris* bemerken lässt: Die Markthallen werden von der Mehrheit der Figuren wie ein omnipräsenter Gott wahrgenommen.

Die Inszenierung der Hallen als Symbol des Fortschritts erfolgt innerhalb des Romans aber nicht nur über den Fokus auf ihre spezifische Architektur, sondern besonders durch die Gegenüberstellung mit der Kirche Saint-Eustache, welche wiederum das alte Paris symbolisiert, das dem Untergang geweiht ist. Das Verstreichen der Zeit bzw. das Ende einer Epoche wird v.a. durch das Zifferblatt der Kirchenuhr symbolisiert, das sich an verschiedenen Stellen des Romans mahndend in das Sichtfeld der jeweiligen Figuren schiebt (Vgl. vdP S.26f. S.46, S.57).

³⁴⁰ Ebd. S.28.

³⁴¹ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Bd. 1, S.212.

³⁴² Ebd. S.219.

³⁴³ Benjamin verweist im gleichen Kapitel außerdem auf die Entstehung des eben genannten Baustils: erstmalig verwendet wurden die Baumaterialien Glas und Eisen für den Bau von Gewächshäusern. Vgl. ebd., S.216, 221. In diesem Kontext lassen sich auch die zahlreichen Textstellen in *Le ventre de Paris* verstehen, in denen die Höhe der Hallen, sowie ihre Konstruktion als floral und schlingpflanzenartig wachsend beschrieben wird. Auch die Bezeichnung „fôret de fonte“ findet sich mehrmals. Vgl. Zola, Emile: *Le ventre de Paris*, S. 40f., S.45, 51.

³⁴⁴ Vgl. Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Bd. 1, S.216.

Am deutlichsten wird diese Gegenüberstellung zweier Zeitordnungen jedoch anhand folgender Textstellen: auf der Heimreise von einem Ausflug ins Grüne versucht der Maler Claude Lantier Florent den Wandel der Zeit anhand von Saint-Eustache zu verdeutlichen, die von Weitem unter dem Dach der Hallen sichtbar wird. Es heißt dort zunächst: „C'est une curieuse rencontre, disait-il, ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... *Ceci tuera cela*, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches..." (vdP S. 248 ; Hervorhebung S.K.; „»Es ist dies ein eigenartiges Zusammentreffen«, sagte er, »dieses Stück Kirche, eingerahmt von dieser Straße aus Eisen... Das eine wird das andere vernichten, das Eisen wird den Stein töten, und die Zeiten sind nah...“ vdP dt. S.321) Wortwörtlich übernimmt Zola die bekannten Worte aus Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* bzw. aus dem dortigen Kapitel *Ceci tuera cela*, wie es bereits besprochen wurde. Durch den intertextuellen Moment öffnet Zola mit nur wenigen Zeilen das Bewusstsein des mit Hugo vertrauten Lesers auf den Aspekt des Epochenwechsels und den Beginn eines neuen Zeitalters. War es bei Hugo noch der gedruckte Buchstabe, der den Stein ersetzte, so ist es bei Zola das Eisen, welches die Markierung eines neues Zeitalters verdeutlicht. Diese Thematik setzt Claude Lantier anschließend folgendermaßen fort:

Cette église est d'une architecture bâtarde, d'ailleurs ; le Moyen Âge y agonie, et la Renaissance y balbutie... Avez-vous remarqué quelles églises on nous bâtit aujourd'hui ? Ca ressemble à tout ce qu'on veut, à des bibliothèques, à des observatoires, à des pigeonniers, à des casernes ; mais sûrement, personne n'est convaincu que le bon Dieu demeure là-dedans. Les marçons du bon Dieu sont morts [...] Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque ; et ce sont les Halles centrales, [...] une œuvre crâne, allez, et qui n'est encore qu'une révélation timide du XX^e siècle... C'est pourquoi Saint-Eustache est enfoncé, parbleu ! (vdP S.248f.)

Diese Kirche hat übrigens eine Bastardarchitektur. Das Mittelalter liegt hier im Sterben, und die Renaissance lallt erst... Ist Ihnen aufgefallen, was für Kirchen man uns heute baut ? Die ähneln allem, was man will : Bibliotheken, Sternwarten, Taubenschlägen, Kasernen ; aber sicherlich ist niemand mehr davon überzeugt, daß der liebe Gott darin wohnt. Die Baumeister des lieben Gottes sind tot [...]. Seit dem Beginn unseres Jahrhunderts ist nur ein einziges originales Baudenkmal gebaut worden, ein Baudenkmal, das in nichts nachgemacht ist, das natürlich aus dem Boden des Zeitalters emporgesprossen ist, und das sind die Zentralmarkthallen, [...] ein verwegenes Werk, sehen Sie, und das erst eine schüchterne Offenbarung des zwanzigsten Jahrhunderts ist... Deswegen ist Saint-Eustache versunken, weiß

Deutlich wird hier der neue architektonische Stil der Hallen als kulturelle Errungenschaft und Offenbarung des nahenden 20. Jahrhunderts gefeiert, von dem man sich weitere technische, wirtschaftliche und kulturelle Neuerungen erhoffte.³⁴⁶ Die Hallen werden zum Symbol eines Zeitenwechsels; allerdings muss auch an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass es sich dabei um eine verzerrte Perspektive und Manipulation historischer Tatsachen handelt, denn de facto war es Saint-Eustache, die den Untergang der Hallen mit- und überlebte.³⁴⁷

Inwieweit die Markthallen letztlich auf die gesellschaftliche Weiterentwicklung rekurrieren, zeigt sich auch an folgender, symbolisch prägnanter Textstelle:

Elles entassaient leurs masses géométriques; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonne, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux de roues. (vdP S.46)

Sie schichteten ihre geometrischen Körper aufeinander, und als alle innere Helligkeit erloschen war und sie viereckig und gleichförmig im aufgehenden Tageslicht badeten, erschienen sie wie eine über alles Maß hinausgehende große moderne Maschine, wie eine Dampfmaschine, ein für die Verdauung eines ganzen Volkes bestimmter Kessel, ein riesiger metallischer Bauch, verbolzt, vernietet, aus Holz, Glas und Eisen zusammengesetzt, von der Eleganz und Leistungsfähigkeit eines Antriebmotors, der dort in Tätigkeit war mit der Hitze der Heizung, dem schwindelnden Drehen, dem rasenden Beben der Räder. (vdP dt. S.42f.)

Es wurde bereits erläutert, dass die Hallen aufgrund ihrer kolossalen Größe das gesamte Viertel räumlich beherrschen und damit eine Art von Omnipräsenz gewinnen. Für die Mehrheit der Figuren stellt diese Tatsache kein Problem dar, sondern wird als normal und alltäglich betrachtet. Für den Protagonisten Florent dagegen sowie für die wenigen anderen Freidenker und Lebenskünstler des Romans wird die Allgegenwart der Hallen zur Bedrohung und das Viertel selbst zu einem Symbol für die Undurchlässigkeit sozialer Grenzziehungen. Es handelt sich bei dieser Konstellation um die

³⁴⁶ Vgl. dazu auch: Stierle, Karlheinz: Pariser Prismen, S.231f. Sowie: Flum, Thomas: Emile Zola und das neue Paris, in: Text-Architekturen, die Baukunst der Literatur, hg. v. Krause, Robert / Zemanek, Evi, Berlin/ Boston 2014, S.138-146.

klassische Ausgangssituation, die Lotman in seinen Ausführungen zum Sujet und der Grenzüberschreitung des Helden beschreibt; die Mehrheit der Bürger des Hallenviertels lebt entlang der dort herrschenden sozialen Regeln und bestätigt damit die dort existierende soziale Ordnung, während v.a. Florent und die beiden Straßenkinder Marjolin und Cadine versuchen, das geltende soziale Gefüge zu durchbrechen, mit geringem Erfolg wie sich zeigen wird.

Bereits zu Beginn des Romans, nachdem Florent stundenlang ziellos durch die Straßen des Hallenviertels geirrt ist, entsteht in ihm der Wunsch, dieser „déluge de choux, de carottes, de navets“ (vdP S.50; „Sintflut von Kohl, Möhren und Kohlrüben“ vdP dt. S.49) zu entkommen. Er versucht aus den Straßen des Viertels auszubrechen, doch wie in einem Irrgarten kommt er immer wieder bei den Hallen und ihren aufgehäuften Nahrungsbergen an. Das Gemüse wird an dieser Stelle schlingpflanzenartig beschrieben, das sich immer fester um Florents Beine wickelt (vdP S.50f.), und schließlich heißt es „Il ne tenta plus de lutter, il était repris par les Halles.“ (vdP S.51; „Er versuchte nicht mehr dagegen anzukämpfen; die Markthallen hatten ihn wieder eingefangen“ vdP dt. S.50) Da sich Florent im Laufe des Romans immer weniger von den pflichtbewussten und scheinheiligen Bürgern des Hallenviertels verstanden fühlt, wird durch die eben beschriebene Szene zu Beginn bereits deutlich, dass es sich bei dem Hallenviertel bzw. der Lebenswelt des Proletariats in ihm um ein Gerüst starrer, sozialer Ordnungsmuster handelt, aus dem es kein Entkommen mehr gibt, und so verwandeln sich die Hallen für Florent schließlich nach und nach zu einem alptraumartigen und ekelerregendem Objekt. Gegen Ende des Romans schaut Florent nachts aus seinem Fenster auf die Hallen und beschreibt sie wie folgt:

Elles étaient sans cesse là. Il ne pouvait ouvrir la fenêtre, s'accouder à la rampe, sans les avoir devant lui, emplissant l'horizon. Il quittait les pavillons, le soir, pour retrouver à son coucher les toitures sans fin. Elles lui barraient Paris, lui imposaient leur énormité, entraînaient dans sa vie de chaque heure. [...] Le nuage de toutes ces haleines s'amassait audessus des toitures, gagnait les

Unaufhörlich waren die Hallen da. Er konnte das Fenster nicht öffnen, sich nicht mit dem Ellebogen auf die Brüstung stützen, ohne sie vor sich zu haben, die den Horizont ausfüllten. Am Abend verließ er die Hallen, um beim Schlafengehen ihre endlosen Dächer wiederzufinden. Sie verdeckten ihm Paris, drängten ihm ihre Riesenhaftigkeit auf, traten zu jeder Stunde in sein Leben. [...]

³⁴⁷

Woollen, Geoff : Zola's Halles, a Grande surface before their time, S.26.

maisons voisines, s'élargissait en nuée lourde sur Paris entier. C'étaient les Halles crevant dans leur ceinture de fonte trop étroite, et chauffant du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée.

[...] Il poussa violemment la fenêtre, les laissa vautrées au fond de l'ombre, toutes nues, en sueur encore, dépoitraillés, montrant leur ventre ballonné et se soulageant sous les étoiles. (vdP S.329f.)

Die Wolke all dieser Ausdünstungen staute sich über den Dächern zusammen, bemächtigte sich der Nachbarhäuser und verbreitete sich als ein schweres Wolkengebilde ganz Paris. Die Markthallen barsten in ihrem zu engen gußeisernen Gürtel und erhitzen mit den Blähungen ihres verdorbenen Magens den Schlaf der überfressenen Stadt. [...]

Heftig stieß [Florent] das Fenster zu, ließ sie in der Tiefe des Schattens hingesielt liegen, ganz nackt, noch in Schweiß, die Pferdebrust entblößt, ihren aufgeblähten Bauch zeigend und unter den Sternen ihre Notdurft verrichtend. (vdP dt. S.433f.)

Überdeutlich ist hier die Allgegenwärtigkeit der Hallen und Florents starke Abneigung ihnen gegenüber zu erkennen, die sich letztlich gegen die starre soziale Ordnung innerhalb des Viertels richtet. Obgleich er zwar versucht, sich innerhalb des sozialen Systems zurechtzufinden, führt seine bloße Andersartigkeit schließlich zur zweiten Deportation und damit dem Ausschluss aus dem gesellschaftlichen System.

Im Folgenden sollen nun zwei besondere Randfiguren des Romans thematisiert werden: Sie tauchen innerhalb der zahlreichen Beschreibungen der Markthallen immer wieder auf und zeichnen sich besonders durch ihren unkonventionellen Lebensstil aus. Dabei handelt es sich um Marjolin und Cadine, die als Kinder der Markthallen betitelt werden und ebenso wie Florent versuchen, die käfigartigen sozialen Grenzen des Hallenviertels zu überwinden. Beide werden im Kleinkindalter in den Straßen des Hallenviertels ausgesetzt und wachsen als Geschwisterpaar bei der Händlerin Mutter Chantemesse auf, die sich ihrer angenommen hat.

Die Neugier an der Erkundung des Lebensraumes äußert sich auch bei diesem Zweiergespann kindgerecht am Auffinden von Schlupflöchern und Verstecken fernab der Alltags- und Erwachsenenwelt, d.h. in einer kindlichen Raumerschließung und -eroberung. Auf ihren ersten Streifzügen durch die benachbarten Straßen bereits entdecken sie in den alten Lagerräumen in der Rue de la Poterie „de vastes salles sombres, qui s'emplissaient et se vidaient en un jour, ménageant à chaque heure de nouveaux trous charmants, des cachettes, où les gamins s'oubliaient dans l'odeur des fruits secs, des oranges, des pommes fraîches.“ (vdP S.208 ; "weite düstere Räume, die sich

von einem Tag zum anderen füllten und wieder leerten und zu jeder Stunde neue entzückende Löcher aussparten, Verstecke, wo die Straßenkinder im Duft von getrockneten Früchten, von Orangen und von frischen Äpfeln die Zeit vergaßen." vdP dt. S.266)

Sämtliche Details über Herkunft und Kinderjahre der beiden Straßenkinder erfährt der Leser in einer Rückblende. In einem Zeitraffer begleitet er sie während ihres Heranwachsens und beobachtet so ihre Einbindung in das Leben und die Arbeit rund um die noch im Ausbau befindlichen Markthallen. So wie Marjolin und Cadine heranwachsen, wachsen zeitgleich auch die großen Markthallen. Auf ihren kindlichen Erkundungstouren nehmen die beiden jedes neue Detail der Bauarbeiten an den Hallen wahr. Dadurch, dass sie sich ihre Lebenswelt stückweise erschließen und erobern, erscheint es ihnen zugleich, als würden sie sich selbst stückweise in die Markthallen einarbeiten, wodurch sie eine familiäre, nahezu symbiotische Beziehung zu den Hallen aufbauen. In diesem Kontext werden diese vom Erzähler personifiziert und als ein mütterliches Wesen inszeniert, das den beiden Straßenkindern Schutz und ein zu Hause bietet:

Ce fut alors qu'ils mirent un peu d'eux, de leurs jeux, de leurs batteries, dans chaque trou, dans chaque charpente. Les pavillons s'élevèrent sous leurs petites mains. De là vinrent les tendresses qu'ils eurent pour les grandes Halles, et les tendresses que les grandes Halles leur rednèrent. Ils étaient familiers avec ce vaisseau gigantesque, en vieux qui en avaient vu poser les moindres boulons. Ils n'avaient pas peur du monstre, tapaient de leur poing maigre sur son énormité, le traitaient en bon enfant, en camerade avec lequel on ne se gêne pas. Et les Halles semblaient sourire de ces deux gamins qui étaient la chanson libre, l'idylle effrontée de leur ventre géant. (vdP S.215f.)

So geschah es, daß sie in jedes Loch, in jedes Gebälk etwas von sich selber, von ihren Spielen, von ihren Balgereien brachten. Unter ihren kleinen Händen erhoben sich die Hallen. Von daher rührte die Liebe, die sie den großen Markthallen entgegenbrachten, und die Liebe, die ihnen die großen Markthallen zurückgaben. Sie waren mit diesem riesigen Schiff vertraut wie alte Freunde, die die kleinsten Bolzen hatten anbringen sehen. Sie hatten keine Furcht vor diesem Ungeheuer, patschten mit ihren kleinen Fäusten auf seiner Riesenhaftigkeit herum, behandelten es als einen guten Kerl, als einen Kameraden, vor dem man sich keinen Zwang antut. Und die Markthallen schienen über diese beiden Schlingel zu lächeln, die der freie Sang, das freche Idyll ihres riesigen Bauches waren. (vdP dt. S.274f.)

Die beiden Figuren Marjolin und Cadine sind damit als ein erneuter, nur diesmal indirekter, intertextueller Verweis auf Hugos Notre-Dame de Paris zu lesen und zwar explizit auf die Figur des Quasimodo, welcher ebenfalls in

tatsächlich symbiotischer Verbindung mit dem Bauwerk Notre-Dame lebte und als dessen Seele bezeichnet wurde. Bei Zola sind es Marjolin und Cadine, welche parallel zu den Hallen aufwachsen, sich in diese einarbeiten und sie beseelen.

Mit dem Einsetzen der Adoleszenz verändert sich auch die Beziehung zwischen Marjolin und Cadine und aus dem Geschwisterpaar wird ein Liebespaar, das die eigene Körperlichkeit und Sexualität zu entdecken beginnt, jedoch ohne sich über die Bedeutung dieser Vorgänge vollends bewusst zu sein. Die im Laufe der Kinderjahre entdeckten Verstecke innerhalb der Markthallen dienen fortan ihren nun körperlichen Erkundungstouren, die der Erzähler jedoch abmildernd als unschuldig tituliert:

C'était un jeu. Les poules et les coqs qui couchaient à côté d'eux, n'avaient pas une plus belle innocence.

Plus tard, ils emplirent les grandes Halles de leurs amours de moineaux insouciantes. Ils vivaient en jeunes bêtes heureuses, abandonnées à l'instinct, satisfaisant leurs appétits au milieu de ces entassements de nourriture, dans lesquels ils avaient poussé comme des plantes tout en chair. (vdP S.217)

Es war ein Spiel. Die Hühner und die Hähne, die neben ihnen schliefen, hatten keine schönere Unschuld.

Später füllten sie die großen Markthallen mit ihrer Liebe unbekümmerter Spatzen. Sie lebten wie junge glückliche Tiere, dem Trieb hingegeben, und befriedigten ihre Begierden inmitten dieser Anhäufungen von Nahrungsmitteln, in denen sie wie ganz aus Fleisch bestehende Pflanzen aufgeschossen waren. (vdP dt. S.276)

Von diesem Zeitpunkt an werden Marjolin und Cadine, so wie auch in der eben zitierten Textstelle, als freche, einander verliebt schnäbelnde Spatzen bezeichnet. Der Vogelvergleich taucht immer wieder an prägnanten Stellen im Text auf und versinnbildlicht die Ungezwungenheit und Ungebundenheit der beiden Straßenkinder, die tatsächlich frei wie die Vögel leben. Gleichzeitig funktioniert dieser Vergleich nur über die ständige Kontrastierung mit der Pariser Alltagswelt, die durch die Metzgerfamilie Quenu, sowie den zahlreichen, kleinbürgerlichen Figuren in ihrem Umfeld, repräsentiert wird. Marjolin und Cadine leben im Gegensatz zu eben diesen am Rande der Gesellschaft ihre Wünsche und Begierden bewußt aus und erkämpfen sich damit eine gesellschaftliche Freiheit, die nicht nur in der Vogelmetapher verdeutlicht wird, sondern sich auch räumlich versinnbildlicht. Sie allein sind es, die sich den Stadtraum erobern und kreativ umgestalten, die

vorgegebenen Strukturen unterwandern und stattdessen um neue, allerdings ihnen allein vorbehaltene Elemente bereichern.

Diesen Aspekt betonen auch Henri Lefebvre und Michel de Certeau in ihren Auseinandersetzungen mit dem Thema Raum. Passend zum Titel seiner im Zuge des *spatial turns* viel zitierten Monographie *Production de l'espace* versteht Lefebvre Raum nicht nur als sozialen Raum, sondern v.a. als soziales *Produkt*. Lefebvres *Räume der Repräsentation* sind für die hier thematisierten Aspekte entscheidend, sie erst bilden den tatsächlich gelebten Raum, der von den in ihm lebenden Subjekten konkret erfahren und v.a. ständig verändert wird. Es ist die Ebene des Raumes, den die Subjekte mit Symbolisierungen anreichern, in der sie sich und ihrer Lebensweise Ausdruck verleihen; der gelebte Raum ist damit auch derjenige der Kunst und seine lebendige, kreative Ebene.³⁴⁸

Auch Michel de Certeau setzt sich in dem Kapitel *Pratiques d'espace* seiner Monographie *Arts de faire* v.a. mit dieser kreativen menschlichen Raumerschaffung auseinander, so interessieren ihn besonders solche räumlichen Vorgänge, in denen Menschen in ihrem Alltag Möglichkeiten entdecken, vorgegebene Raumstrukturen zu unterwandern, sie boykottieren und stattdessen neue Arten des Umgangs mit dem Raum suchen. Ähnlich wie Lefebvre räumt also auch de Certeau dem aktiv gelebten Raum eine besondere Stellung ein und begreift ihn als ein sich ständig veränderndes System, das sich den Bedürfnissen des Menschen anpasst.

Diese Fähigkeit des Menschen zur aktiven Raumgestaltung wird in Emile Zolas *Le ventre de Paris* besonders deutlich am Verhalten von Marjolin und Cadine, welche die gesellschaftlich genormten Wege durch den Raum ablehnen und sich stattdessen neue Räume innerhalb des Pariser Hallenviertels erschließen.

Von der Außenwelt unentdeckt schlafen die beiden so beispielsweise in den großen Körben voller Federn oder sie verstecken sich mitten am Tag, wenn die Hallen gut besucht sind, in den Pyramiden aus leeren Körben in der Halle für den Butter- und Käsehandel, welche in der Mitte einen kleinen geschützten Hohlraum besitzen, der gerade groß genug für beide ist.

Es handelt sich bei ihren Verstecken also um Räume, die parallel zur Alltagswelt existieren, teilweise sogar in ihr, jedoch für die Augen des

Kleinbürgers unsichtbar und v.a. ungenutzt bleiben. Passend zu ihrer Position als gesellschaftliche Außenseiter halten Marjolin und Cadine sich ebenso an von der Gesellschaft kaum wahrgenommenen Randzonen, in Zwischenräumen oder in Unter- oder Überwelten auf.

Beispielsweise unternehmen sie Ausflüge in die weit verzweigten Kellergewölbe der Markthallen. Dort befindet sich eine eigene Eisenbahnstrecke mit Gelenkstellen an den Kreuzungen zwischen den Einzelhallen. Auch in dieses unterirdische Bahnliniensystem ziehen sie sich zurück, um es zu erkunden oder dort ungestört von der Außenwelt zu sein. Gleichzeitig ist diese alltägliche Außenwelt jedoch überaus präsent und zwar in Form der überirdischen städtischen Klangcollage, die zu ihnen hinunter dringt:

Ils y étaient séparés du monde, avec le continu piétinement de Paris, en haut, sur le carreau. La voie étendait ses avenues, ses galeries désertes, tachées de jour, sous les regards à grilles de fonte; dans les bouts noirs, des gaz brûlaient. Ils se promenaient comme au fond d'un château à eux, certains que personne ne les dérangerait, heureux de ce silence bourdonnant, de ces lueurs louches, de cette discrétion de souterrain. (vdP S.219)

Dort waren sie von der ganzen Welt abgeschieden und hatten über sich das unaufhörliche Getrappel von Paris auf dem Pflaster. Der Schienenstrang dehnte seine weiten Anlagen, seine einsamen Stollen, die unter den eisenvergitterten Luken vom Tageslicht gefleckt waren; in den Enden, wo es ganz dunkel war, brannten Gaslampen. Sie spazierten da umher wie tief in einem ihnen gehörenden Schloß, waren sicher, daß niemand sie störte, und beglückt von dieser summenden Stille, diesem trüben Schein, dieser Kellergeschoßverschwiegenheit (vdP dt. S.278f.)

Die tatsächliche Raumeroberung seitens Marjolin und Cadines wird jedoch besonders dann deutlich, wenn sie sich auf räumlich höher gelegene Ebenen begeben, von denen aus sie auf Paris herabblicken können. Dabei handelt es sich um die Dächer der Markthallen.

Wie auch von Michel de Certeau in *Pratiques d'espace* beschrieben³⁴⁹, ermöglicht die erhöhte Position des betrachtenden Ichs gleichzeitig eine tatsächliche Raumeroberung. Durch diese gewinnt der Betrachter die nötige Distanz und damit den Überblick über die Masse der Stadt, um diese in Gänze zu überblicken und mehr noch verstehen zu können. Ähnliches lässt

³⁴⁸ Lefebvre, Henri : The production of space, S.42.

³⁴⁹ Vgl. de Certeau, Michel: Praktiken im Raum, in: Kunst des Handelns, S.180.

sich auch bei Marjolin und Cadine bemerken, wenn sie ihre Ausflüge auf die Dächer der Markthallen unternehmen. Bereits auf mittlerer Höhe des Aufstiegs erstreckt sich das Dächermeer Paris' zu ihren Füßen, das sie als eine ewige Aneinanderreihung grauer und silberner Felder wahrnehmen (vgl. vdP S.219). Die durch die erhöhte Position stattfindende Raumeroberung wird am Beispiel der beiden Straßenkinder besonders deutlich: durch ihr von allen Regeln entbundenes Leben als gesellschaftliche Außenseiter sind sie offen für neue Perspektiven, entdecken neue Lebensräume und sind daher in der Lage, Paris zu erobern, um nicht zu sagen zu beherrschen.

Doch erfährt diese erste räumliche Eroberung des Lebensraums 'Paris' noch eine Steigerung: von einigen Stellen der Hallendächer ist es den beiden Straßenkindern offenbar möglich, noch höher zu klettern. Der Aufenthalt auf diesen luftigen Höhen wird schließlich erst als das höchste Glück der beiden beschrieben:

Lorsqu'ils se trouvaient las des terres basses, ils allaient encore plus haut, il se risquaient le long des échelles de fer, où les jupes de Cadine flottaient comme des drapeaux. Alors, ils couraient le second étage de toits, en plein ciel. Au-dessus d'eux, il n'y avait que les étoiles. Des rumeurs s'élevaient du fond des Halles sonores, des bruits roulants, une tempête au loin, entendue la nuit. À cette hauteur, le vent matinal balayait les odeurs gâtées, les mauvaises haleines du réveil des marchés. Dans le jour levant, au bord des gouttières, ils se becquetaient, ainsi que font les oiseaux, polissonnant sous les tuiles. Ils étaient tout roses, aux premières rougeurs du soleil. Cadine riait d'être en l'air, la gorge moirée, pareille à celle d'une colombe; Marjolin se penchait pour voir les rues encore pleines de ténèbres, les mains serrées au zinc, comme des plattes de ramier. Quand ils redescendaient, avec la joie du grand air, souriant en amoureux qui sortent chiffonnés d'une pièce de blé, ils disaient qu'ils revenaient de la campagne. (vdP S.219f.)

Wenn sie des niederen Landes müde waren, gingen sie noch höher hinauf, wagten sich auf die eisernen Leitern, wo Cadines Röcke wie Fahnen flatterten. Dann liefen sie auf dem zweiten Geschoß der Dächer mitten im Himmel. Nur noch die Sterne waren über ihnen. Getöse erhob sich aus der Tiefe der dröhnenden Markthallen, rollender Lärm, ein fernes Gewitter, das man in der Nacht hört. In dieser Höhe fegte der Morgenwind die verdorbenen Gerüche, den schlechten Atem des erwachenden Marktes, hinweg. Im aufgehenden Tag schnäbelten sie sich am Rande der Dachrinnen, wie es die Vögel tun, die sich unter den Ziegeln tummeln. Sie waren ganz rosig in der ersten Röte der Sonne. Cadine lachte, daß sie in der Luft war, und ihre Kehle schillerte gleich einer Taube. Marjolin beugte sich vor, um die noch von Finsternis erfüllten Straßen zu sehen, und umklammerte mit den Händen das Zinkblech wie mit den Krallen einer Ringeltaube. Wenn sie wieder hinunterstiegen in der Freude über die reine Luft und wie Verliebte lächelten, die zersaust aus einem Kornfeld kommen, sagten sie, sie kehrten vom Lande zurück. (vdP dt. S.279f.)

Der Aufenthalt auf den Dächern der Markthallen erscheint von der normalen Pariser Alltagswelt gänzlich entrückt und ähnelt einem idyllischen Paradies. Passend dazu wird an dieser Stelle das Vogelmotiv wieder aufgenommen und sogar noch verstärkt, Marjolin und Cadine werden zu Tauben, die sich im Licht der Morgensonne an den Dachrinnen sonnen. In Kombination mit dem Wind in Cadines Haaren und Kleidern verweist das Vogelmotiv auch hier wieder, nur noch deutlicher, auf die grenzenlose Freiheit, welche die beiden auf den Dächern der Hallen erleben können.

Während die normenkonformen Kleinbürger stets den ihnen vorgegebenen ethischen und räumlichen Strukturen folgen und dabei wortwörtlich mit den Füßen auf dem Boden bleiben, sind es in *Le ventre de Paris* v.a. Marjolin und Cadine, welche durch ihre gesellschaftliche Marginalexistenz in der Lage sind, spielerisch mit dem Stadtraum Paris umzugehen. Zwar ist ihre Existenz an das Markthallenviertel gebunden, dennoch kann man in ihrem Fall von einer kreativen Umgestaltung des Raumes sprechen, wodurch sich Marjolin und Cadine über den Rest der Gesellschaft erheben und sich, wenn auch nicht ganz Paris, so doch *ihr persönliches* Paris untertan machen.

Allerdings muss abschließend betont werden, dass diese sowohl räumliche, als auch soziale Grenzüberschreitung keinesfalls toleriert, sondern mit einem hohen Preis bezahlt wird. Florent wird schließlich von nahezu allen wichtigen Vertretern des Viertels, einschließlich seiner Familie, bei der Polizei denunziert und erneut als Verräter deportiert. Marjolin wird in den Kellergewölben der Hallen von Lisa Quenu aus mehr oder weniger starker Notwehr erschlagen, als diese sich von dem Pubertierenden unsittlich bedrängt fühlt, und der Maler Claude Lantier findet Zeit seines Lebens keinen Halt in dieser Gesellschaft und begeht, zwar nicht in *Le ventre de Paris*, aber in *L'Œuvre* Suizid. Das Lotman'sche Feldermodell aufgreifend werden die Heldenfiguren in diesem Roman schließlich für ihre Grenzüberschreitung bestraft und das sujetlose Feld triumphiert. Und auch Lefebvres gefeierten Kreativräumen wird in Zolas Roman über die Markthallen eine mehr als deutliche Absage erteilt. Dort können die Figuren ihren Lebensraum nur kurzfristig kreativ umgestalten, letztendlich ist von einer tatsächlichen Anpassung des Raumes an das eigene Lebensmuster jedoch keine Rede, vielmehr formt der soziale Raum bzw. das Hallenviertel die Menschen, die in ihm leben und setzt ihnen unüberwindbare Grenzen.

2.5 Zwischenfazit

Die soeben analysierten Texte von Hugo, Balzac und Emile Zola weisen in ihrer textuellen Wiedergabe städtischer Lebenswelt zunächst einmal eine deutliche Gemeinsamkeit auf: Es ist die auffallend häufige Thematisierung des Pariser Panoramas und damit die Erfahrung städtischer Totalität.

So verschaffte das ausführliche, exkurshaft in die Haupthandlung eingebundene Panorama in *Notre-Dame de Paris* dem Leser zunächst Orientierung und Kenntnis des zum Zeitpunkt der Erzählung schon inexistenten, mittelalterlichen Paris. Der Erzähler inszenierte hier mittels kartographischer, aber auch dreidimensionaler Elemente die Kathedrale Notre-Dame als chronotopischen Mittelpunkt der Stadt, um von ihr auf den kulturellen Paradigmenwechsel überzuleiten, welcher mit der Erfindung des Buchdrucks einsetzte und das endgültige Ende der mittelalterlichen Weltordnung und der Machtverhältnisse dieser Zeit bedeutete. Gleichzeitig bot der Exkurs die Möglichkeit auf den mit der Stadt eng verknüpften semiotischen Diskurs überzuleiten, welcher schließlich in dem Kapitel *Ceci tuera cela* aufgegriffen und weitergeführt wurde.

Balzacs *Ferragus* dagegen thematisierte die städtische Sinnverwirrung und auf einer metatextuellen Ebene das Thema der Unlesbarkeit der Stadt; passend dazu wurde diese in *Ferragus* als ein großes Labyrinth inszeniert, in dem die in den Kriminalfall eingebundenen Figuren umherirrten. Das städtische Panorama öffnete sich Jules Desmarets und Ferragus erst nach der Auflösung der tragisch endenden Geschehnisse und stand zwar für einen temporären Erkenntnisgewinn, jedoch nicht für Zuversicht und Vertrauen in die Stadt, vielmehr symbolisierte das finale Panorama vom Père Lachaise aus den endgültigen Triumph der Stadt über die Figuren und ihren vergeblichen Versuch, sich Zugang zur Sinnhaftigkeit der Stadt Paris zu verschaffen. Von den bisher untersuchten Primärtexten sind *Notre-Dame de Paris* und *Ferragus* diejenigen, die das Thema einer möglich Les- oder Deutbarkeit des städtischen Raums am intensivsten behandeln.

Auch in Emile Zolas Roman *La Curée* dominierten die panoramatischen Szenen die Handlung; diese waren hier jedoch an das Protagonistenpaar Saccard und Renée geknüpft und spiegelten geschlechterspezifische Rollenmuster des Second Empire und im Falle Saccards den unbedingten

Willen zu Macht, Einfluss und Reichtum zur Zeit der Haussmannisierung. In *La Curée* erlag nicht nur die Protagonistin Renée den Machenschaften der Pariser Oberschicht, sondern auch Paris selbst erlag Saccards wahnhaften Zukunftsvisionen und wurde zu einer brutal erlegten Beute, womit der Roman in der Reihe der hier analysierten Texte eine Sonderstellung einnimmt.

Auch in *Le ventre de Paris* sind die Panoramazenen an bestimmte Figuren geknüpft, nämlich an die sozialen Außenseiterfiguren Florent, Claude Lantier und besonders die beiden Straßenkinder Marjolin und Cadine. In diesem Roman eröffnen sich die Pariser Panoramen nur den Freigeistern, während den Bürgern des Hallenviertels in ihrer Normenkonformität der befreiende Blick über die Stadt und die Gewinnung einer neuen Perspektive versagt bleibt. Es handelt sich hier also um eine klare Einteilung in die Kategorien oben-unten sowie deren gleichzeitige semantische Aufladung, d.h. um ein Lotman'sches Feldermodell, und um eine Übertretung der räumlich vergegenwärtigten, sozialen Grenzen. In *Le ventre de Paris* ist eben diese Grenzüberletzung allerdings nur temporär möglich und bedeutet den Ausschluss aus der Gesellschaft oder gar den Tod. Von den hier untersuchten Panoramazenen sind die Zola'schen Überblicksszenarien bereits negativ konnotiert und enthalten deutliche Kritik an den Missständen der Zeit.

Den Figuren der französischen Texte des 19. Jahrhunderts gelingt es sich einen Überblick von Paris zu verschaffen bzw. die Stadt in ihrer Totalität wahrzunehmen. Brüche in der Stadtwahrnehmung, Irritationen und tatsächlich erlebte Sinnleere oder das totale Ausbleiben einer umfassenden Stadtwahrnehmung, wie sie in den deutschen Texten des beginnenden 20. Jahrhunderts zu erwarten sind, finden sich hier, mit Ausnahme Zolas, noch nicht bzw. nicht in dominanter Ausprägung. Somit bekräftigen die zahlreichen Panorama-Szenen der analysierten Primärtexte Stephan Oettermanns Aussage, nach der das Panorama als anthropologische Kernerfahrung und als ein Schlüsselmotiv des 19. Jahrhunderts schlechthin verstanden werden muss.³⁵⁰ Parallel zu den großen wissenschaftlichen und technischen Neuerungen dieses Zeitalters stehen die Überblicksszenarien besonders in der „Hauptstadt Europas“ für das optimistische Vertrauen in eine sich stetig weiterentwickelnde Kultur. In den literarischen Stadttextrn dieser Zeitspanne

äußert sich dementsprechend eine selbstbewusste und zukunftsorientierte Stimme. Deutlich wird hier auch ein Nationalstolz, der durch die zentrale Position der Autoren begünstigt wird, die *aus ihrem Land* und sozusagen *aus der Mitte heraus* über ihre eigene, weltbedeutende Hauptstadt schreiben. Selbst in den stadtkritischen Texten ist das Bewusstsein von der Bedeutung und Strahlungskraft der eigenen Hauptstadt wahrnehmbar und fördert eine entsprechende Wachsamkeit für soziale Schiefstellungen.

Mit Rücksicht auf die raumtheoretische Ausgangslage dieser Arbeit können darüber hinaus einige der eingangs vorgestellten Konzepte als besonders dienlich für die Auseinandersetzung mit städtischer Lebenswelt und deren textueller Wiedergabe konstatiert werden: So finden sich beispielsweise gerade in der Stadt als Ballungsort modernen Lebens zahlreiche Abweichungsheterotopien im Sinne Michel Foucaults, werden doch besonders in einem sozial stark segmentierten Lebensraum wie diesem Krankheit und Tod, aber auch soziale Randgruppen häufig aus dem Zentrum verbannt oder in eigene Viertel ausgegrenzt. Dies wurde unter den ausgewählten Texten besonders deutlich an Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*, in dem sich die Obdachlosen und Bettler der Stadt in Form des Mirakelhofs eine Gegenwelt mit eigenen Gesetzen geschaffen haben. Abweichungsheterotopien durchsetzten hier aber auch inmitten der Stadt das Pariser Alltagsleben und zwar in Form von Zellen zu Füßen der Passanten oder auf öffentlichen Plätzen, in die sich Gläubige freiwillig zur Askese zurückziehen konnten, dem Leben entsagten und so zu *memento mori* transformierten. Die Heterotopie des Friedhofes spielt auch in Balzacs *Ferragus* eine gewichtige Rolle, dort entfaltete sich das finale Panorama der Stadt erst vor der Gegenfolie des Père Lachaise und demonstrierte dadurch einmal mehr die Macht der großen Stadt über die zahlreichen Leben in ihr. Auch das Konzept der glatten und gekerbten Räume nach Deleuze und Guattari liess sich auf den Lebensraum der Stadt und besonders in Kombination mit dem städtischen Panorama anwenden, besonders deutlich ebenfalls in *Notre-Dame de Paris* von Hugo. Der Blick von oben auf die Stadt, welche den beiden Autoren zufolge eigentlich für den gekerbten Raum *per se* steht, eröffnete den Blick auf das Pariser Dächermeer, welches wiederum für den glatten Raum einsteht. Der Stadtraum erweist sich in

³⁵⁰ Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama, S.12-18.

seiner ganzen Komplexität somit als hochgradig fluid und verdeutlicht viel mehr als nur die schlichte Einteilung in *glatt* oder *gekerbt*, nämlich den Moment, an welchem beide Raumkategorien ineinander kippen.

Die Romane von Emile Zola von 1872 und 1873 thematisierten schließlich auch die Konsequenzen der sich überschlagenden Fortschrittsbewegung im Zuge der sich anbahnenden Moderne und lenkten den Blick verglichen mit den vorher analysierten Texten verstärkt auf soziale Missstände, dementsprechend liess sich der textuelle Stadtraum in *Le ventre de Paris* entsprechend dem Lotman'schen Feldermodell klar einteilen und die Helden in Gestalt sozialer Außenseiterfiguren identifizieren. In *La Curée* dagegen konnte die Öffnung des privaten Innenraums und dessen Verlegung in die Öffentlichkeit und die Konsequenzen dieser Entwicklung des 19. Jahrhunderts klar nachvollzogen werden; dementsprechend spielten neben den schon erwähnten Panoramen entscheidende Szenen auf dem nächtlichen Boulevard. Dieser trug darüber hinaus charakteristische Merkmale der Nicht- und Transitorte Marc Augés. Obgleich Augé sein Konzept auf Basis der Tendenzen der Übermoderne im 21. Jahrhundert entwickelte, konnten die Konsequenzen einer von der Beschleunigung überforderten Kultur ebenso für das Paris des 19. Jahrhunderts herausgestellt werden. Die architektonische Umgestaltung Paris' bei gleichzeitig an Schnelligkeit gewinnender Industrialisierung markierte auch hier den Lebensraum „Stadt“ als einen Ort der Anonymität, Unsicherheit und Krise für das Individuum.

Ähnliche Aspekte dürften in der Auseinandersetzung mit den Texten deutschsprachiger Autoren des 20. Jahrhunderts sogar noch stärker und häufiger thematisiert werden, reflektieren Texte dieser Zeitspanne doch deutlich den historisch bedingten, deutlichen Verlust eines Grundvertrauens in die positive Weiterentwicklung der Kultur. Entsprechend stellen sich für die folgenden Analysen folgende und ähnliche Fragen: welche Haltung nehmen die deutschen Prosa-Autoren gegenüber der französischen Hauptstadt ein? Lässt sich eine eventuell distanzierte Haltung gegenüber der Stadt Paris auch in den gewählten räumlichen Perspektiven erkennen? Inwieweit unterscheidet sich die Art des Ausdrucks und der Beschreibung von den detaillierten Panorama-Szenen der französischen Texte des 19.

Jahrhunderts, und existieren solche überhaupt noch in den Texten des 20. Jahrhunderts?

3. Paris in den Texten deutschsprachiger Autoren ab 1900

3.1 Paris als Initiator einer neuen Schule des Sehens in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Rainer Maria Rilkes einziger Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, geschrieben 1904-1910, erstmals veröffentlicht ebenfalls 1910, gilt dank seiner „innovativen Erzähltechnik [...] als der erste genuin moderne Roman in deutscher Sprache.“³⁵¹ Für eine Analyse der Paris-Darstellungen in den Texten deutscher Autoren des beginnenden 20. Jahrhunderts ist die Auseinandersetzung mit den auch in Raumfragen vielfach untersuchten *Aufzeichnungen* unerlässlich, erarbeitet sich der Protagonist doch in und mit Hilfe der französischen Hauptstadt eine neue Art der Wahrnehmung, welche insbesondere die großstädtische Lebensweise sowie die kulturellen Veränderungen im Zuge der Moderne kritisch reflektiert.³⁵² Obgleich die Namen bekannter Pariser Straßen und Plätze fallen, und dies vornehmlich im ersten Teil des Romans, in dem sich Malte seine neue Art der Wahrnehmung noch erarbeiten muss, sucht man nach längeren Deskriptionen der französischen Hauptstadt, wie man sie aus Balzacs oder Zolas Werken kennt, vergeblich. Paris bleibt seltsam blass, so scheint es auf den ersten Blick, sodass Karlheinz Stierle konstatiert, die *Aufzeichnungen* seien überhaupt kein Paris-Roman, vielmehr schreibe sich der Protagonist aus der Stadt heraus.³⁵³ Dem ist entgegenzuhalten, dass Maltes neue Art zu sehen sogar erst mit Hilfe der Stadt möglich wird; Paris bildet die eigentliche Grundlage für die Ausbildung der Künstlerperspektive. Es gilt also herauszuarbeiten, wie genau Paris in Erscheinung tritt und mit welchen Auswirkungen auf Maltes Künstleridentität.

³⁵¹ Lauterbach, Dorothea: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/ Weimar 2004, S.318f.

³⁵² Vgl. ebd. S.319.

³⁵³ Vgl. Karlheinz Stierle: *Rilkes Pariser Bilder*, in: *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft: Festschrift für Jürgen von Stackelberg*, hrsg. v. Wilhelm Graeber, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1996, S.404.

Wie bereits erwähnt, existieren bereits diverse Untersuchungen zu den Aufzeichnungen³⁵⁴, jedoch berücksichtigen diese gerade im Bezug auf raumtheoretische Aspekte immer nur Facetten, sodass im Folgenden eine Bündelung angestrebt wird, um einen umfassenderen Eindruck der räumlichen Darstellung zu erhalten. Dabei wird sich u.a. zeigen, dass Paris besonders stark über Lärmphänomene und damit über akustische Eindrücke in Erscheinung tritt; darüber hinaus befassen sich die *Aufzeichnungen* weit stärker noch als mit dem Thema städtischer Raumphänomene mit Fragen der städtischen Semiotik, und dies vorrangig über visuelle Eindrücke. Diese Thematik ist in der Forschung bisher tatsächlich wenig bearbeitet worden, sodass sie in diesem Kapitel abschließend akzentuiert werden soll.

Für eine Analyse der Paris-Thematik in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist die Auseinandersetzung mit den autobiographischen Hintergründen des Werkes aufschlußreich. Schon in den Briefen an Lou Andreas-Salomé finden sich Formulierungen über Paris und Rilkes neue Art der Wahrnehmung, die von der eigentlichen Genese des Werkes nicht zu trennen sind. Einige Passagen der Briefe finden sich in ähnlichem Wortlaut auch in den letztendlichen Aufzeichnungen; die autobiographischen Dokumente Rilkes bilden damit eine Art Rohfassung der *Aufzeichnungen* oder fungieren zumindest als Vorstufen.

Rilke kommt erstmalig am 28. August 1902 nach Paris, um bis zum Juni 1903 seine Auftragsarbeit, die Rodin-Monographie, fertig zu stellen. Das erste Jahr in Paris befindet sich Rilke in einer Schaffenskrise und durchlebt existenzielle Ängste, weshalb er mit der französischen Hauptstadt zunächst wenig Positives verbindet. „Mir ist diese wirre Stadt schwer zu ertragen“, schreibt er am 16.12.1902 an Friedrich Huch.³⁵⁵ Zum Ende dieses ersten Paris-Aufenthalts nimmt Rilke seine Korrespondenz mit seiner Vertrauten

³⁵⁴ Einen guten Überblick über die Forschungstendenzen der letzten Jahrzehnte inklusive nützlicher und ausführlicher Bibliographie findet sich im Rilke-Handbuch von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Insbesondere Rilkes persönliche Beziehung zu Paris und der Einfluss der Stadt auf seine Poetik, die intertextuellen Bezüge in den *Aufzeichnungen* sowie der Roman als Zeugnis einer sich reflektierenden Moderne - all diese Aspekte wurden bereits gut erforscht. Auch die Romanform, die thematische Aufteilung der *Aufzeichnungen* und ihr Erzählstil wurden hinreichend untersucht, ebenso wie sich zahlreiche Interpretationen der Aufzeichnungen im Hinblick auf die Themenkomplexe Persönlichkeit, Identität und Bewusstseinsstruktur finden lassen. Vgl. Lauterbach, Dorothea: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Rilke-Handbuch, S. 86ff. und S.331-336.

³⁵⁵ Rilke, Rainer Maria: Gesammelte Briefe, Band I., hrsg.v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1936-39, S.291.

Lou Andreas-Salomé wieder auf. Auf ihren Rat hin beginnt er seine bedrückenden Paris-Erlebnisse zu verschriftlichen; viele dieser Aufzeichnungen finden sich mehr oder weniger stark abgewandelt in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wieder.³⁵⁶

Während seines zweiten Paris-Aufenthalts vom 12.09.1905 bis zum 29.07.1906 lebt Rilke bei Rodin und arbeitet dort als dessen Privatsekretär; durch die tägliche Auseinandersetzung mit diversen künstlerischen Aspekten gewinnt Rilke selbst eine präzisere Art der Wahrnehmung und erarbeitet sich allmählich einen konkretisierten und sachlicheren Schreibstil, bemerkbar besonders in seinen in dieser Zeit entstehenden Ding-Gedichten.³⁵⁷ Nach diversen Besuchen und Reisen kehrt Rilke schließlich zum dritten Mal für eine künstlerisch fruchtbare Zeitspanne nach Paris zurück, vom 31.05. bis 30.10.1907³⁵⁸, um dort an den *Neuen Gedichten* zu arbeiten. In diese Zeit fällt auch die Cézanne-Ausstellung im Salon d'Automne, welche Rilke ästhetisch tief beeindruckt und zu zahlreichen in Briefen an seine Frau Clara festgehaltenen Reflexionen motiviert. Neben ausführlichen Bildbeschreibungen versucht Rilke das Neuartige und den künstlerischen Fortschritt Cézannes auszuloten und erarbeitet sich währenddessen selbst eine Poetik des sog. sachlichen Sagens, die wiederum grundlegend für seine Arbeit am *Malte Laurids Brigge* wird.³⁵⁹

Rilkes persönliche Beziehung zu Paris entwickelt sich im Laufe seines Lebens, wie man aus den Aussagen in seinen zahlreichen Korrespondenzen erlesen kann, von Ablehnung und Unwohlsein zu großer Dankbarkeit und Verehrung. In jedem Fall spielt die französische Hauptstadt in Rilkes Leben „eine herausragende Rolle, unter all den Orten, die für [Rilke] bedeutsam

³⁵⁶ Storck, Joachim W.: Leben und Persönlichkeit, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hrsg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar 2004, S.6.

³⁵⁷ Vgl. ebd. S.7.

³⁵⁸ Aber auch nach dieser dritten wichtigen Paris-Zeit lebt Rilke noch in der französischen Hauptstadt, so z.B. von Mai 1908 bis Oktober 1911 und Februar 1913 bis Juli 1914. Ein Überblick über seine Aufenthalte in Paris findet sich hier: Lauterbach, Dorothea: Kontakte und Kontexte. Kulturräume und Literaturen – Frankreich, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hrsg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar 2004, S.61.

³⁵⁹ Vgl. ebd. S.8f. Mehr zum sog. „Neuen Sehen“, das Rilke an Rodin und Cézanne, d.h. entlang der Bildenden Künste entwickelt hier: Büssgen, Ante: Kontakte und Kontexte. Bildende Kunst, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar 2004, S.130-150.

waren, ist sie vielleicht der wichtigste.³⁶⁰ Noch in den Briefen aus der Zeit seines ersten Paris-Aufenthaltes spricht deutlicher Unmut: Rilke empfindet die Stadt und besonders ihre Menschen als unsympathisch und eitel und versucht sich von diesen bewusst zu distanzieren. „Alles sitzt in der Sprache, in den Gesichtern, im Haar, - ja, in den Kleidern, alles ist in der Luft und an der Luft, preisgegeben.“³⁶¹ Wie sich später noch genauer zeigen wird, sind genau dies bereits die zentralen kulturkritischen Töne, die auch in den *Aufzeichnungen* thematisiert werden.³⁶²

Gesteigert wird diese Abneigung gegenüber der französischen Hauptstadt durch die Schaffenskrise, unter der Rilke in den ersten Pariser Monaten leidet. Die fehlende Inspiration und die paradoxe Situation, das städtische Vergnügen suchen zu wollen und sich als Schriftsteller gerade davon absondern zu müssen, verleiden ihm die von allen gelobte Stadt.

Einige Jahre später hat Rilke gegenüber Paris eine grundlegend neue Haltung eingenommen. So schreibt er, dass

Paris selbst eine Arbeit ist, eine sehr große, eine fast aufbrauchende Arbeit, die man leistet, ohne es zu merken. Der Anspruch, den diese Stadt an einen macht, ist unermesslich und ununterbrochen. (Ich verdanke ihr das Beste was ich bis jetzt kann.) Deshalb hilft sie einem nicht gleich und unmittelbar bei künstlerischer Betätigung, sie wirkt gleichsam nicht zuerst auf die Arbeit ein, die man tut, - aber sie verwandelt, steigert und entwickelt einen fortwährend, sie nimmt einem leise die Werkzeuge aus der Hand, die man bisher benutzte, und ersetzt sie durch andere, unsäglich feinere und präzisere³⁶³

Ganz eindeutig hat Rilke in Paris eine innere und auch schriftstellerisch bemerkbare Wandlung erfahren. Durch diese neue Haltung gewinnt auch sein Schreibstil an Präzision und Innovation, sodass er die Tendenzen der Moderne adäquat reflektieren kann.³⁶⁴ Schließlich gewinnt Rilke, beeinflusst durch Rodin und die Auseinandersetzung mit Cézanne, einen grundlegend neuen Wirklichkeitsbezug, und dieser ist eng an seine Textproduktion gebunden. Insbesondere der Pariser Stadtwelt nähert sich Rilke nicht direkt erlebend, sondern vorrangig schreibend.

³⁶⁰ Lauterbach, Dorothea: Kontakte und Kontexte. Kulturräume und Literaturen – Frankreich, S.61.

³⁶¹ Brief an H. Vogeler vom 17.09.1902. Rilke, Rainer Maria: Briefe, hg.v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Frankfurt a.M., 2. Auflage, 1996, S.44.

³⁶² Vgl. Lauterbach, Dorothea: Kontakte und Kontexte. Kulturräume und Literaturen – Frankreich, S.62.

³⁶³ Brief an T. Holström vom 29.03.1907. Rilke, Rainer Maria: Briefe in zwei Bänden, hrsg. v. Horst Nalewski, Band I., Leipzig 1991, S.250.

Auf diese Weise bildete sich ein über viele Jahre wechselseitig befruchtender Bezug zur Stadt heraus. Denn in dem Maße und in der Art, in dem sich [Rilkes] Poetik und sein ästhetischer Zugriff auf die Welt modifizierte [...], wandelte sich auch sein Blick für die Essenzen der Stadt. Und umgekehrt ist es gerade Paris, das [Rilke] den ästhetisch-erkennenden Blick auf die Welt, ihre Strukturen, Deutungen und Bedeutungen mit neuen, übergreifend weltbildstiftenden Maßstäben lehrt.³⁶⁵

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* finden sich also zahlreiche Erfahrungswerte, die Rilke in dieser für ihn so essentiellen Umbruchsphase seiner schriftstellerischen Existenz sammelte.

Obwohl Paris sowohl für die Entstehung der *Aufzeichnungen*, als auch innerhalb des Romans eine zentrale Rolle spielt, indem es den Protagonisten erst in eine Krise geraten lässt, letztlich aber erst dadurch die Schriftsteller-Identität in Malte heranreifen lässt und damit in diesem Fall als Schreibmovens fungiert, sucht man im Kontext einer raumtheoretischen Analyse nach solchen Textstellen vergeblich, welche Paris glorifizieren. Ganz im Gegenteil: Die Aufzeichnungen unterscheiden sich eklatant von der bisher vorgestellten Art der textuellen Wiedergabe der Stadt. Maltes aphoristische Eindrücke von Paris sind gleich in der ersten Aufzeichnung v.a. durch Furcht geprägt, sie sind emotionaler Art und kennzeichnen sich damit durch Innensicht. Malte empfindet die städtische Welt als Bedrohung; passend dazu die bekannten ersten Sätze des Romans:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitälere. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. [...] Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst.³⁶⁶

Wie bereits aus diesem Zitat ersichtlich wird, konzentriert Malte sich in seiner Wahrnehmung nicht auf die Schönheiten der städtischen Architektur, sondern ganz im Gegenteil auf die sehr körperliche Seite der Stadt, speziell auf Außenseiterfiguren wie Kranke und Obdachlose und deren Aufenthaltsorte. Insbesondere anhand des Hôtel Dieu und der Salpêtrière

³⁶⁴ Vgl. Lauterbach, Dorothea: Kontakte und Kontexte. Kulturräume und Literaturen – Frankreich, S.63.

³⁶⁵ Ebd. S.63f.

³⁶⁶ Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Lizenzausgabe der Süddeutschen Zeitung GmbH, München 2004, S.7. Im folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „MLB“ im Text nachgewiesen.

reflektiert Malte gleich zu Beginn des Romans in längeren Passagen über den Tod und das Sterben in der Großstadt und vergleicht sie mit den individuell und mächtig erlebten Todesszenen in seiner eigenen, ländlich situierten Familiengeschichte. So heißt es dort beispielsweise:

Es wäre sehr hässlich, hier krank zu werden, und fiel es jemandem ein, mich ins Hôtel-Dieu zu schaffen, so würde ich dort gewiß sterben. Dieses Hôtel ist ein angenehmes Hôtel, ungeheuer besucht. Man kann kaum die Fassade der Kathedrale von Paris betrachten ohne Gefahr, von einem der vielen Wagen, die so schnell wie möglich über den freien Plan dort hinein müssen, überfahren zu werden. Das sind kleine Omnibusse, die fortwährend läuten, und selbst der Herzog von Sagan müßte sein Gespann halten lassen, wenn so ein kleiner Sterbender es sich in den Kopf gesetzt hat, geradenwegs in Gottes Hôtel zu wollen. Sterbende sind starrköpfig, und ganz Paris stockt, wenn Madame Legrand, brocanteuse aus der rue des Martyrs, nach einem gewissen Platz der Cité gefahren kommt. [...]

Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. (MLB S.10)

Ganz offensichtlich ordnet Malte den Tod hier in den städtischen Kontext ein bzw. er reflektiert die Auswirkungen der Metropole auf das Sterben des Einzelnen. Umgeben von Menschenmassen und Verkehrstreiben sei, so Malte, nur noch ein anonymer unauffälliger Tod möglich. Gleichzeitig ist der Tod selbst einzig in der Lage, sich den Regeln der Großstadt zu widersetzen. Im direkten Anschluss an diese Passage setzt Maltes Erinnerung an den Tod seines Großvaters ein; aus dieser textuell vergleichsweise umfangreichen Aufzeichnung (S.11-16) hierzu zwei Auszüge:

Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein. Früher wusste man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schooß und die Männer in der Brust. Den hatte man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz.

Mein Großvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an, daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus. (MLB S.11)

Christoph Detlevs Tod, der auf Ulsgaard wohnte, ließ sich nicht drängen. Er war für zehn Wochen gekommen, und die blieb er. Und während dieser Zeit war er mehr Herr, als Christoph Detlev Brigge es je gewesen war, er war wie ein König, den man den Schrecklichen nennt, später und immer.

Das nicht der Tod irgendeines Wassersüchtigen, das war der böse, fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben in sich getragen und aus sich genährt hatte. Alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft, das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinen Tod übergegangen, in den Tod, der nun auf Ulsgaard saß und vergeudete.

Wie hätte der Kammerherr Brigge den angesehen, der von ihm verlangt hätte, er

solle einen anderen Tod sterben als diesen. Er starb seinen schweren Tod.
(MLB S.15)

Während also der Tod in der Stadt vorrangig durch Anonymität und Masse gekennzeichnet ist, ist das Sterben auf dem Landgut der Familie Brigge das genaue Gegenteil, nämlich unauslöschlicher Teil der eigenen Identität und majestätisch.

Schon hier wird deutlich, dass die Stadt Paris auf Malte schockartig wirkt und in einem zweiten Schritt, sozusagen als Rückversicherung in einer traumatisch erlebten Umgebung, Erinnerungen an sein ländliches Leben und an seine Familie wachruft. Paris bedeutet für Malte den Beginn einer Identitätskrise; in der Irritation, wie Malte sie in der modernen Stadt erlebt, wird er mit den Themen Herkunft und Familie konfrontiert und entdeckt damit kontrastiv zu der erfahrenen Anonymität und urbanen Kälte seine eigene Identität.

Als von all den neuen Eindrücken in Paris verängstigter Fremder versteht sich Malte selbst als Außenseiter der Pariser Gesellschaft und sieht sich am ehesten den Kranken und Ausgestoßenen zugehörig.³⁶⁷ Passend zu dieser Krisensituation sind es vorrangig auch klassische Abweichungsheterotopien im Foucault'schen Sinne, d.h. Krankenhäuser und Psychiatrien, welche für Maltes Anwesenheit in Paris überhaupt eine Rolle spielen. Er sieht Sieche, Sterbende und schwangere Frauen, letztere als Mensch gewordene Zeichen einer körperlichen Ausnahmesituation, ebenso wie er selbst explizit darüber Auskunft gibt, sich vorrangig an Schwellenorten aufzuhalten: „Ich bin immer unterwegs gewesen. Weiß der Himmel in wie vielen Städten, Stadtteilen, Friedhöfen, Brücken und Durchgängen.“ (MLB S.35)

Maltes Auseinandersetzung mit eben diesen Schwellenorten und Ausgestoßenen darf aber nicht für sich stehend betrachtet werden, sondern muss eben im Kontext der Sinnkrise verstanden werden, in welcher er sich befindet und die von Beginn an mit den Reflexionen über die heterotopen Orte verschachtelt ist. Harald Neumeyer sieht in eben dieser Identitätskrise den eigentlichen Ausgangspunkt für Maltes Fokussierung auf die Außenseiterfiguren und -orte der Stadt Paris. Malte liest seine eigene Angst

³⁶⁷ So heißt es z.B. in der Aufzeichnung über die Salpêtrière: „Ich betrachtete das alles mit Aufmerksamkeit, und es fiel mir ein, daß dies also der Platz sei, der für mich bestimmt gewesen war, denn ich glaubte nun endlich an diejenige Stelle meines Lebens gekommen zu sein, an der ich bleiben würde.“ MLB S.45.

und das Gefühl der Fremdheit in der Stadt; es handelt sich also um eine Projektion des psychischen Innenraums auf die Umgebung, welche eine Verengung der Wahrnehmung zur Folge hat.³⁶⁸

Eine weitere wichtige Außenseiterfigur in den Aufzeichnungen findet sich in dem blinden Zeitungsverkäufer am Jardin du Luxembourg; dieser hinterlässt in Malte aufgrund seiner erschreckend synthetischen Verbindung mit seiner Umwelt bleibenden Eindruck (Vgl. MLB S.147f.) und wird zu einer ergiebigen Quelle seiner Imaginationskraft. So heißt es von Malte:

Ich war beschäftigt, ihn mir vorzustellen, ich unternahm die Arbeit, ihn einzubilden, und der Schweiß trat mir aus vor Anstrengung. Denn ich mußte ihn machen wie man einen Toten macht, für den keine Beweise mehr da sind, keine Bestandteile; der ganz und gar innen zu leisten ist. (ebd.)

In seinem Essay *Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg* zeigt Rainer Warning auf, welchen Gewinn die Foucault'schen Heterotopien für die literaturwissenschaftliche Analyse eben dieser Aufzeichnung über die bloße Konstatierung von Gegenräumen hinaus erbringen können. Er sieht in den Heterotopien vor allem das imaginäre Potential und versteht sie als Moment eines *contre-discours*³⁶⁹:

Die literarische Heterotopie ist nicht einfach die mimetische Replik eines realen »contre-emplacement«, sondern sie modelliert ihn aus einer subjektiven Sprecherperspektive, macht ihn zum Ort einer außerordentlichen poetischen Erfahrung, die sich artikuliert in einer nichtdiskursiven Sprache [...].³⁷⁰

Die eigentliche „Konterdiskursivität“³⁷¹ der literarischen Heterotopie ergäbe sich, so Warning, über die unterschiedlichen Aussagen der Textstelle auf der syntagmatischen und auf der paradigmatischen Textebene. Vor allem die semantische Anreicherung auf der letzteren ermögliche die Anreicherung der textuellen Heterotopie mit ergänzendem Sinnangebot:

Jede Episode aktualisiert das In- und Miteinander der beiden Strukturebenen und wird demgemäß mit ana- und kataphorischen Relationen strukturell angereichert, verdichtet. Die Lektüre wird gleichsam umgepolt von der Einsinnigkeit des syntagmatischen ‚Und so weiter‘ zum Eindringen in einen Textraum, der sich öffnet auf die Tiefe eines unabsehbaren Beziehungsgeflechts.³⁷²

Auf Basis dieser Ebenen-Analyse begreift er Maltes Begegnung mit dem Zeitungsverkäufer als kurzen, vergänglichen Moment der Epiphanie, als

³⁶⁸ Vgl. Neumeyer, Harald: *Der Flaneur, Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999, S.214 und S.222.

³⁶⁹ Vgl. Warning, Rainer: *Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg*, in: DVjS 76 (2002), Stuttgart/Weimar, S.261.

³⁷⁰ Ebd. S.265.

³⁷¹ Ebd. S.266.

³⁷² Ebd. S.267.

Einblick in den höheren Sinn allen Seins, als flüchtiges Bewusstwerden über das Walten eines Größeren, wie es Malte selbst benennt; dies macht Warning vorrangig an der abschließenden Aussage Maltes „Mein Gott, [...] so bist du also.“ (MLB S.149) fest.³⁷³

Tatsächlich fungieren die Pariser Heterotopien in den *Aufzeichnungen* aber als Initiator einer Assoziationskette, die wiederum sofort verschriftlicht wird. Paris öffnet Malte sozusagen erst einen mentalen Innenraum, in welchem er zu seiner künstlerischen Stimme finden kann. In diesem Kontext ist auch die Aufzeichnung über den Zeitungsverkäufer zu verstehen, obgleich dieser tatsächlich als gesellschaftlicher Außenseiter und sprichwörtliche Randfigur inszeniert wird, indem er sich am Zaun und Rinnstein des Jardin du Luxembourg entlangbewegt, wirkt seine merkwürdige Symbiose mit dem Asphalt auf Malte vornehmlich schockartig und zugleich faszinierend und löst darüber hinaus einen Prozess der Imagination aus. Das Bild des Zeitungsverkäufers prägt sich Malte so sehr ein, dass es ihn nahezu verfolgt und er es nur auszulöschen vermag, indem er sich dem Anblick des realen Zeitungsverkäufers erneut aussetzt.

Wie bereits erwähnt, provozieren die großstädtischen Schockmomente in Malte vor allem Erinnerungen an seine ländliche Herkunft und Familie. Jan Urbich liest *Die Aufzeichnungen* und ihre Kontrastierung von städtischem Lebensraum mit Maltes ländlich geprägter Erinnerungswelt daher als eine „Poetik des Individuums“; die Wiedergabe der städtischen Räume und ländlich geprägten Erinnerungen seien in Wahrheit „differente Ausformungen innerer Zeit und poetischer Selbstkonstruktion“.³⁷⁴ Im Prozess der Identitätsfindung übernimmt die urbane Lebenswelt jedoch eindeutig die Rolle der ausschlaggebenden Kraft. Durch die schiere Masse an Eindrücken zersplittert sie, so Urbich ganz richtig, zunächst das Subjekt ebenso wie seine textuelle Wiedergabe, jedoch kann sich das Subjekt paradoxerweise erst in dieser Kollision mit dem ihn sinnlich überfordernden Großstadtraum herausbilden und selbst reflektieren.³⁷⁵ Gleiches trifft auch auf den Protagonisten der *Aufzeichnungen* zu; es handelt sich nicht mehr um ein sich

³⁷³ Vgl. ebd. S.267f.

³⁷⁴ Urbich, Jan: Ästhetischer Widerstand. Poetische Subjektivität und die Funktion von Stadt und Land in Rilkes *Aufzeichnungen* des Malte Laurids Brigge, in: *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur*, hrsg. v. Dieter Burdorf und Stefan Matuschek, Heidelberg 2008, S.233.

³⁷⁵ Vgl. ebd. S.235ff und S.240.

im Stadtraum sicher fühlendes Subjekt, das sich in seiner Vollständigkeit erfährt und diese ebenso textuell wiedergeben kann, sondern um ein im Werden begriffenes Subjekt, auf das die Stadt einwirkt.

Passend zu den Schilderungen mentaler Vorgänge spielen immer wieder tatsächliche Innenräume eine wichtige Rolle innerhalb des Romans. So thematisieren mehrere Aufzeichnungen Geschehnisse in Maltes Pariser Appartement. Diese Innenräume sind aber zugleich mit den akustischen Signalen der Stadt bzw. mit akustischen Räumen verzahnt. So betont Kata Gellen in ihrem Essay *Hearing Spaces. Architecture and Acoustic Experience in Modernist German Literature* den Zusammenhang von Sound und Space, der innerhalb der Forschung viel zu lang ignoriert worden sei. Jeglicher Klang, jedes Geräusch existiere nur innerhalb eines Raumes und produziere ihn gleichzeitig mit. „Wether one calls space a context, a medium, a channel or a circuit, the point remains the same, sound without space is not only inaudible, it is unthinkable.“³⁷⁶ Ihrer Ansicht nach sind sich besonders die Autoren der beginnenden Moderne über diesen Zusammenhang bereits bewusst, sodass sie der literarischen Verarbeitung von vorrangig städtischen Soundscapes in ausgewählten Texten von Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Franz Kafka nachgeht. In der Auseinandersetzung mit den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bemerkt sie, dass die erste Hälfte des Romans noch über vorrangig visuelle Eindrücke zu Maltes Reflexionen über diese wechselt. Das visuell geprägte städtische Bild sei zwar verstörend, in seiner Behandlung der Themen „Tod“ und „Leben“ jedoch relativ konstant. Sobald sich der Protagonist Malte jedoch in Innenräumen aufhält, beginnen die akustischen Signale der Stadt auf ihn einzustürzen und ihn zu verwirren. Eine exemplarische Beschreibung des vorrangig durch den Verkehrslärm geprägten akustischen Stadtraums findet sich beispielsweise gleich in der dritten Aufzeichnung zu Beginn des Romans:

Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht. Und wieder die Straße. [...] Die

³⁷⁶ Gellen, Kata: Hearing spaces. Architecture and Acoustic Experience in Modernist German Literature, in: *Modernism/modernity*, Vol. 17, No. 4, November 2010, S.800.

Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. (MLB S.7f.)

Noch genauer jedoch lässt sich die Wirkung des akustischen Stadtraums anhand der sogenannten *tin can episode* nachvollziehen; in diesen umfangreichen Aufzeichnungen geht es um eine rollende Blechbüchse als Ursprung der Lärmquelle und Maltes Spekulationen über den Beweggrund dieser wiederkehrenden Geräusche aus der Nachbarwohnung:

Ich horchte so, daß mein Herz ganz laut wurde. Ich ließ alles und horchte. [...] Beinah jeder kennt den Lärm, den irgendein blechernes, rundes Ding, nehmen wir an, der Deckel einer Blechbüchse, verursacht, wenn er einem entglitten ist. [...] Nun also: das ist das Ganze; so ein blecherner Gegenstand fiel nebenan, rollte, blieb liegen, und dazwischen, in gewissen Abständen, stampfte es. Wie alle Geräusche, die sich wiederholt durchsetzen, hatte auch dieses sich innerlich organisiert; es wandelte sich ab, es war niemals genau dasselbe. Aber gerade das sprach für seine Gesetzmäßigkeit. Es konnte heftig sein oder milde oder melancholisch; es konnte gleichsam überstürzt vorübergehen oder unendlich lange hingeleiten, eh es zur Ruhe kam. [...] Ich wohne im obersten Stockwerk. Rechts ist ein anderes Haus, unter mir ist noch niemand eingezogen: ich bin ohne Nachbar. (MLB S.127)

Nun an diesem selben Abend war es ärger denn je. Es war noch nicht sehr spät, aber ich war aus Müdigkeit schon zu Bett gegangen; ich hielt es für wahrscheinlich, daß ich schlafen würde. Da fuhr ich auf, als hätte man mich berührt. Gleich darauf brach es los. Es sprang und rollte und rannte irgendwo an und schwankte und klappte. Das Stampfen war fürchterlich. Dazwischen klopfte man unten, einen Stock tiefer, deutlich und böse gegen die Decke. (MLB S.128)

In seinem Essay *Imagining Modernity through the Ear* sieht Michael Cowan in dieser Episode vor allem die Störung der so dringend benötigten künstlerischen Stille, und mehr noch: im Kontext des Stadtdiskurses der Jahrhundertwende, welcher sich, wie Cowan ausführlich aufzeigt, besonders mit dem Thema der städtischen Lärmbelästigung und deren Auswirkungen auf das menschliche Gehör sowie das Nervensystem auseinandersetzt, fasst er die *tin can episode* als literarische Ausprägung eines spezifischen Topos der Moderne auf.³⁷⁷ Cowan versteht den bürgerlichen Privatraum des 19. Jahrhunderts als Schutzschild vor der städtischen Außenwelt, der im Zuge der zunehmenden Industrialisierung und Modernisierung aber permanent attackiert werde. Daran anschließend stellt er die These auf, dass eben diese Transformation der städtisch-privaten Innenräume auch in den literarischen Erzeugnissen der Jahrhundertwende thematisiert werde.³⁷⁸ Vor allem in den

³⁷⁷ Vgl. Cowan, Michael: *Imagining Modernity Through the Ear*, Rilke's *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* and the Noise of Modern Life, in: *Arcadia*, Band 41 (2006), Heft 1, S.128.

³⁷⁸ Vgl. ebd. S.132.

Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge werde diese Entwicklung besonders deutlich nachgezeichnet; die städtische Klanglandschaft wird zu einem permanenten Angriff auf die Privatsphäre und den Rückzugsort des Individuums.³⁷⁹

Kata Gellen dagegen verweist auf die Frage nach der Bedeutung der städtischen Klanglandschaft weit überzeugender auf den letztlichen Effekt der akustischen Subjektverwirrung: Imagination und letztliche Inspiration. Die städtische Klangcollage setzt in dem lauschenden Subjekt einen Prozess der Sinnstiftung, sprich der Semiose, in Gang. Malte versucht die Geräusche zu interpretieren, ihnen einen Sinn zu verleihen und sie in ein Sinngefüge einzuordnen, muss daran jedoch scheitern.³⁸⁰ Auch Harald Neumeyer verweist auf den letztlichen Effekt der städtischen Verunsicherung Maltes und betont dessen eigentliche Doppelnatur: seine innere Unruhe und das Gefühl der Orientierungslosigkeit machen aus ihm einen Flaneur „wider Willen“³⁸¹. Die auf seinen Streifzügen durch Paris erlebten Schockmomente fügen sich ihm nicht zu einem total erlebten Einblick in die Sinnhaftigkeit der Stadt, wie es für den Typus des Flaneurs passend wäre, vielmehr kann Malte diese erst im Nachhinein und nur durch Rückzug in sein Zimmer und letztlich durch das Schreiben kompensieren, d.h. die Stadt ruft in ihm seine eigentliche Künstlernatur erst hervor, erfordert aber zugleich die Isolation von der Stadt.³⁸²

Aber nicht nur die akustischen Phänomene bewirken einen Angriff auf Maltes Identität, es sind auch die ruinenhaften und damit fragmentierten Häuser der Stadt, die Malte einem visuell wirkenden Schockmoment aussetzen. Gleichzeitig bewirkt eben dieses erlebte Trauma die Entstehung einer neuen Perspektive. An ihnen erst kann der Protagonist Malte eine neue Art der Wahrnehmung erproben. Auch hier zum besseren Verständnis zunächst ein längerer Auszug aus der entsprechenden Aufzeichnung:

Aber, um genau zu sein, es waren Häuser, die nicht mehr da waren. Häuser, die man abgebrochen hatte von oben bis unten. Was da war, das waren die anderen Häuser, die danebengestanden hatten, hohe Nachbarhäuser. Offenbar waren sie in Gefahr, umzufallen, seit man nebenan alles weggenommen hatte; denn ein ganzes Gerüst von langen, geteerten Mastbäumen war schräg zwischen den Grund des Schuttplatzes und die bloßgelegte Mauer gerammt. Ich weiß nicht, ob ich schon gesagt habe, daß ich diese Mauer meine. Aber es war sozusagen nicht

³⁷⁹ Vgl. ebd. S.138.

³⁸⁰ Vgl. Gellen, Kata: *Hearing spaces*, S.807f.

³⁸¹ Neumeyer, Harald: *Der Flaneur*, S.227.

³⁸² Vgl. ebd. S.226f.

die erste Mauer der vorhandenen Häuser (was man doch hätte annehmen müssen), sondern die letzte der früheren. Man sah ihre Innenseite. Man sah in den verschiedenen Stockwerken Zimmerwände, an denen noch die Tapeten klebten, da und dort den Ansatz des Fußbodens oder der Decke. Neben den Zimmerwänden blieb die ganze Mauer entlang noch ein schmutzigweißer Raum, und durch diesen kroch in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen die offene, rostfleckige Rinne der Abortröhre. [...] Am unvergesslichsten aber waren die Wände selbst. Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. Es war noch da, es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem handbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken, wo es noch ein klein wenig Innenraum gab, zusammengekrochen. [...] Aber es war auch in den frischeren Stellen, die sich hinter den Spiegeln, Bildern und Schränken erhalten hatten; denn es hatte ihre Umrisse gezogen und nachgezogen und war mit Spinnen und Staub auch auf diesen versteckten Plätzen gewesen, die jetzt bloßlagen.
(MLB S.36f.)

Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir. (MLB S.37f.)

Auffällig an der Textstelle ist allerdings vorrangig Maltes eigenes Interesse für das Abbruchhaus, genauer gesagt für die tatsächlich nicht mehr existenten Räume eines einstigen Hauses. Er liest die Überbleibsel als Spuren eines vergangenen Lebens und gerät darüber in Entsetzen. Die für Malte albraumartige, groteske Sequenz äußert sich textuell in der Metaphorik des Organischen und in der Personifikation der Abdrücke und Spuren auf den Tapeten als ein sich verzweifelt klammerndes Restleben. Die Aussagen „Ich erkenne das alles hier“ und „es ist zu Hause in mir“ unterstreichen einerseits Neumeyers These, dass Malte seine aus dem städtisch bedingten Gefühl der Fremdheit resultierenden Angstzustände auf die städtische Umwelt projiziere, zugleich verweisen sie aber auch auf die neue Bewusstseinssebene, die Malte nur mit Hilfe der Stadt Paris erringen kann, und damit auf das neu erlernte Sehen. Malte schaut nun buchstäblich hinter die Fassade. Konzentriert man sich nämlich auf Maltes Bestreben sich eine neue Art der Wahrnehmung anzueignen, d.h. auf den Themenkreis von Perspektive, Wahrnehmung und Visualität, öffnen sich die *Aufzeichnungen* zusätzlich um eine die Analyse bereichernde Ebene, auf welcher Fragen der städtischen Semiotik erörtert werden. Diese Ebene wird bereits zu Beginn der *Aufzeichnungen* mit folgenden Worten eingeleitet:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein

Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. (MLB S.8)

Ganz im Gegensatz zu den Pariser Stadträumen wird Maltes Suche nach einer neuen Art der Wahrnehmung konstant thematisiert, um nicht zu sagen: Maltes neue Art der Wahrnehmung bildet den tatsächlichen Kern der *Aufzeichnungen*. Auf eben diesen Aspekt konzentriert sich auch Roswitha M. Kant in ihrer Monographie *Visualität in Rainer Maria Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*³⁸³. Als eine Stadt, die in ihrer gesamten Konzeption primär an das Auge appelliert, wird Paris in den Aufzeichnungen nicht nur zum Ort einer neuen Wahrnehmung, sondern auch zum Ausgangspunkt ihrer literarischen Symbolisierung.³⁸⁴

Paris als Erscheinungsort der Moderne initiiert und befördert die in den *Aufzeichnungen* gestaltete Auseinandersetzung mit dem Sehen. [...] Allerdings bezieht Rilke sich in einem ganz speziellen Sinne auf Paris: Er nutzt die Stadt als visuelle Referenz, als eine, die in qualitativ und quantitativ ungewöhnlichem Maße den Augensinn mobilisiert.³⁸⁵

Passend dazu konzipiert Rilke seinen Protagonisten nicht nur als beobachtendes und aufzeichnendes Subjekt, sondern auch als eines, das Zugang zu den Ebenen von Reflexion und Unterbewusstsein hat und die Vorgänge der eigenen Wahrnehmung somit in allen Stufen nachvollziehen kann.³⁸⁶ Auch Roswitha Kant betont sehr richtig, dass Malte sich in Paris als Fußgänger bewegt; damit wird dem Protagonisten der *Aufzeichnungen* ein Überblick aus der Vogelperspektive, wie er z.B. in Hugos *Notre-Dame de Paris* oder in Zola *La Curée* akzentuiert wurde, versagt. Stattdessen muss sich Malte im Straßennetz orientieren, dabei gewinnt er keinen alles ordnenden Überblick über die Stadt und somit auch keine stabile Basis, um sich als Fremder in Paris zurechtzufinden. Stattdessen erlebt er, ganz ähnlich wie Maulincour in Balzacs *Ferragus*, „Paris wie ein Labyrinth“³⁸⁷. Doch während Balzac in *Ferragus* die labyrinthische Bodenperspektive mit der Auflösung seines Kriminalfalls verzahnt und seinen Protagonisten bei der finalen Auflösung auch den Überblick und die Klarsicht von den Höhen des

³⁸³ Kant, Roswitha M.: *Visualität in Rainer Maria Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Eine Untersuchung zum psychoanalytischen Symbolbegriff, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2002.

³⁸⁴ Vgl. ebd. S.42.

³⁸⁵ Ebd. S.56,

³⁸⁶ Vgl. ebd. S.19 und S.75.

³⁸⁷ Ebd. S.77.

Père Lachaise gewährt, wird Malte Laurids Brigge eine solche erlösende Klarsicht verweigert.

Um zu erläutern, inwieweit Maltes Sehen-Lernen mit den visuell-semiotischen Prozessen des urbanen Lebens verknüpft ist, thematisiert Roswitha Kant in ihrer Analyse zunächst die Funktion der zeichenhaften Wahrnehmung an sich:

Das **Zeichen** entsteht aus dem anschaulichen Wahrnehmungsbild, das die wahrgenommene Individualität von Personen und Dingen vor Augen führt, durch Abstraktion bzw. Schematisierung nach Maßgabe elementarer Wahrnehmungskategorien wie Gattung, Größe und Farbe. Im Zeichen drückt sich mithin die Reduktion der Vielfalt des sinnlich Wahrnehmbaren auf wenige Wahrnehmungsqualitäten, namentlich auf visuelle Merkmale, aus.³⁸⁸

Im Folgenden ordnet sie die zeichenhafte Wahrnehmung dann primär der urbanen visuell geprägten Lebenswelt zu, dort gilt die Fähigkeit vielfältige optische Reize in kurzer Zeit in Wahrnehmungsraster einzuordnen als lebensnotwendig bzw. dient der Bewältigung des städtischen Alltags.³⁸⁹ Gleichzeitig verflacht durch diese Art der städtischen Wahrnehmung natürlich das Sehen und verkümmert zu einem „Akt der **Signifikation**“³⁹⁰:

Bedingt durch [...] Vorstrukturierung begrenzen optische Klischees das sichtbare Feld. Sichtbares tritt in Gestalt visueller und sprachlicher Zeichen ins Bewusstsein. [...] Seiner Intellektualität entsprechend, bewegt der Großstädter sich auf einer nach dem Modell der Sprache strukturierten, verstandesmäßigen Ebene, auf der die Vielfalt und Lebendigkeit der Sinnenwelt gerade nicht repräsentiert wird.³⁹¹

Der Protagonist der *Aufzeichnungen* dagegen weicht von eben dieser städtisch-verflachten Wahrnehmung durch seine Fähigkeit, frei von Konvention und semiotischen Prozessen sehen zu können, ab. Er eignet sich, wenn auch in einem mühevollen Akt, „ein gereinigtes subjektives Sehen“ an, „das der Fälschung und Zeichenhaftigkeit entkommt.“³⁹² An dieser Stelle argumentiert Roswitha Kant, dass ein solcher Rückzug aus dem sprachlich reguliertem, zeichenhaften Sehen eben nur durch die Konzentration auf Visualität gelingen kann, d.h. das Bild wird in seiner

³⁸⁸ Ebd. S.97.

³⁸⁹ Vgl. ebd. S.96 und S.98.

³⁹⁰ Ebd. S.99 und S.109f..

³⁹¹ Ebd. S.100.

³⁹² Ebd. S.117.

Auch Adrian Stevens konzentriert sich in seinem Essay u.a. auf Maltes Emanzipation von eben diesem verkümmerten Sehen, d.h. auf das vollständige Sehen. Vgl. Stevens, Adrian: Das maltesche Paris in seiner ganzen Vollzähligkeit: Rilke, Cézanne und Baudelaire, in: *Etudes Germaniques*, Avril-Juin 1998, S. 365-396.

Bedeutung für eine reinere Wahrnehmung entschieden über das Wort gestellt.³⁹³

Vor diesem Hintergrund wird auch Maltes selektive Wahrnehmung begreifbar, die sich auf die Fortgeworfenen der Stadt und ihre Aufenthaltsorte konzentriert: Malte nimmt die städtischen Phänomene in ihrer ganzen Intensität wahr, besonders solche, welche der Norm-Städter in seinem zeichenhaft reguliertem Sehen *übersehen* würde. In diesem Zusammenhang erklärt sich auch seine soziale Isolation und das Gefühl des Fremdseins, denn fernab des konventionellen, regulierten Sehens, welches Orientierung bietet, muss Malte sich eine eigene Basis für das Leben in der Großstadt erarbeiten.

In seinem Essay *Kulturelles Gedächtnis als topographische Selbstartikulation* nähert sich Rolf J. Goebel der städtischen Semiotik in Rilkes Lyrik aus einem anderen sehr interessanten Blickwinkel, welcher abschließend erläutert werden soll, lässt er sich doch auch auf die Thematisierung der französischen Hauptstadt in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* anwenden: Goebel versucht in seinen Ausführungen die Frage zu beantworten, ob städtische Architektur als eine Projektionsfläche kollektiver Erinnerung dient und auf diese Weise mit Bedeutung aufgeladen wird oder, ob es sich vielmehr um ein eigenständiges kulturelles Stadtgedächtnis handelt, welches in Straßen, Plätzen, Monumenten ein tatsächlich materielles Text- und Sinnangebot anbietet.³⁹⁴ Der Ansatz städtische Architektur als bloße Projektionsfläche zu verstehen, erscheint ihm dabei zu vereinfacht. Goebel versteht die spezifischen städtischen Örtlichkeiten vielmehr als Agenten bzw. „Oberflächensignifikanten“ eines sich selbst reflektierenden Gedächtnisses, welches in seinen materiellen Ausprägungen Spuren der Vergangenheit speichere und gleichzeitig ausformuliere.³⁹⁵ Diese „topographische Selbstartikulation“³⁹⁶ wiederum sei eng mit dem gesellschaftlichen Kollektivbewusstsein verzahnt, denn es müsse beständig interpretiert und aktualisiert werden, um dauerhaft in dieses eingehen zu

³⁹³ Vgl. Kant, Roswitha M.: Visualität in Rainer Maria Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, S.107.

³⁹⁴ Goebel, Rolf J.: Kulturelles Gedächtnis als topographische Selbstartikulation, in: Monatshefte, Vol. 104, No. 4, S.554.

³⁹⁵ Ebd. S.555.

³⁹⁶ Ebd. ebd.

können.³⁹⁷ Obgleich auch Goebel, ganz ähnlich wie Henri Lefebvre, in seinen Ausführungen über die Natur architektonischer Sprache leider unscharf bleibt, ist seine Argumentation in der Anwendung auf Literatur und vor allem auf Lyrik interessant. Er spricht hier von einem intermedialen Vermittlungsprozess; architektonische Sprache bediene sich vor allem verschiedener medialer Kanäle, um die in ihr verborgenen Echos der Vergangenheit zu übermitteln: Zeitungen, Briefe, Tagebücher, Photographie, Film, Musik und Literatur würden dabei eine tragende Rolle spielen, da „die primär visuell-taktile Lesbarkeit der Stadt“ besonders in der poetischen Sprache und ihrer Metaphorik Ausdruck finden könne.³⁹⁸

Wie die erinnernde Übersetzung der stummen Architektursprache besitzen Phantasmagorien deshalb zwar keine transzendente Wahrheit im ideellen Sinne, wohl aber eine Legitimität, die sich aus der unmittelbaren Bezugnahme auf die physische Stadtopographie herleitet, nicht (allein oder primär) aus der subjektiven Einbildungskraft des individuellen Subjekts oder des gesellschaftlichen Kollektivs.³⁹⁹

Als Referenz dient ihm zuvorderst Walter Benjamins *Passagenwerk*, welches sich eben genau dieser Technik einer Collage unterschiedlichster historischer Dokumente sowie literarischer Werke bedient, um die Seele der architektonisch und historisch bedeutsamen Passagen als Spiegel ihres Jahrhunderts einfangen zu können.⁴⁰⁰ Aber auch in der Lyrik Rainer Maria Rilkes sieht Goebel die Wirkung der topographischen Selbstartikulation. Rilke behandle die Topographie verschiedener Städte in seinen Gedichten nicht als ein Objekt, welches ein lyrisches Ich beschreibt, vielmehr sei die Topographie selbst das sich lyrisch artikulierende Subjekt.⁴⁰¹

Infolgedessen kommt Rilkes Lyrik weniger die Aufgabe zu, die Stimmen der Stadt und ihre Gedächtnisbedeutungen auszubuchstabieren, sondern sie vollzieht eher eine Metareflexion darüber, wie städtische Erinnerungsformation überhaupt funktioniert.⁴⁰²

Goebels Ansatz der topographischen Selbstartikulation in der Sprache poetischer und allgemein literarischer Erzeugnisse ist nicht nur eine interessante Bereicherung in der für diese Arbeit relevanten

³⁹⁷ Seinen Ansatz selbst aushebelnd, räumt Goebel noch ein, dass „Projektionen, willkürliche Bedeutungszuweisungen, politische Manipulationen und subjektive Meinungen“ bei eben diesem Deutungsprozess eine wichtige Rolle spielen würden. Vgl. ebd. S.555.

³⁹⁸ Ebd. S.557.

³⁹⁹ Ebd. S.560.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd. S.559ff.

⁴⁰¹ Vgl. ebd. S.561-566.

⁴⁰² Ebd. S.566.

Auseinandersetzung mit dem Aspekt einer möglichen Lesbarkeit des Stadtraums, sondern erlaubt auch einige weitere Überlegungen zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Goebel räumt in seinem Essay selbst ein, dass die architektonische Sprache zuweilen auch einen Einblick in ihre Sinnhaftigkeit verweigert, wodurch sich das interpretierende Subjekt besonders stark „in seiner hermeneutischen und kulturellen Kontingenz neu“⁴⁰³ erfahre, so wie es auch in den *Aufzeichnungen* der Fall ist. Auch Malte ist außer Stande die Stadt zu verstehen, vielmehr scheint er ihren visuellen Eindrücken nahezu ausgeliefert zu sein. Gleichzeitig versucht er diese Eindrücke literarisch festzuhalten und dies in einer assoziativen, aphoristischen Art, welche ihm als Form der Selbstvergewisserung und letztlich künstlerischen Selbstverortung dient. Mit Rücksicht auf den assoziativen Charakter des Romans und Goebels Ansatz der topographischen Selbstartikulation in der Metaphorik poetischer Texte, ist Dorothea Lauterbachs Äußerung Recht zu geben, dass Paris als Ort den Roman „aktiv mitgestaltet“.⁴⁰⁴ In Maltes *Aufzeichnungen* artikuliert sich Paris und reflektiert sich selbst in seiner Fülle visueller Reize und insbesondere in seinen akustischen Räumen als *die Stadt der Moderne per se* - und das ohne die Glorifizierung architektonischer Monumente, wie man sie aus den Werken der französischen Autoren kennt, sondern in einer Nüchternheit und Melancholie wie sie nur ein Fremder in Paris erfahren kann.

An dieser Stelle bietet sich abschließend ein kurzer Vergleich mit den französischen Texten des 19. Jahrhunderts an und zwar im Hinblick auf die jeweils spezifische Art der literarischen Stadtdarstellung: In diesen Texten versuchten die Autoren Paris und das städtische Lebensgefühl vorrangig über die Erfahrung des Panoramas wiederzugeben. Es handelte sich darüber hinaus um umfangreiche, klassische Romane mit konstantem Handlungsverlauf. Die Autoren des beginnenden 20. Jahrhunderts dagegen wenden sich von den klassischen Erzählformen ab und erproben neue Formen des Erzählens, so auch Rainer Maria Rilke mit seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die besonders im Hinblick auf die textuelle Auseinandersetzung mit Paris als literarisch einflussreiches Beispiel und als

⁴⁰³ Ebd. S.557.

⁴⁰⁴ Lauterbach, Dorothea: Kontakte und Kontexte. Kulturräume und Literaturen – Frankreich, S.63.

Meilenstein der Paris-Darstellung des 20. Jahrhunderts gelten. Die Tendenz zum Aphorismus und dem collagenhaften Romanaufbau sowie die Absage an einen stringenten Handlungsverlauf erlaubt nun für die Romane des 20. Jahrhunderts die Einführung eines Gegenbegriffs zum Panorama, welches noch das 19. Jahrhundert bestimmt hatte; dabei handelt es sich um *das Mosaik*. Dieses ist in der Lage den neuen Wahrnehmungsmodus des 20. Jahrhunderts, die zunehmende Tendenz einer zersplitterten Welterfahrung und deren textuelle Wiedergabe vor allem im städtischen Kontext adäquat zu symbolisieren.

3.2 Paris im Werk von René Schickele. Die Stadt als Negativfolie

Der elsässische Autor und Journalist René Schickele ist in der Forschung v.a. für die expressionistischen Gedichtbände seiner frühen Werkphase sowie seine parallelen Tätigkeiten für diverse, literarische Zeitschriften, mehrheitlich jedoch im Kontext der sog. Exilliteratur⁴⁰⁵, bekannt.⁴⁰⁶ Der Grossteil der bisherigen Forschungsbeiträge zu Schickele beschäftigt sich besonders mit den biographischen Hintergründen seines Schreibens, das durch die beiden Weltkriege mehr noch aber seine Situierung im Elsass stark beeinflusst

⁴⁰⁵ Der Begriff der *Exilliteratur* umfasst im weiten Sinne literarische Produktionen solcher Autoren, die aus politischen oder religiösen Gründen zu einem Auslandsaufenthalt gezwungen wurden. Neben den ähnlich verwendeten Begriffen der Emigranten- oder auch Flüchtlingsliteratur hat sich der Begriff *Exilliteratur* speziell für die Texte deutscher Autoren eingebürgert, welche Deutschland und Österreich in der Zeit des Nationalsozialismus ab 1933 verlassen mussten. Das Metzler Literatur Lexikon nennt René Schickele hier im Zusammenhang mit den pazifistischen Ambitionen oppositioneller Autoren während des Ersten Weltkrieges. Vgl. Artikel „Exilliteratur“, in: Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen, begründet von Günther u. Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf (u.a.), 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S.217ff.

⁴⁰⁶ Wobei Schickele sich selbst, wie Gunter Martens in seinem Essay anmerkt, nicht als hundertprozentiger Vertreter dieser literarischen Strömung sah und überhaupt ungern in begriffliche Schubladen gesteckt wurde. Martens untersucht in seinem Essay daher das expressionistische Gedankengut und seine Entwicklung von Schickeles lyrischem Frühwerk bis hin zu seiner „expressionsistischen Phase“. Er verweist auf die Tatsache, dass z.B. in seinem Lyrikband *Rot und Weiß* nur gerade einmal ca. 6 Gedichte von über 95 als wahrhaft expressionistisch gelten können. Auch die Auswahl der Gedichte Schickeles in Pinthus' *Menschheitsdämmerung* sind strategisch ausgewählt, dennoch kann man Schickeles lyrisches Frühwerk keineswegs alleinig der Zeitspanne des Expressionismus zuordnen, wodurch die schon früh behandelte elsässische Thematik in ihrer Entwicklung außer Acht gelassen werde. Vgl. Martens, Gunter: „...„hier sollt Ihr bleiben!“ René Schickeles Weg in den Expressionismus, in: René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur, hrsg. v. A. Finck (u.a.), Hildesheim 1991, S. 68ff. und S. 77ff.

wurde.⁴⁰⁷ Als elsässischer Autor fühlte sich Schickele sowohl der deutschen, als auch der französischen Nationalität verbunden; ein Umstand der sich auch in der Zweisprachigkeit innerhalb seiner Familie ausdrückte: Die Muttersprache französisch und konnte nur rudimentäre Deutschkenntnisse aufweisen, der Vater dagegen war Altelsässer und mit der deutschen Sprache aufgewachsen. Seine eigene Familie war dem Autor Vorbild und Ideal, wie die zwei Kulturen des Elsass eine einander bereichernde Einheit bilden konnten.⁴⁰⁸ Den aus dieser Bipolarität entstehenden, kulturellen Konflikten, mehr aber noch den kulturellen Chancen verlieh Schickele in zahlreichen seiner erzählenden, aber auch politjournalistischen Werke in deutscher Sprache Ausdruck.⁴⁰⁹ Die elsässische Identität sei aufgrund der geographischen Situierung seiner Ansicht nach prädestiniert für kulturelle Vermittlung zwischen Deutschland und Frankreich, und so findet sich in seinem Œuvre durchgängig der für Schickele so typische und von vielen als visionär bezeichnete kosmopolitische und pazifistische Tonfall.

Zur Person: René Schickele wurde am 4. August 1883 in Oberehnheim im Elsass als Sohn einer Winzerfamilie geboren. 1901 veröffentlichte er seinen ersten Essay *Die Dichtung von morgen* in der Zeitschrift *Literarische Warte. Monatsschrift für schöne Literatur* unter dem Pseudonym Paul Savreaux. Mit gerade einmal 18 Jahren gab er seine eigene Zeitschrift im Verlag Joseph Singer in Straßburg heraus: *Der Stürmer. Halbmonatsschrift für künstlerische Renaissance im Elsaß*. Zusammen mit seinen ebenfalls literarisch

⁴⁰⁷ U.a.: Ertz, Michel Hildesheim: Friedrich Lienhard und René Schickele: Elsässische Literaten zwischen Deutschland und Frankreich, Hildesheim; Olms; 1990. Ossowski, Mirosław: Eine europäische Provinz: Die Vision vom geeinigten Europa in René Schickeles elsässischer Trilogie *Das Erbe am Rhein*, in: Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1995; 89 (4), S.428-37. Post-Martens, Annemarie: Schickeles Vertreibung aus seinem 'Paradies' Badenweiler, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: Internationales Organ für Neuere Deutsche Literatur 48 (2004), S.267-292. Robertson, Eric: The French Exile of René Schickele and Ernst Erich Noth, in: German Life and Letters, 1992; 45 (3), S.244-48. Schenk, Ursula: Vermittler zwischen Frankreich und Deutschland, in: Neue Deutsche Hefte, 1986; 33 (2 [190]), S.342-349. Storck, Joachim W.: Der späte Schickele: Ein Sonderfall der deutschen Exilliteratur, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (JDSG) 27 (1983), S.435-461. Storck, Joachim W.: 'Rebellenblut in den Adern': René Schickele als politischer Schriftsteller, *Recherches Germaniques* 9 (1979) S.278-307. Storck, Joachim W.: René Schickele: Eine europäische Existenz, in: Frankfurter Hefte: Zeitschrift für Kultur und Politik 25 (1970), S.577-88.

⁴⁰⁸ Vgl. Martens, Gunter: „...„hier sollt Ihr bleiben!“ René Schickeles Weg in den Expressionismus, S.68f.

⁴⁰⁹ Mehr zu Schickeles Verhältnis zur deutschen Sprache in: Bleikasten, Aimée: René Schickele und das elsässische Kulturleben um die Jahrhundertwende, in: René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur, hrsg. v. A. Finck (u.a.), Hildesheim 1991, S.28ff.

engagierten Jugendfreunden Otto Flake und Ernst Stadler publizierte Schickele hier bis zum November 1902 kritische Beiträge zur Zukunft und Ausrichtung der elsässischen Literatur. 1903 wurde die Zeitschrift unter dem Namen *Der Merker* neu aufgelegt.⁴¹⁰ In dieser Zeitspanne erschienen auch Schickeles erste Gedichtbände *Sommernächte* (1902) und *Pan. Sonnenopfer der Jugend* (1902).⁴¹¹

Schickele studierte in Straßburg, München und Paris Literaturgeschichte, Philosophie und Naturwissenschaften, arbeitete aber gleichzeitig und schon bald ausschließlich als Journalist für verschiedene namhafte Zeitungen.⁴¹²

1909 schrieb er als Korrespondent für *Nord und Süd* und die *Straßburger Neue Zeitung* in Paris. Zusammen mit seiner Frau Anna, dem gemeinsamen Sohn und dem Jugendfreund Otto Flake lebte Schickele in dieser Zeit im Quartier Latin und später in Meudon. Schickeles Essaysammlung *Schreie auf dem Boulevard* (1913) bezieht sich auf diese Pariser Zeitspanne und thematisiert die tagespolitischen Ereignisse, die von der Presse aufgegriffen wurden. Seine Erlebnisse in Paris verarbeitete er außerdem in seinem Roman *Meine Freundin Lo. Eine Geschichte aus Paris* (1911).⁴¹³

Das Ende des Ersten Weltkrieges markierte für den Autor nicht nur den Beginn seiner produktivsten Werkphase, sondern läutete auch die Zeit seiner größten Beachtung in der literarischen Welt ein: es entstanden u.a. die Essaysammlung *Die Genfer Reise* (1919) und der Band *Wir wollen nicht sterben* (1922). Von 1923-1926 arbeitete Schickele intensiv an der Konzeption und Ausführung seines größten Vorhabens: der Romantrilogie *Das Erbe am Rhein*, bestehend aus den Bänden *Maria Capponi* (1925), *Blick*

⁴¹⁰ Mehr zu Schickeles Tätigkeit als Herausgeber dieser Zeitschriften u.a. hier: Bleikasten, Aimée: René Schickele und das elsässische Kulturleben um die Jahrhundertwende, S.37-40.

⁴¹¹ Vgl. René Schickele. Leben und Werk in Dokumenten, hrsg. v. Dr. Friedrich Bentmann, 2., unveränderte Auflage, Nürnberg 1976, S.1-29.

⁴¹² Unter seinen diversen journalistischen Tätigkeiten ist besonders Schickeles Mitarbeit bei den *Weißten Blättern* ab 1913 zu betonen. Die Zeitschrift erschien monatlich bis zum Jahr 1920 und war ein wichtiges Organ des literarischen Expressionismus. 1915 übernahm Schickele selbst die Herausgeberschaft. In den „Weißten Blättern“ publizierten u.a. Heinrich Mann, Walter Hasenclever, Johannes R. Becher und Schickeles langjährige Vertraute Annette Kolb. Mehr zu Schickeles Arbeit als Herausgeber und seine taktische Konzeption der einzelnen Ausgaben in Kriegszeiten mit dem Ziel Vorurteilen, Populismus und Propaganda mit sorgfältig ausgewählten Beiträgen entgegenzuwirken hier: Godé, Maurice: René Schickeles historische Bedeutung als Leiter der „Weißten Blätter“, in: René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur, hrsg. v. A. Finck (u.a.), Hildesheim 1991, S.87-110.

⁴¹³ Vgl. René Schickele. Leben und Werk in Dokumenten, S.30-67.

auf die Vogesen (1927) und *Der Wolf in der Hürde* (1931); alle drei Romane setzen sich intensiv mit der Geschichte des Elsass', dessen kultureller Identität und Position innerhalb der europäischen Politik auseinander. Am 29. Oktober 1926 wurde René Schickele zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ernannt.⁴¹⁴ 1932 verließ Schickele zusammen mit seiner Familie sein Haus in Badenweiler und zog nach Südfrankreich⁴¹⁵. Diese Exilzeit war seine letzte und wohl schwerste Lebensspanne, die er ausführlich in seinen Tagebüchern (den sogenannten Blauen Heften) beschrieb und in zahlreichen Briefen dokumentierte.⁴¹⁶ Die finanzielle und schließlich auch literarische Einschränkung setzen dem Autor ebenso zu, wie das Gefühl der Machtlosigkeit, mit dem er als Schriftsteller der sich anbahnenden politischen Eskalation entgegensah.⁴¹⁷ Während der Exilzeit entstanden u.a. *Die Witwe Bosca* (1933), sowie sein doppelbödiger Roman *Die Flaschenpost* (1937).⁴¹⁸ René Schickele starb am 31.01.1940; es erschienen zahlreiche Nachrufe und lobten seine mutige literarische Stimme.

Wie bereits erwähnt, verfasste René Schickele neben seiner Tätigkeit als politischer Journalist ein umfangreiches Werk bestehend aus Novellen, Romanen und -zyklen, die bisher allerdings kaum literaturwissenschaftlich untersucht worden sind. Dies mag zum einen daran liegen, dass Schickele innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft nicht zu den kanonischen Autoren gehört, zum anderen wird er durch seine wiederkehrende Thematisierung der elsässischen Geschichte und Kultur am ehesten der sog. Heimatliteratur zugeordnet.⁴¹⁹ In der Tat finden sich in verschiedenen

⁴¹⁴ Vgl. ebd. S.108-176.

⁴¹⁵ Im November 1932 wohnte er kurzzeitig in der Künstlerkolonie Sanary sur mer, ab 1934 in Fabron bei Nice und schließlich ab 1938 in Vence.

⁴¹⁶ Am bekanntesten darunter ist wohl seine Korrespondenz mit Thomas Mann; siehe: Jahre des Unmuts, Thomas Manns Briefwechsel mit René Schickele, 1930-1940, hrsg. v. Hans Wysling/Cornelia Bernini, Frankfurt 1992.

⁴¹⁷ 1934 dankt Schickele, der sich weigert dem nationalsozialistischen Regime seine Loyalität zu erklären, als Mitglied der Akademie der Künste ab, offenbar unwissend, dass er bereits am 6. Mai 1933 von der Akademie ausgeschlossen worden war. Im gleichen Jahr werden seine Schriften in Deutschland verboten. Mehr zu Schickeles Exilzeit vgl. René Schickele. Leben und Werk in Dokumenten, S.193-219.

⁴¹⁸ Dazu vgl. ebd. S.200f.

⁴¹⁹ Heimatliteratur definiert sich durch die Thematisierung einer Heimat, meist des Herkunftsorts des Autors (u.a.) mit entsprechendem Fokus auf Schilderungen der jeweiligen Landschaft und den regionalen Besonderheiten. Es existieren sowohl idealisierende Darstellungen der Heimat im Sinne einer heilen Welt, als auch kritische Perspektiven auf das ländliche Leben und seine gesellschaftlichen sowie wirtschaftlichen Tendenzen. Häufig findet sich auch der Topos einer Gegenüberstellung von Stadt und Land zumeist im Zuge der Kritik an den Modernisierungstendenzen innerhalb der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts,

Romanen Schickeles ausführliche, lobende und v.a. pathetische Landschaftsbeschreibungen des Elsass. In seiner Rezension der *Witwe Bosca* (1933) umschreibt Thomas Mann ironisch genau diesen Aspekt der Prosa Schickeles:

Die anmutigste deutsche Prosa von heute, Crème, Blüte, Spitze, das Äußerste an heiterer und gesunder Verfeinerung – gefährlich nicht im Sinne der Verweichlichung, aber des Anspruchs, denn andre deutsche Bücher nachher zu lesen, wird schwer sein.⁴²⁰

Dabei ist es, so Aimée Bleikasten, die ins Deutsche übertragene Eleganz der französischen Dichtung, die Thomas Mann an Schickeles Prosa gleichermaßen fasziniert, als auch irritiert und seinem literarischen Anspruch nicht genügt.⁴²¹ Es muss bei der Auseinandersetzung mit der Prosa Schickeles, und noch viel mehr bei ihrer Bewertung, betont werden, dass die deutsche Sprache nicht seine Muttersprache war, sondern in der Schule erlernt und soweit von ihm verfeinert wurde, dass er sich schließlich dafür entschied seine literarischen und journalistischen Beiträge in ihr zu verfassen. Durch Schickeles sich wechselseitig beeinflussende, deutsch-französische Spracherziehung und die verschiedenen, kulturellen Einflüsse entstand ein ganz eigener Stil, der zur damaligen Zeit mit dem Begriff „légèreté française“⁴²² umschrieben wurde. Seine Beziehung zur deutschen Sprache und ebenso die kritische Selbstreflexion seines Stils werden in folgender Notiz Schickeles deutlich, die er als Reaktion auf Thomas Manns Rezension verfasste:

Ich darf unter keinen Umständen in der Glätte, dem Musikalischen der Sprache weitergehen. Sonst wird aus der Buhlerei mit der Sprache Unzucht. (Ich bin nicht mit ihr zur Welt gekommen, habe sie mir erst als Geliebte erwählt.)⁴²³

Und in seinem Tagebuch aus dem Jahr 1933 notiert er am 22. April ebenfalls selbstreflexiv:

welches zugleich die Blütezeit der Heimatliteratur darstellt. Abzugrenzen ist die klassische Heimatliteratur von der Bewegung der Heimatkunst (1890-1933), welche Schilderungen eines bestimmten Lokalkolorits in den Dienst einer Reanimierung deutscher Traditionen und damit in eine Nationalideologie stellt und später von den Nationalsozialisten und der sog. Blut-und-Boden-Literatur aufgegriffen wurde. Vgl. Artikel „Heimatkunst“ und „Heimatliteratur“, in: Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen, begründet von Günther u. Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf (u.a.), 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S.306f.

⁴²⁰ René Schickele, Werke in drei Bänden, hrsg. v. Hermann Kesten, Dritter Band, Köln/Berlin 1959, S.1064.

⁴²¹ Bleikasten, Aimée: René Schickele und das elsässische Kulturleben um die Jahrhundertwende, S.30f.

⁴²² Ebd. S.31.

⁴²³ René Schickele, Werke in drei Bänden, Dritter Band, S.1064f.

Ich bin kein Erzähler, sondern ein Gestalter. Visuell fasziniert bei der Darstellung. Daher die Gefahr, in Kleinmalerei zu verfallen – und auch die, von der Fülle der visuellen Einfälle überschwemmt zu werden, so daß sich zu viele Einzelheiten häufen.⁴²⁴

Unabhängig von diesen Selbstaussagen handelt es sich bei René Schickele um einen vielseitigen Autor mit einer feinen Beobachtungsgabe für die politischen Vorgänge seiner Zeit. Er reflektiert seine geographische Situierung kritisch und begreift seine Positionierung im Elsassgebiet als Chance für kulturelle Vermittlung. Dass es sich bei diesem Selbstverständnis nicht nur um einen patriotisch-nostalgischen Zug Schickeles handelt, sondern vielmehr um ein Selbstverständnis, das sich gerade in seiner Beziehung zur Stadt allgemein und besonders in Beziehung zur Hauptstadt Frankreichs, herausbildet, kann Gunter Martens eindrücklich beweisen, allerdings anhand Schickeles lyrischer Entwicklung bis 1920.⁴²⁵ An dem Gedicht *Großstadtvolk*, das er als exemplarisch für Schickeles Haltung versteht und welches in etwa um 1909 entstanden ist, zeigt Martens auf, dass Schickeles Wahrnehmung städtischer Verhältnisse keinesfalls von totaler Ablehnung geprägt ist oder von der alleinigen, topischen Kontrastierung mit ländlichen Lebensverhältnissen lebt. Der Lebensraum der Großstadt wird von Schickele zwar nicht bejubelt, jedoch in seiner Relevanz entschieden bejaht; er bedeutet ihm die Möglichkeit einer „Auseinandersetzung mit der unausweichlichen Entwicklung der modernen Welt“ und „Beschäftigung mit der Politik, die – ausgehend von den Städten – über Krieg und über Leben aller Menschen abstimmt“.⁴²⁶ Werden in der Groß- und besonders in der Hauptstadt Frankreichs die politischen Entscheidungen getroffen, präsentiert sich dem gegenüber das ländlichere Elsass nicht als weltfremd oder realitätsfern, sondern als Ebene der pragmatischen Umsetzung eben dieser übergreifenden, politischen Entscheidungen, und als „Möglichkeit einer neuen Form des Zusammenlebens“⁴²⁷, d.h. als politische Utopie. Dieses elsässische Selbstverständnis ist nicht nur für Schickeles Schreiben charakteristisch, sondern wird ebenso von den anderen ehemaligen Mitgliedern des Stürmer-

⁴²⁴ Schickele, René: Tagebücher, in: Werke in drei Bänden, Dritter Band, S.1049.

⁴²⁵ Vgl. Martens, Gunter: „...,, hier sollt ihr bleiben!“ René Schickeles Weg in den Expressionismus, in: René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur, hrsg. v. A. Finck (u.a.), Hildesheim 1991, S.67-81.

⁴²⁶ Ebd. S.75.

⁴²⁷ Vgl. ebd. S.81.

Kreises um Schickele unter dem Schlagwort des *Geistigen Elsässertums* vertreten, so schreibt beispielsweise Ernst Stadler in einem Essay über Schickele:

Elsässertum, das ist nicht irgend eine mehr oder weniger belanglose geographische Einreihung. Es ist das ‚Bewusstsein einer Tradition, einer kulturellen Aufgabe, die man gerade bei uns hat verstehen lernen, wo man eine Zeitlang entwurzelt herumschwamm auf fremden Strömungen, bis die alten Wurzeln in den neuen Boden schlugen‘. Elsässertum ist nicht etwas Rückständiges, landschaftlich Beschränktes, nicht Verengung des Horizontes, Provenzialismus, ‚Heimatkunst‘, sondern eine ganz bestimmte und sehr fortgeschrittene seelische Haltung, ein fester Kulturbesitz, an den romanische sowohl wie germanische Tradition wertvollste Bestandteile abgegeben haben. Ein seelischer Partikularismus, dessen Besitz Überlegenheit und Reichtum bedeutet, und den in gültigen Werken zu dokumentieren, die Aufgabe der neuen elsässischen Literatur sein muß.⁴²⁸

Im Werkvergleich beinhalten Schickeles Romane *Meine Freundin Lo* und *Symphonie für Jazz* beide überwiegend klassische Elemente und Örtlichkeiten der französischen Hauptstadt und funktionieren in diesem Kontext vorwiegend über touristische und vor allem romantisierte Elemente. Im Laufe der schriftstellerischen Weiterentwicklung Schickeles wird diese Haltung gegenüber Paris jedoch sublimiert und durch ein detaillierteres Bild der Stadt ersetzt, welches weniger von den topischen Paris-Elementen bestimmt wird, als es vielmehr durch sein Verhältnis zu Straßburg und dem Elsass definiert wird. Die folgenden Analysen versuchen eben diese Ausdifferenzierung des Paris-Bildes im Schreiben René Schickeles nachzuzeichnen und fragen nach seiner werkübergreifenden und autor-spezifischen Bedeutung.

3.2.1 *Meine Freundin Lo* (1911)

Wie bereits einleitend erwähnt, entstand Schickeles Roman *Meine Freundin Lo*, als unmittelbare Reaktion auf seinen Paris-Aufenthalt im Rahmen der Tätigkeiten für die Zeitungen *Nord und Süd* und die *Straßburger Neue Zeitung* im Jahr 1909. Schickele schrieb den Roman im Jahr 1910 und verarbeitet darin seine Pariser Eindrücke. Er handelt von der kurzen, romantischen Beziehung zwischen dem Auslandskorrespondenten Henri Daul und der von allen Männern begehrten Schauspielerin Lo. Da Lo nicht an das Modell der Ehe, wie es zu Beginn des Jahrhunderts vertreten wurde,

⁴²⁸ Schneider, Karl Ludwig: Das Leben und die Dichtung Ernst Stadlers, in: Ernst Stadler/Dichtungen, Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe, Erster Band, Hamburg 1954, S.14f.

glaubt, noch weniger an ewig andauernde Leidenschaft und Treue, bleibt sie nie länger als drei Monate mit ihren Liebhabern zusammen und versucht damit, der ihr zugeschriebenen gesellschaftlichen Rolle zu entkommen. Lo und Henri werden in ihrer romantischen Liebe zueinander immer wieder von Los ehemaligen Geliebten Variot, dem Regisseur Bertrand und schließlich dem jungen Politiker Cunin gestört. Letzterer gewinnt Lo schließlich für sich und zieht mit ihr nach London weiter. Die Liebesgeschichte wird vor dem Hintergrund Paris' und später aus den Vororten Meudon und Sèvres geschildert und immer wieder von längeren für Schickele typischen politjournalistischen Abschnitten unterbrochen, die jedoch in die eigentliche Handlung eingebunden und mit den Protagonisten verflochten werden.

Wolfdietrich Rasch verweist in seiner Einleitung in die zweibändige Werkausgabe Schickeles auf die Popularität des kurzen Romans besonders in den 1920er Jahren, jedoch lehnt er die Bezeichnung „Meisterwerk“, wie sie beispielsweise Annette Kolb für *Meine Freundin Lo* benutzte, mit Blick auf Schickeles sehr viel differenziertere Romane v.a. in seinem Spätwerk ab. Stattdessen lobt er das Werk für sein Konzept einer von vornherein endlichen Liebe und der darin begründeten, jedoch utopischen Chance auf Perfektion.⁴²⁹

Die französische Hauptstadt ist in *Meine Freundin Lo* von Anfang an präsent; gleich im ersten Absatz des ersten Kapitels wird Paris aufgerufen und mit der Protagonistin Lo verzahnt. Dort heißt es: „[D]er Ruhm, der ihr von ihren Herzenseigenschaften kommt, ist groß auf dem rechten wie auf dem linken Ufer der Seine.“⁴³⁰ Und kurz darauf heißt es über Los Schönheit: „Ein Frühling, tief wie die Welt und heimlich hinter hohen Mauern versteckt wie ein Garten, ein richtiger, blühender Garten mitten in Paris.“ (MFL S.17). Bei dem Erzähler des Romans handelt es sich um Henri Daul, welcher in Paris als Journalist arbeitet und zugleich selbst ein Verehrer der schönen Schauspielerin ist. Ab der ersten Seite des Romans ist also deutlich, dass Paris für ihn ganz klassisch mit Liebe und Leidenschaft verbunden ist, personifiziert in Lo, die er wenig später als „Königin von Paris“ (MFL S.17) tituliert.

⁴²⁹ Vgl. Rasch, Wolfdietrich: Einführung, in: René Schickele. Romane und Erzählungen in zwei Bänden, Köln 1959, zweite Aufl. 1989, S.8f.

Im ersten Drittel des Romans werden nahezu alle touristischen Sehenswürdigkeiten der Stadt benannt; so finden sich in kurzer Abfolge beispielsweise kleinere Beschreibungen des Eiffelturms und des Jardin du Luxembourg (MFL S.19), des Montmartre (MFL S.20) und natürlich der Kathedrale Notre-Dame (MFL S.21), gerne romantisch, nostalgisch verklärt in Kombination mit Sonnenauf- und Untergängen.⁴³¹ Hierzu ein Beispiel:

Der Abendhimmel über der Seine, glühende Wüste zwischen gelben und milchweißen Wiesen, war so schön, daß wir mitten auf der Brücke in Bewunderung stehen blieben. Der Justizpalast am Ufer ragte in starken Umrissen schwarz wie eine einzige Schattenmasse zwischen dem bunten trübspiegelnden Wasser und dem ausgebreiteten Himmel. (MFL S.25)

Es handelt sich um ein oberflächlich wiedergegebenes, klischeehaftes und vor allem um ein emotional verklärtes Paris. Eine kritische Reflexion der städtischen Lebensverhältnisse oder ein Interesse an Abseitigem, wie es beispielsweise in Rilkes *Malte Laurids Brigge* thematisiert wird, findet sich an keiner Stelle. Die Stadt dient in *Meine Freundin Lo* tatsächlich als Schauplatz, um nicht zu sagen als Spielplatz, auf dem die bohemienhafte Clique um Lo ihren Vergnügungen nachgehen kann.

In dem Kapitel *Hahnenkampf* findet sich des Weiteren folgende, bemerkenswerte Textstelle über die alten Markthallen Paris':

Gegen fünf Uhr in der Früh befanden Lo und ich uns auf dem Weg zu den Hallen. Alle zweihundert Meter begegneten wir einem Vetreter der Pariser Straßenreinigung, der sein Scheuerwerkzeug im Arm hielt und sich eine Zigarette drehte.

Die Seine erinnerte an den Styx, der Sonnenaufgang im Nebel konnte ein Feld von Asphodelen sein, die Begegnungen mit grauen Menschen waren geisterhaft, aber Notre-Dame leuchtete schon. [...]

Wir schlenderten an den Hallen vorbei. Hunderte von Körben mit Erdbeeren standen im Viereck, wie ein Regiment der alten Garde, daneben waren Pyramiden von Kohlköpfen und roten Rüben aufgetürmt, und immer neue Ladungen wankten auf zweirädrigen Karren heran. Allerhand Rindvieh sah blutig aus grauem Segeltuch hervor. Weiche Flaumhügel von Gänsen, Enten und mannigfachen Hühnern schlossen ein Schlachtfeld von vierfüßigem Wild ein, und drinnen in den Hallen stockte einem der Atem vor dem Geruch von Fisch und faulem Gemüse. Diese Hallen sind wüst, imponierend und langweilig wie ein Roman von Zola. (MFL S. 21f.)

Im Licht der Morgendämmerung erscheint Paris vorwiegend als Toten- und Schattenreich, erhält also mythische, und in diesem Fall auch negative Attribute. Interessanter ist allerdings der darauf folgende Teil der zitierten

⁴³⁰ Schickele, René: *Meine Freundin Lo*, in: René Schickele, *Romane und Erzählungen* in zwei Bänden, Band 1, Köln 1959/1983, S.17. Im folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „MFL“ im Text nachgewiesen.

Textstelle, welche einen eindeutigen intertextuellen Verweis auf Emile Zolas *Le ventre de Paris* beinhaltet. Fast wortwörtlich wird Zolas Beschreibung der Flut aus Nahrungsmitteln vor und in den Hallen, insbesondere die Körbe mit Flaumfedern, sowie der charakteristische, durchdringende Geruch des Hallenviertels zitiert. Entscheidend ist aber der letzte Satz dieses intertextuellen Verweises, mit dem Schickele den Romanen Zolas eine eindeutige Absage erteilt und sich damit als Autor gegen diese Art der Romankonzeption und das bedeutet v.a. auch der textuellen Umsetzung und Deskription der französischen Hauptstadt Zolas positioniert. Mit diesem programmatischen Satz macht Schickele gleichzeitig deutlich, dass sein Roman *Meine Freundin Lo* den Erwartungen eines Paris-begeisterten Zola-Lesers bezüglich der Beschreibungen der städtischen Kulisse *nicht* entsprechen wird.

Findet sich in den ersten Kapiteln des Romans ein positives, aber klischeebeladenes Paris, erfährt diese Euphorie am Ende des bereits genannten Kapitels *Hahnenkampf* einen Bruch: parallel zu dem Gefühl der wachsenden Bedrohung durch den vermeintlichen Konkurrenten Variot entstehen in dem Protagonisten Henri Zweifel, ob Paris tatsächlich der richtige Aufenthaltsort für ihn und Lo ist, und Sehnsucht nach der elsässischen Heimat keimt auf:

Gehörte ich überhaupt in diese große, wirre Stadt? Was hatte ich mit diesen ewig aufgeregten Menschen zu schaffen? Ich dachte an den Oberrhein, wie er zwischen den hochmütig spröden Pappeln in seiner Ebene strömt, und wie wir ihn an Sommernachmittagen durchschwammen. (MFL S.25)

Einem plötzlichen Impuls folgend packt Henri seine Koffer und will Paris verlassen. Der so eilig gefasste Entschluss wird von Lo dann jedoch insofern gemildert, als sie Henri davon überzeugen kann, in der Nähe zu bleiben und sich eine Villa im Vorort Sèvres zu suchen. Der Umzug bzw. Rückzug des Liebespaares in die idyllische Villa Eaux-claires bedeutet für den Roman einen Bruch mit der kurz zuvor noch so malerischen Paris-Darstellung. In den restlichen zwei Dritteln des Romans spielt Paris keine tragende Rolle mehr; die räumliche Marginalisierung ermöglicht es Henri, sich nun ganz auf seine Gefühle für Lo zu konzentrieren und so nimmt die Beziehung von da an auch textuell den meisten "Raum" ein.

⁴³¹ Des Weiteren finden auch die bekannten Pariser Avenuen (MFL S.18), der Boulevard St. Michel (MFL S.65) und das Quartier Latin (MFL S.86) Erwähnung.

Die räumliche Neusituierung des Protagonistenpaares spiegelt sich auch in den wenigen Textstellen wider, in denen Paris überhaupt noch etwas detaillierter beschrieben wird. Die erste dieser erwähnenswerten Passagen findet sich in dem Kapitel *Zwischen Meudon und Sèvres*:

Die oberen Zimmer führten auf eine Terrasse, und wir sahen, wie ein Wunderbaum am Horizont langsam in der wachsenden Nacht unzählige, leuchtende Knospen ansetzte... Es war ein riesenhafter Weihnachtsbaum. Wir hielten den Atem an, um ihn zu bestaunen.
„Paris“, flüsterte die Alte. (MFL S.28)

Und in dem Kapitel *Das Nachtfest* heißt es während eines nächtlichen Picknicks im Park von Meudon außerdem:

Paris, am Horizont, glich einem Nadelkissen. Es war gespickt mit Nadeln in allen Größen, die Köpfe glitzerten. Eine große Hutnadel glänzte am höchsten, in der Gegend von Montmartre, auf der andern Seite gab es eine vollkommen runde Brosche, das war das große Rad, das heute beleuchtet war. „Man könnte es auf die flache Hand nehmen, unser Paris“, sagte Lo. (MFL S.80)

Auffällig ist hier vor allem die neuartige Außenperspektive, aus der die Figuren durch ihre vorortbedingte Distanz auf das ansonsten immer in seiner Größe und Imposanz beschriebene Paris schauen. Es ist aber nicht nur die tatsächliche Entfernung, die hier eine Rolle spielt, dem zugezogenen Henri, welcher außerdem der Erzähler ist, fehlt von Anfang an die persönliche Beziehung zu Paris. Er beschreibt es niemals ernst gemeint negativ, wie auch an den bisher zitierten Textstellen ersichtlich wird, er erliegt sogar in gewissem Maße seiner architektonischen Schönheit, jedoch identifiziert er sich nicht mit der Stadt. Selbiges lässt sich auch an den oben aufgeführten Textstellen erkennen: Paris wird hier aus der Distanz vorrangig über den weithin zu erkennenden Lichtschein erkannt, und in diesem glitzernden Schein zunächst als illuminiertes Weihnachtsbaum tituliert. Im zweiten Zitat wiederum wird Paris als glitzerndes Nadelkissen, der Eiffelturm als Hutnadel und das Riesenrad als eine Brosche bezeichnet. Henri und Lo schreiben der weit entfernten Hauptstadt also durchaus Schönheit und Kostbarkeit zu, doch wird ihre Bewunderung für den Glanz Paris' zugleich nivelliert und damit ironisiert, indem Paris vor allem über Diminutive in seiner Winzigkeit und Niedlichkeit beschrieben wird. Diese Wahrnehmung der Stadt wird noch auf die Spitze getrieben durch Los Bemerkung, man könne Paris beinahe auf die Hand setzen, d.h. Lo und Henri erliegen dem Prunk der großen Stadt Paris eben gerade nicht, sondern fühlen sich ihr überlegen. Sie halten es emotional auf Abstand und begreifen es zwar in seiner Schönheit, jedoch

passend zu den Zwanziger Jahren, in welchen der Roman spielt, vielmehr noch als Spielplatz für ihre Abenteuer. Diese erzählerische Haltung gegenüber der Hauptstadt bildet ein Novum innerhalb der bisher untersuchten Literatur, und zwar sowohl in der deutsch-, als auch der französischsprachigen. Schickele nimmt mit seinem Roman *Meine Freundin Lo* eine privilegierte Stellung ein, da er sowohl mit der französischen, als auch der deutschen Erzähltradition in puncto Paris bricht und dies vorrangig über die Einführung einer ironischen Außenperspektive.

3.2.2 *Symphonie für Jazz* (1929)

In *Symphonie für Jazz* findet sich wiederum ein ganz anderes Bild der französischen Hauptstadt, der zudem, wie noch erläutert wird, eine für die Handlung des Romans zentrale Metaphorik zugeschrieben wird. Aufgrund seiner unkonventionellen Struktur und besonders seines ungewöhnlichen Sprachstils wird der Roman *Symphonie für Jazz* oft als stilistische Ausnahme im Œuvre Schickeles bewertet.⁴³² Der Roman handelt von der Trennungsphase und der abschließenden Wiederannäherung des Ehepaares van Maray, wobei aus einander abwechselnden Erzählperspektiven berichtet wird. Der Großteil der Schilderungen stammt von dem erfolgreichen Jazzmusiker John van Maray, der die Welt vorwiegend über ihre akustischen Elemente wahrnimmt. Passend dazu finden sich in seinen Kapiteln auch die meisten Schilderungen akustischer Wahrnehmung, oftmals in Form von Onomatopoesien.⁴³³ Im Vergleich zu den Passagen der Ehefrau Johanna sind Johns Abschnitte überdies emotionaler und reflektierter, daher oft im inneren Monolog wiedergegeben, Johannas Romanpassagen sind dagegen im Tonfall einfacher und in ruhig fließender Prosa gehalten und werden zudem in der dritten Person geschildert.

Wesentliche Schauplätze des Romans sind u.a. Berlin und Paris, aber auch London findet Erwähnung. Während John zunächst an einem

⁴³² Vgl. z.B. Roberston, Eric: *Writing Between The Lines. René Schickele, 'Citoyen français, deutscher Dichter' (1883-1940)*, Amsterdam/ Atlanta 1995, S.129.

⁴³³ So beginnt der Roman beispielsweise mit der leitmotivisch wiederkehrenden Onomatopoesie des Saxophons: „Bäbä, tu. Bäbä, tut. Tut! Bäbä./ Ein Hurra – Bäbätu./ Auf das Känguruh!/ Miau.“ Schickele, René: *Symphonie für Jazz*, in: René Schickele, *Romane und Erzählungen in zwei Bänden*, Band 1, Köln 1959/1983, S.195. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „SfJ“ im Text nachgewiesen.

unspezifizierten Ort am Meer zurückbleibt, um dort von der Alltagswelt abgeschieden seine die Musikwelt revolutionierende Jazz-Symphonie zu komponieren, kehrt Johanna nach Berlin und zu dem befreundeten Ehepaar Samtaug zurück und leitet damit die Trennung von John ein. Dieser beginnt kurz darauf eine leidenschaftliche Affäre mit der Sängerin Ursel Bruhn, die wiederum ihren Schauplatz in Paris findet. Damit ist Paris deutlich als Ort einer emotionalen Ausnahmesituation, als Stadt der Leidenschaft, Erotik, aber auch des oberflächlichen Vergnügens markiert. Diese latente, negative Einfärbung Paris' findet sich bereits zu Beginn des Romans: In der Vorgeschichte, welche Johns Herkunft und Familie behandelt, wird eine Schwester der Mutter erwähnt, die aus Paris zu Besuch kommt und deren Anwesenheit vom Vater Johns missbilligt wird, da sie als schlechter Einfluss gilt (Vgl. SfJ S.199). Auffällig ist außerdem, dass Paris innerhalb des Romans keine Sonderstellung zugebilligt wird. Insbesondere auf Johanna, die später mit den Samtaugs zu dem Bildhauer Arabou nach Paris reist, um eine Skulptur in Augenschein zu nehmen, macht die französische Hauptstadt keinen besonderen Eindruck. Stattdessen heißt es von ihr beinahe gelangweilt: „In Paris brauchten sie nur eine Viertelstunde, um im Freien zu sein. Sie führten dasselbe Leben wie in London, und auch ihre Gemütsverfassung war nicht sehr geändert.“ (SfJ S.359)

Charakteristika städtischen Lebens wie Fortschritt, Schnelllebigkeit und Modernität, welche so oft an Paris gelobt werden, werden ebenso Berlin zugeschrieben, dem gleichzeitig Attribute wie „Präzision“ und „Zuverlässigkeit“ zugeordnet werden. So konstatiert beispielsweise Kurt Kommer, eine der Nebenfiguren und ein Verehrer Johannas: „Aber auch Berlin ist herrlich [...] moderner, das heißt: präziser... stählern, exakt... besser geschmiert und mit mehr Luft im Maschinenhaus. Ich jedenfalls fühle mich sicherer hier.“ (SfJ S. 328) Sowohl Berlin, Paris, als auch London werden in *Symphonie für Jazz* also in eine allgemein städtische Kulisse eingeordnet, sodass eine Reflexion ebenso allgemein großstädtischer Phänomene im Kontext der Moderne möglich wird.

Besonders die Geräuschkulisse bzw. die Lautstärke wird innerhalb des Romans mehrmals als zentrales Charakteristikum städtischen Lebens herausgestellt. Gleich zu Beginn des Romans heißt es, ohne genauere Ortsangabe beispielsweise:

Die Motorräder belfern. Gestank von Asphalt und Benzin. Die Elektrische krächzt mit einer Kehlkopfsstimme in der Kurve, ihre gesprungene Glocke schimpft die Straße zusammen. Aber den neuen Limousinen weht ein Rauschen von Wohlhabenheit voran! Um sie herum knurren und spucken die Autos, die geschäftlichen Zwecken dienen. Schreie im Gewühl, metallene Schreie, Schreie, als kämpften Maschinen um ihr Leben. (SfJ S. 195)⁴³⁴

Ganz ähnlich wie auch in Rilkes *Malte Laurids Brigge* wird urbaner Lebensraum hier eindeutig und vorrangig mit Verkehrslärm, aber auch einer menschenfeindlichen, maschinellen Lebenswelt assoziiert. Die Dominanz dieser industriellen, technischen Welt über ihre Bewohner wird sowohl in der obigen, als auch in der folgenden Textstelle durch die Personifizierung der Dingwelt angezeigt: Autos knurren und Maschinen schreien. *Im Malte Laurids Brigge* hieß es dazu ganz ähnlich: „Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern.“ (MLB S.7f.) Eine weitere Textstelle macht die Ähnlichkeit in der Schilderung der städtischen Soundscape noch deutlicher; hier heißt es von John in Paris:

Wir bewohnten den ersten Stock eines Hauses Ecke Rue Bonaparte und Place St.-Germain-des-Près. Im Ergeschoß befand sich ein Café. Bis spät in die Nacht rasselten die Autobusse vorbei und brachten die Häuser zum Tanzen. In den kurzen Pausen siedete es und sauste, man wusste nicht recht, wovon. Der Verkehr auf dem Boulevard St.-Germain warf nur die größten Laute herüber, die man auch deutlich als solche unterschied, indes das Sausen und Sieden im Hause selbst zu wohnen schien, wie die Musik im Lautsprecher. (SfJ S.294)

Auch Rilkes *Malte Laurids* berichtete von eben diesen nächtlichen, alles dominierenden Geräuschen, von denen teilweise gar nicht recht auszumachen ist, woher genau sie stammen, und die vor allem den Schutz der häuslichen Mauern, d.h. die Privatsphäre durchdringen und den städtischen Bewohner damit permanent attackieren.

Auch die Musik muss sich diesen Veränderungen im Zuge der Moderne anpassen und als Spiegel der Zeit experimentellere Ausdrucksformen finden, welche eben diesen charakteristischen, städtischen Geräuschen Rechnung tragen. So heißt es z.B. von einer weiteren Nebenfigur:

Mit der reinen Musik [...] ist es zu Ende, auch der Musiker muß ins Leben steigen, es mit dem >Strand< in London aufnehmen oder der City um fünf Uhr abends bei Geschäftsschluß, mit dem Sirenenkonzert der Schlepper auf der Themse, [...] oder aber nur in Zeichen schreiben, verstehn Sie: Sigle, mathematische Hieroglyphen, Zeichen also, bloß um Gottes willen keinen Wohllaut! Das Klappern von Geschirr, meint er, das in einer Restaurantküche

⁴³⁴

Und auch Berlin wird als groß und laut tituliert. Vgl. SfJ S.216.

gespült wird [...] , so ein Klappern und Plätschern ist für unsere Ohren musikalischer als die poetische Anstellerei einer ollen Nachtigall, die nie einer von uns gehört hat. (SfJ S.255)

Zu beachten ist hier die genaue Wortwahl: „Zeichen“ und „Hieroglyphen“ gelten als Bestandteile einer neuen ästhetischen Programmatik und verweisen auf den Einfluss der Moderne auf die Kunst bzw. ihre Weiterentwicklung durch eben diese modernen Tendenzen. Auch wenn John diese neue Programmatik zunächst noch verächtlich als „Verlegenheitsausreden für Mangel an Einfällen“ (SfJ S. 256) tituliert, so komponiert er seine Symphonie schließlich genau auf Basis dieses neuen Stils: Er schärft seine Ohren für die Geräusche der Stadt Paris.

Die Pariser Kulisse wird in *Symphonie für Jazz* schließlich durch die Benennung klassisch touristischer Örtlichkeiten aufgerufen, so erfährt der Leser zunächst, dass John mit Ursel für einige Jazzkonzerte nach Paris reist und dort mit ihr eine Wohnung in der Nähe des Platzes St.-Germain-des-Près bewohnt (Vgl. SfJ S.275). Des Weiteren flaniert John regelmäßig mit einem befreundeten Bildhauer namens Arabou durch die Tuilerien und den Jardin du Luxembourg, um die dort spielenden Kinder zu beobachten (Vgl. 289f.). Diese Stellen beinhalten aber keine längeren, beschreibenden Passagen oder erwähnenswerte Details. Da es sich, wie bereits erwähnt, um Schilderungen aus der 1. Person handelt, lässt sich schlussfolgern, dass Paris auf den Musiker John offenbar keinen nennenswerten visuellen Eindruck macht.

Ein wesentliches Motiv des Romans bildet dagegen das Meer, welches zudem sowohl mit den visuellen Eindrücken der Stadt, als auch mit ihrer Soundscape verknüpft ist. Wie bereits erwähnt, hält sich John im Zuge seiner Komposition zunächst am Meer auf. In der Abgeschiedenheit erhofft er sich die nötige Konzentration, um sein musikalisches Projekt zu beginnen. Das Meer ist ihm währenddessen sowohl Gegner als auch Inspirationshilfe. Mit Ankunft der Sängerin Ursel Bruhn und dem Beginn der Affäre wird das Meer schließlich zur Metapher ihrer Leidenschaft; nachdem John und Ursel das erste Mal miteinander geschlafen haben, heißt es von Ursel: „Von jetzt an [...] werden wir das Meer überall in deinem Zimmer haben. Auch zwischen den Mauern der Städte.“ (SfJ S.273)

Tatsächlich findet sich die Meeresmetaphorik dann auch in den in Paris spielenden Kapiteln wieder. In einer der ersten längeren Passagen über Paris⁴³⁵ heißt es von John:

Schon viele haben geäußert, eine große Stadt sei wie ein Meer, und als das Meerhafte die Häuser und Dächer genannt. Aber nein, es ist das Geräusch der Stadt, das an das Meer erinnert, der Lärm und die Stille. Ursel und ich haben das Meer nicht verlassen, wir haben es nur gewechselt. (SfJ S. 289)

Bezeichnenderweise rekurriert John hier auf den visuellen Eindruck des Dächermeeres, wie er auch schon in *Notre-Dame de Paris* beschrieben wurde. Doch auch hier kann der visuelle Eindruck den Musiker John nicht überzeugen, stattdessen wendet er die Meeresmetaphorik auf die Geräuschkulisse der Stadt an. Dieser Umstand wird anhand der folgenden Textstelle noch deutlicher:

Ein Autobus donnerte heran, die Erde wankte, dann zischte, sauste, bröckelte das Haus, ein Autobus donnerte heran, eine zweite Meereswoge, eine dritte, und eine sprang, leicht wie eine Spiegelung, über die Dächer der Stadt Paris und steil in einen feurig zugespitzten Himmel, der weithin zu wogen begann. Luftige Tore sprangen. Wir hielten, vor Seligkeit erblindet. Über die Wiesen eines höheren Sonnenuntergangs sanken wir mit dem Meer – und uns in die Arme zurück. (SfJ S.297)

Erneut wird der permanente Verkehrslärm thematisiert, jedoch mit dem unaufhörlichen Wellengang des Meeres parallelisiert. Die Meeresmetaphorik aufgreifend sind es hier die akustischen Wellen, welche über die Dächer der Stadt steigen und sie in einen Ozean verwandeln. Die meeresähnliche, städtische Klangcollage wird von John wahrgenommen, erinnert ihn aber zugleich an Ursel und führt seine Gedanken in beiden Textpassagen wieder zu ihr zurück. Der akustische Stadtraum Paris' ist also mit der Geliebten und mit Johns emotionaler Innenwelt verwoben.

Abschließend sei in diesem Kontext eines städtischen Klangmeeres erneut auf das Kapitel *Das Glatte und das Gekerbte* in Deleuzes und Guattaris *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* verwiesen, und zwar besonders auf den Abschnitt über das Meer, dem glatten Raum per se. Es wurde bereits eingangs betont, dass beide Raumphänomene nach Deleuze und Guattari beständig ineinander kippen und sich überschneiden. Im Falle der Stadt als gekerbtem, d.h. gerastertem Wohnraum verweist die

⁴³⁵ Die Textstelle umfasst 26 Zeilen; in den ersten beiden Abschnitten lobt John Paris für seine in Europa einzigartige, kulturelle Vielfalt und versucht sich an einer kurzen Charakterisierung seiner Bewohner, wobei die Frauen als mysteriöse, anmutige

Beschreibung des Stadtmeeres, wie es auch in *Symphonie für Jazz* thematisiert wird, auf diesen Moment der Peripetie. Während die Stadt als durchstrukturierter Wohnraum einem architektonischen Konzept folgt, unterwandert in diesem speziellen Fall der akustische Stadtraum eben diese Regelmäßigkeit und emanzipiert sich von ersterem. Geräusche, Musik und Akustik allgemein werden von Deleuze und Guattari ebenfalls ausdrücklich dem glatten Raum zugeordnet. Zur Kontextualisierung noch einmal die entsprechende Textstelle aus *Das Glatte und das Gekerbte*:

Er [d.i. der glatte Raum] ist eher ein Affekt-Raum als ein Raum von Besitztümern. Er ist eher eine *haptische* als eine optische Wahrnehmung. Während im gekerbten Raum die Formen eine Materie organisieren, verweisen im glatten Raum die Materialien auf Kräfte oder dienen ihnen als Symptome. [...] Organloser Körper statt Organismus und Organisation. Die Wahrnehmung besteht hier eher aus Symptomen und Einschätzungen als aus Maßeinheiten und Besitztümern. Deshalb wird der glatte Raum von Intensitäten, Winden, und Geräuschen besetzt, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten, wie in der Steppe, in der Wüste und im ewigen Eis. Das Krachen des Eises und der Gesang des Sandes. Der eingekerbte Raum wird dagegen vom Himmel als Maßstab und den sich daraus ergebenden, messbaren visuellen Qualitäten überdeckt.⁴³⁶

In *Symphonie für Jazz* entzieht sich John, der von den visuellen Eindrücken Paris' völlig unbeeindruckt bleibt, damit dem gekerbten (Stadt)Raum und erkundet Paris vielmehr auf der freieren Ebene des glatten, akustischen Raums, in dem er den Zugang zur Wahrnehmung der Stadt findet.

3.2.3 Paris als Pressezentrum. *Schreie auf dem Boulevard* (1913)

Bevor abschließend das für Schickeles Werk so zentrale Verhältnis zwischen Stadt und elsässischem Heimatland behandelt wird, soll noch kurz auf den werkübergreifenden Aspekt der Presse und des Journalismus eingegangen werden, welcher in den Texten Schickeles immer wieder und zumeist in Verbindung mit dem Raum der Stadt in Erscheinung tritt. Im Bezug auf Paris ist hier besonders die Sammlung journalistischer Essays *Schreie auf dem Boulevard* zu berücksichtigen, welche zusammen mit den ebenfalls essayistischen Bänden *Die Genfer Reise* (1919) und *Wir wollen nicht sterben!* (1922) die sogenannte Trilogie der Zeitbücher Schickeles bildet.

Bei den 19 inhaltlich divergenten Texten der *Schreie auf dem Boulevard* handelt es sich um Reportagen, Skizzen, Portraits und Feuilletons, die zuerst

Katzenwesen, die Männer als „zuversichtliche Buben“ beschrieben werden. Vgl. SfJ S.289.

in der *Straßburger Neuen Zeitung*, der *Schaubühne*, im März, der *Neuen Rundschau* und im *Pan* erschienen sind und schließlich 1913 gesammelt publiziert wurden.⁴³⁷ Besonders die Portraits der Politiker Jaurès, Brian und das sog. Roosevelt-Pamphlet treten aus der Sammlung aufgrund Schickeles präziser Beobachtungsgabe und seines dennoch bildreichen und unterhaltsamen Schreibstils deutlich hervor und werden dafür vielfach gelobt, ebenso wie die beiden ausführlichen Reportagen zu den Wahlen und dem Eisenbahnerstreik.⁴³⁸

Schickele selbst legte großen Wert auf den Eingang persönlicher Empfindungen in seine Texte. Die Perfektionierung eines bestimmten Schreibstils allein war für ihn kein literarischer Gewinn und vor allem nicht mit dem kreativen Schaffensprozess des Literaten zu vereinbaren, welcher vielmehr erst durch persönliche Erfahrungswerte und Gefühle in Gang gebracht und bereichert werde, wie Eric Robertson besonders im Kontext der *Schreie auf dem Boulevard* betont.⁴³⁹ Dies gilt auch für Schickeles journalistische Beiträge: durch oftmals humoristische, prosaähnliche Einschübe und längere Studien erzielt Schickele eine bereichernde Mischung von Journalismus und erzählender Prosa und hebt damit die Grenzen zwischen den beiden Genres auf.⁴⁴⁰ Selbiges trifft im Umkehrschluß übrigens auch auf seine Prosa zu, in welcher sich häufig, gleichsam als Einschub fungierende, Reportagen-ähnliche Kapitel finden, die zumeist in die Handlung des jeweiligen Romans eingebunden sind.⁴⁴¹ Eben dieses stetige Konglomerat aus Prosa und Reportage befähigt Elena Nährlich-Slatewa zu ihrer zutreffenden These, dass die *Schreie auf dem Boulevard* in ihrem kunstvollen Aufbau und ihrem genre-übergreifenden Stil ebenfalls als literarische Texte gewertet und interpretiert werden müssen.⁴⁴² Für eine Untersuchung des Paris-Bildes in den Werken Schickeles sind die

⁴³⁶ Ebd. S.664.

⁴³⁷ Vgl. dazu besonders die ausführliche Analyse der *Schreie auf dem Boulevard* von Elena Nährlich-Slatewa, welche die einzelnen Kapitel der Essaysammlung auf zentrale Thematiken und Schickeles journalistische Stilistik untersucht. Nährlich-Slatewa, Elena: Das Paris-Zeitbuch von René Schickele. *Schreie auf dem Boulevard*, in: Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth, hrsg. v. Gerhard R. Kaiser/Erika Tunner, Heidelberg 2002, S. 121.

⁴³⁸ Vgl. ebd. S.168.

⁴³⁹ Vgl. Robertson, Eric: *Writing Between The Lines*, S.49-51.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd. S.51.

⁴⁴¹ So z.B. und wie bereits eingangs erwähnt in „Meine Freundin Lo“.

unmittelbar auf seine Paris-Reise entstandenen Texte der Sammlung *Schreie auf dem Boulevard* daher trotz Genrewechsel zu berücksichtigen; insbesondere das erste Kapitel *Arme öffnen sich* ist für eine Analyse des Verhältnis' zwischen der Stadt Paris und der Rolle der Presse in eben diesem städtischen Umfeld beachtenswert.

Schickele schrieb das Kapitel ursprünglich als Einleitung in seinen Roman *Meine Freundin Lo*.⁴⁴³ Man kann den namenlosen Ich-Erzähler also auch als Henri Daul lesen, welcher von seiner Anfangszeit als Auslandskorrespondent in Paris berichtet und dabei auch von Lo und Variot erzählt. Da die Essaysammlung *Schreie auf dem Boulevard* aber ansonsten dem Autor und Journalisten René Schickele zugeordnet wird, und weniger seinen fiktionalen Figuren, ist die Anonymität des Erzählers in diesem Kapitel auch einer autobiographischen Lesart dienlich.

Zum besseren Verständnis zunächst eine längere Passage aus dem Beginn des Kapitels:

Seit sechs Wochen war ich Journalist. Das heiße Leben der großen Stadt Paris umdrängte mich wie eine Volksmenge. Es spielte in heftigen Farben, wie die Lichtreklamen auf den Boulevards. Die Aufregungen hetzten einander mit den Zeitungsausrufern, und wenn ich mich aus den Strudeln der vielen lärmenden Dinge auf ein sicheres Stück Boden rettete, so stand ich mitten im Strom der Zeit [...]. Die Berichterstattung, erkannte ich, das ist der Automobilmus in der Literatur. Man fliegt von Festen, wo die Frauen bis zum Horizont lächeln und die Männer sich in den Werken ihres Geistes erschöpfen, an unvergänglichen Schöpfungen der Kunst und menschlichen Großtaten vorbei [...]. Jedes dieser Ereignisse war für die Akteure ein Höhepunkt [...]. Wir teilten ihre Inbrunst, solange der Wagen hielt, aber dann sausten wir in der Richtung eines Schreies davon und gaben uns dem Neuen hin.

Nicht, als ob es nur der Lärm gewesen wäre, der uns lockte! Der Lärm war die Straße, und die Straße wimmelte von Menschen, die sorgfältig betrachtet sein wollten. Wir lernten sie unterscheiden. Wir hörten sie im Lärm heraus, bald nah, bald entfernt, wir verfolgten eine Stimme wie sie stieg und fiel [...] – wir waren dabei, wahrhaftig, wir waren dabei!

[...] Ich bildete mir ein, von der Höhe einer Welle die neuen Zeiten zu sehen, ich hörte im Fieber des Augenblicks die Zukunft brausen, wie ein anderer in einer Muschel das Meer hört. Ich war Berichterstatter einer deutschen Zeitung in Paris, mehr nicht, aber ich fühlte mich glücklich.⁴⁴⁴

Zunächst fällt auf, dass sowohl Paris, als auch dem städtischen Journalismus Attribute der Schnelligkeit und Simultanität zugeschrieben werden. In der

⁴⁴² Vgl. Nährlich-Slatewa, Elena: Das Paris-Zeitbuch von René Schickele. *Schreie auf dem Boulevard*, S.124.

⁴⁴³ Vgl. ebd. S.120.

⁴⁴⁴ Schickele, René: *Schreie auf dem Boulevard*, in: René Schickele. Werke in drei Bänden. Dritter Band, hrsg. v. Hermann Kesten unter Mitarbeit von Anna Schickele, Köln/Berlin 1959, S.287f. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „SaB“ im Text nachgewiesen.

Masse von Menschen spielen sich unzählige Ereignisse parallel ab, wobei diese passend zur Welt der Tagespresse überspitzt wahrgenommen („in heftigen Farben“, „Jedes dieser Ereignisse [...] ein Höhepunkt“), in ihrer Momenthaftigkeit erkannt („im Fieber des Augenblicks“) und euphorisch gefeiert werden („wir waren dabei, wahrhaftig, wir waren dabei!“).

Die Ereignisse selbst werden u.a. als „Schreie“ bezeichnet, welche in einer per se lärmbelasteten Umgebung von den Berichterstatlern herausgehört werden müssen.⁴⁴⁵ Elena Nährlich-Slatewa weist in ihrer Analyse der *Schreie auf dem Boulevard* daraufhin, dass zu Schickeles Zeit in Paris sowohl die Zeitungsausrufer, als auch die Händler auf ihr Handwerk durch lautes Rufen aufmerksam machten.⁴⁴⁶ Unter Berücksichtigung des Titels der Essaysammlung, welcher den Schreien bereits paratextuell eine Sonderstellung zuweist, sind sie bzw. die Pariser Geräuschkulisse generell als spezifisches Charakteristikum der Stadt zu verstehen, das gleichzeitig für die Allgegenwart der Tagespresse dort steht. Auffällig ist außerdem die Verbindung der Tagespresse mit dem Gefühl des stetigen Fortschritts, besonders deutlich in dem die Schnellebigkeit wieder aufnehmenden Vergleich „Die Berichterstattung [...] ist der Automobilität in der Literatur“. Die Journalisten jagen durch die Stadt, immer auf der Suche nach dem nächsten Ereignis, und empfinden sich dabei, wie in der obigen Textstelle deutlich wird, auf der Höhe der Zeit. Paris ist die Stadt, in welcher sich die Ereignisse in rasendem Tempo gegenseitig überholen; Stadt und Journalismus sind in diesem Kontext positiv konnotiert und stehen für Entwicklung, Zukunft und kulturellen Fortschritt.⁴⁴⁷

Wenig später jedoch berichtet der Erzähler allerdings auch von den negativen Seiten des Journalismus. Auf dem Weg zu Lo schildert er den spezifischen Moment, wenn die Zeitungsausrufer mit einer frisch gedruckten Ausgabe ihre Schlagzeilen ankündigen:

Aber an der Porte Saint-Martin fanden wir unsere Meister. Dicht vor uns spie die Hölle einen heulenden Schwarm Zeitungsjungen aus, die uns gleich unter Kriegstänzen umringten. Sie schwangen ihre Extrablätter und schrien ununterbrochen: «Erdbeben in Italien. 100 Tote. Alle Einzelheiten der Katastrophe.»

⁴⁴⁵ Gleichzeitig sind die wirklich interessanten Beobachtungen für einen Reporter nur zu machen, wenn man sie in der allgemeinen Geräuschkulisse identifizieren kann.

⁴⁴⁶ Vgl. Nährlich-Slatewa, Elena: *Das Paris-Zeitbuch von René Schickele. Schreie auf dem Boulevard*, S.120f.

⁴⁴⁷ Eine die Schnellebigkeit ebenfalls betonende Analyse des Kapitels findet sich ebenfalls bei Nährlich-Slatewa. Vgl. ebd. S.130f.

Das war schrecklich. Das mußte ich gleich nach Deutschland telefonieren.
(SaB, S. 290)

Daraufhin schildert er den sich aus dieser Nachricht entwickelnden, wahnwitzigen Konkurrenzkampf unter den Berichterstattern, die nun zu den Telefonen eilen und sich gegenseitig mit den Zahlen der Opfer zu überbieten versuchen, um die reißerischste Schlagzeile für ihre Zeitung zu sichern:

«Lieber Kollege», grinste er, «strengen Sie sich nicht an, ich habe das Maximum gegeben... 1200 Tote.»

Der andere ließ beschämt den Kopf sinken: «Und es sind nur 70!» [...]

Auf dem Heimweg dachte ich ernsthaft daran, kontaktbrüchig zu werden und zu fliehen. Ich hegte Zweifel an meinem Beruf, denn, was ich telephonierte hatte, erschien mir jetzt unter Menschengröße; und ich wurde böse. Nachdem ich an mir gezweifelt hatte, zweifelte ich an meiner Zeit. So trieb ich weiter, bis zu den Fragen, auf die nur Narren eine Antwort erwarten. Um die ganze Wahrheit zu sagen: Das Dasein ekelte mich an... (SaB, S.291)

Der schöne Schein der immer aktuellen Pressewelt wirkt zwar auf den ersten Blick faszinierend in seiner Schnelligkeit und seiner Nähe zum Zeitgeschehen, jedoch offenbart sich dem in dieser Textstelle deutlich resignierten Erzähler, zumindest für diesen einen Moment, auch die ganze Absurdität dieses Konkurrenzkampfs und die Manipulierbarkeit der angeblich so akkurat berichtenden Pressewelt.

Wie bereits erwähnt, findet sich die Presse-Thematik nicht nur in Schickeles journalistischen Essaybänden, sondern immer wieder auch in seinen erzählenden Texten, so sei exemplarisch und diesen Aspekt abschließend noch auf seine kurze Erzählung mit dem trügerischen Titel *Das Glück* verwiesen. Sie handelt von dem jungen Gärtnergehilfen Michael, der zweimal von den eigentlichen Liebhabern seiner Angeboteten in Intrigen verwickelt wird, und schließlich Louise heiratet, ohne in seiner Naivität zu bemerken, dass sie das Kind seines Arbeitgebers austrägt.

Die folgende Textstelle stammt inhaltlich aus Michaels erster Liebschaft mit der oberflächlichen und vergnügungssüchtigen Martha, mit der er auf seine Kosten zum Tanzen nach Paris fährt:

Auf dem Wege zum Bahnhof kamen sie am Gebäude der Zeitung *Le Matin* vorbei. Die riesigen Rotationsmaschinen arbeiteten. Sie sahen wie die Maschinen die dicken Rollen Papier fraßen und auf der anderen Seite das bedruckte und beschnittene Zeitungsblatt von sich gaben. Eins legte sich still aufs andere. Die Zeitung verwendete ihre Druckerei gleichzeitig als Schaufenster. Hinter den Maschinen, auf denen Menschen spazierengingen, erhob sich eine Spiegelwand. Davon wurde der Maschinensaal ein unendliches Gefilde voll herkulischer Wesen, die ihre eisernen Gelenke regten, und zwischen denen die Zwerge umhergingen, die sie behorchten, die sie betasteten. Michael

kaufte das Morgenblatt, das bereits angeboten wurde, und das von den Ereignissen dieser Nacht berichtete, die noch nicht einmal zu Ende war.⁴⁴⁸

Es handelt sich hier um einen tatsächlichen Blick hinter die Kulissen: Durch das Schaufenster ermöglicht die besagte Zeitung den Passanten und natürlich ihren Lesern einen voyeuristischen Einblick in ihre Produktion. Dieser Blick offenbart dem Beobachter die kalte, maschinelle Seite der Tagespresse, die in ihrer Riesenhaftigkeit dämonisch wirkt. Allerdings muss dabei beachtet werden, dass ein Schaufenster letztlich die Manipulation des Blickes bedeutet. Die Zeitung nutzt hier die gleiche Taktik wie es auch Warenhäuser und Boutiquen tun: Im Schaufenster wird ein bestimmter Eindruck künstlich erzeugt und optisch wie emotional vermittelt. In diesem Fall soll die Größe und damit Macht der städtischen Tagespresse demonstriert werden, wobei eben dieser Eindruck erst durch eine alles vervielfachende Spiegelwand erzeugt wird. Auch hier, wie auch in der oben behandelten Textstelle aus dem Kapitel *Arme öffnen sich*, gibt sich also die manipulative Seite der ansonsten gefeierten Pressewelt zu erkennen.

Zusammenfassend gesagt: die städtische Tagespresse ist für Schickele allgemein positiv konnotiert, verbunden mit Schnelligkeit und Nähe zum Zeitgeschehen und steht damit zugleich auch für ein zukunftsorientiertes Fortschrittsdenken, das wiederum besonders in Paris spürbar ist. Ganz abgesehen davon, dass die Presse in der französischen Hauptstadt natürlich auch immer mit den politischen Ereignissen und Entscheidungen verbunden ist, die den politischen Kurs des Landes vorgeben und sich wiederum bis in die ländlichen Regionen auswirken.

Gleichzeitig jedoch thematisiert Schickele in seinen Texten auch die Schattenseiten der Tagespresse in Form von Tatsachenverdrehung, Korruption und Manipulation, womit der Wahrheitsgehalt der übermittelten Neuigkeiten selbstredend fragwürdig wird. Insgesamt jedoch wird schon anhand der ausgewählten Textstellen deutlich, dass Paris als das Zentrum der Pressewelt verstanden wird und als Ort des Zeitgeschehens und Fortschrittsglaubens schlechthin.

⁴⁴⁸ Schickele, René: Das Glück, in: Romane und Erzählungen in zwei Bänden, mit einer Einführung von Wolfdietrich Rasch, Band 2, Köln 1983, S.432.

3.2.4 Blick auf die Vogesen (1927). Schwerpunkt Elsass

Auch im zweiten Band *Blick auf die Vogesen* seiner groß angelegten Romantrilogie *Das Erbe am Rhein* spielt der städtische Journalismus eine Rolle, jedoch behandelt Schickele hier im Wesentlichen die Elsassthematik. Paris erscheint in diesem Fall vorrangig als Zentrum politischer Entscheidungen und in dieser Funktion als essentielles Bindeglied einer medialen Kette der Nachrichtenübermittlung. Von Paris aus berichten die großen und schließlich die kleinen lokalen Tageszeitungen von den politischen Geschehnissen; umgekehrt erhält die Pariser Gesellschaft ebenfalls über das Medium der Zeitung Meldung von den regionalen, ebenfalls politisch fundierten Konflikten. Darüber hinaus bildet Paris ein Element der für den Roman ebenso wesentlichen, moralisch ausgerichteten Stadt-Land-Gegenüberstellung. Obgleich längere Beschreibungen der französischen Hauptstadt in diesem umfangreichen Roman fehlen, stellt Paris die unverzichtbare Basis für die Konstruktion und Argumentation des gesamten, politisch angelegten Romans dar.

Auffällig an Schickeles umfangreichstem und in seinem schriftstellerischen Werdegang bedeutsamsten Werk ist die traditionelle Romankonzeption, wie auch schon Wolfdietrich Rasch in der Einleitung zur zweibändigen Schickele-Ausgabe richtig bemerkt.⁴⁴⁹ Schickele schrieb seine Trilogie nach Vorbildern so großer französischer Romanciers wie z.B. Balzac, Proust und Stendhal und auf deutscher Seite Jean Paul und Adalbert Stifter, wie Eric Robertson anhand von Schickeles poetologischen Äußerungen in den Essays *Schmökern in alten Büchern* und dem Artikel *Nach Ostern* in der *Neuen Rundschau* 1 (1929) erläutert.⁴⁵⁰ Schickele selbst sah in der deutschen Literaturtradition, verglichen mit der französischen oder englischen, den deutlichen Mangel eines umfangreichen Gesellschaftsromans. Mit seiner Trilogie *Das Erbe am Rhein*, welche die Geschichte der adeligen Familie Breuschheim aus Rheinweiler und darin besonders das Leben des zweitältesten Sohnes Claus Breuschheim erzählt, versuchte er eben diese Lücke in der deutschsprachigen Literatur zu schließen oder zumindest eine Orientierungsmarke für zukünftige Autoren zu geben.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Rasch, Wolfdietrich: Einführung, in: René Schickele, Romane und Erzählungen in zwei Bänden, Band 1, Köln 1959/1983, S.10.

⁴⁵⁰ Roberston, Eric: *Writing Between The Lines*, S.107f.

⁴⁵¹ Vgl. ebd. S.108f.

Zunächst ein kurzer inhaltlicher Überblick: Der erste Roman der Trilogie, *Maria Capponi* (1925), erzählt von Claus Breuschheims Versuch, Kontakt zu seiner alten Jugendliebe Maria in Venedig aufzunehmen, nachdem seine elsässische Frau ums Leben gekommen ist. Seine innere Zerrissenheit zwischen den beiden Frauen, die u.a. die für Schickele so typische Identifikation mit zwei unterschiedlichen Kulturen bedeutet, wird in diesem Roman entlang der Stationen Rheinweiler, der französischen Riviera und Venedig geschildert. Zum Ende des Romans ist der Erste Weltkrieg vorüber, der aber keinen großen Eingang in die Handlung findet.⁴⁵²

Der zweite Teil *Blick auf die Vogesen* (1927) erzählt dann von der Rückkehr Claus' in seine Heimat und thematisiert im Mikrokosmos der Familie Breuschheim die Auswirkungen des Krieges auf die elsässische Bevölkerung.⁴⁵³ Insbesondere der Entschluss Frankreichs im Zuge der Versailler Friedensverhandlungen, Elsass-Lothringen wieder an Frankreich anzugliedern und die Konsequenzen dieser kulturellen Neuausrichtung für die Bewohner des Elsass-Gebietes werden innerhalb des Romans immer wieder, vor allem aber anhand der Figur Ernst Breuschheim, dem älteren Bruder Claus', thematisiert.

Die gesellschaftlichen Auswirkungen politischer Entscheidungen spielen selbstredend auch im dritten Band der Elsass-Trilogie *Der Wolf in der Hürde* (1931) eine Rolle, ebenso wie erneut die Vision eines geeinten und friedlichen Europas aufgerufen wird. In diesem Roman tritt Claus als Figur zurück und erzählt nun u.a. vom Leben seines Sohnes Jacquot, vorrangig handelt der Roman allerdings von dem skrupellosen Politiker Silvio Wolf, welcher zur Erreichung seiner Ziele nicht davor zurückschreckt, die naive Schriftstellerin Aggie Ruf zu manipulieren und für seine Zwecke zu missbrauchen.⁴⁵⁴

Die Handlung des zweiten Bandes *Blick auf die Vogesen* spielt an drei wesentlichen Schauplätzen, und zwar in Paris, Straßburg und in Rheinweiler im Elsass, in der Nähe der deutsch-französischen Grenze, wobei auf jeder

Gleichwohl legte Schickele Wert darauf, dass seine Romane nicht mit den Romanen Honoré de Balzacs gleichgesetzt werden, die besonders in Deutschland fälschlicherweise als Gesellschaftsromane tituliert werden, seiner Meinung nach aber in Wahrheit vielmehr Paris-Romane sind. Vgl. ebd. ebd.

⁴⁵² Vgl. "Outline of plot and structure", in: Roberston, Eric: *Writing Between The Lines*, S.111.

⁴⁵³ Vgl. ebd. S.112.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd. ebd.

dieser Romanebenen spezielle Themen behandelt werden. Darüber hinaus stehen alle drei Erzählebenen des Romans in einem permanenten Bezug zueinander bzw. gehen inhaltlich relevante Wechselbeziehungen miteinander ein. Basis für eben diese Relationen der Erzählebenen bildet sowohl die Tagespolitik, als auch die darauf antwortende Pressewelt. Zudem passieren einige der zentralen Figuren des Romans mehrmals mindestens zwei, manche sogar alle drei Erzählebenen und sorgen so für eine Verbindung eben dieser.⁴⁵⁵

Der Roman spielt im Jahr 1922 und beginnt in Rheinweiler mit der Rückkehr Claus' in seine Heimat, wo er durch die Auseinandersetzung mit dem landwirtschaftlich geprägten Leben der dortigen Menschen allmählich die erneute Identifikation mit seiner Heimat lernt. Mit Beginn des zweiten Teils des Romans *Wolken über Europa* springt die Handlung dann jedoch mit dem Kapitel *Sacarot* nach Paris. Hier tagt im Auswärtigen Amt der Außerordentliche Finanzausschuss der am Versailler Friedensvertrag beteiligten Mächte und berät über Formen und Umfang der von Deutschland zu leistenden Reparationszahlungen.

Die Szene wird gleich zu Beginn des Kapitels wie folgt eingeleitet:

Die Pariser Gaffer sind auf den Beinen.

Dicht gedrängt halten sie von der Konkordienbrücke bis zur Einfahrt in den Garten des Auswärtigen Amtes. Republikanische Gardien zu Pferd, Stadtpolizisten und Fahrradpatrouillen hürden die Schafe ein. Als ihr großer, guter Hirt aber steht der Geist der Stadt Paris unter ihnen und läßt die spitzen Äuglein wandern.

In Paris finden die Augen immer zu fressen, aber solch ein Futter wie heute hat man noch nie gehabt. Es treten auf die reichsten Bankiers und Industriellen der Welt in einem einzigen Haufen.⁴⁵⁶

Der Blickwinkel wechselt also zunächst auf die Menschenmenge vor dem Auswärtigen Amt, welche vom Erzähler in ihrer Sensationsgier als typisch für Paris charakterisiert wird. Überhaupt sind die Augen in der oben zitierten Textstelle ein Schlüsselwort; einmal mehr wird der optische Reiz der Stadt betont.

⁴⁵⁵ Claus z.B. hält sich in Rheinweiler und einige Male in Straßburg auf; seine dort situierten, journalistisch tätigen Freunde wiederum reisen zwischenzeitig nach Paris und sorgen so für die Verbindung zwischen Straßburg und Paris. Charles Hartmann, Kurt von Kieper und Lord Berrick dagegen sind bei den Verhandlungen in Paris vor Ort, nehmen aber ebenso an späterer Stelle an den Gesellschaften in Rheinweiler teil und verbinden damit die Ebenen Paris und das Elsass.

⁴⁵⁶ Schickele, René: Blick auf die Vogesen, in: René Schickele. Werke in drei Bänden. Erster Band, hg. v. Hermann Kesten unter Mitarbeit von Anna Schickele, Köln/Berlin

Kurz darauf wird eine weitere, separate Menschenmenge genauer spezifiziert:

Im Hof leuchtet, schon ganz sommerlich, ein Zug Journalisten und Photographen. Die Photographen arbeiten im Schweiß ihrer Hände. Woran erinnern sie bloß? Richtig, an eine Schützenkette, wie ein Soldat sie im Traum erleben mag: sie bücken sich, richten sich auf, immer auf demselben Fleck, rücken und schwanken, an den Boden gebannt. Die Journalisten auf ihrem äußersten Flügel benehmen sich wie Offiziere und haben nichts weiter zu tun, als zu grüßen. Beständig schlagen die Strohhüte die Luft. Die mit der Pfeife im Mund nicken nur. (Sie stammen aus dem Land Zeitistgeld.) (BaV S. 414)

Auch hier bildet die Presse einen essentiellen Teil des Pariser Stadtbildes: passend zur Sensationsgier der städtischen Bewohnermassen ziehen große Ereignisse ebenso automatisch die Journalisten und Fotografen an. Interessant ist hier die Beschreibung dieser als vorrückende, kriegerische Kampfeinheit, was erneut auf das Kalkül, die Hartnäckigkeit und auch Skrupellosigkeit der Pressewelt verweist.

Nach dieser einleitenden Szene werden dann die Verhandlungen innerhalb der Kommission wiedergegeben. Charles Hartmann, elsässischer Großindustrieller, Kurt von Kieper, deutscher Industrieller, und Lord Berrick, alle drei verwandt oder bekannt mit der Familie Breuschheim, sind ebenfalls Mitglieder der Reparationskommission und besprechen hier zugleich regionalpolitische Fragen, womit auf narratologischer Ebene die Rückbindung zur Erzählebene des Elsass' und Rheinweiler ermöglicht wird. Diese Verknüpfung der großpolitischen Entscheidungen in Paris mit den beiden anderen Ebenen Straßburg und Rheinweiler wird in der Konzeption des zweiten Romanteils auch durch die schnellen Wechsel der Schauplätze deutlich: das erste Kapitel *Sacarot* spielt in Paris, das zweite wiederum wendet sich dann nach Straßburg, zu Claus und seinem dort als Arzt tätigem Freund Hubert Adam, im dritten und vierten Kapitel kehrt die Handlung wieder zurück zu den Pariser Verhandlungen, das fünfte und sechste Kapitel spielen wieder in Straßburg und mit dem siebten Kapitel *Die alte Eiche* kehrt der Roman schließlich zurück nach Rheinweiler und zur Familie Breuschheim.

An den Kapiteln, welche in Paris spielen, ist außerdem der Mangel an Beschreibungen des städtischen Umfelds auffällig. Der Fokus liegt allein auf den die Verhandlung führenden Personen sowie deren Entscheidungen und

1959, S.412. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „BaV“ im Text

Äußerungen. Die oben zitierte Textstelle zur Menschenmenge vor dem Gebäude ist nahezu die einzige ausführlichere, die etwas über das Umfeld des Verhandlungsortes bzw. von Paris mitteilt. Das wiederum heißt nicht, dass Paris gar keine Rolle spielt, ganz im Gegenteil, es tritt in *Blick auf die Vogesen* allein als Ort politischer Entscheidungen auf, deren Auswirkungen bis hinein ins Elsassgebiet dann zurückverfolgt werden.⁴⁵⁷

Der zweite städtische Schauplatz, Straßburg, wird im Vergleich zu Paris schon eher umschrieben, so finden sich z.B. kurze Beschreibungen des Münsters und der pittoresken Straßburger Plätze und Häuser. Diese kleinen Textpassagen unterscheiden sich von den kühlen, distanzierten Schilderungen Paris' durch ihren warmen, nahezu verherrlichenden Tonfall und Details wie z.B. dem Fokus auf den Lichteinfall etc.. Exemplarisch hier eine kurze Schilderung Claus' über den Kleberplatz:

Die großen Pflastersteine des Kleberplatzes glitzerten, als fielen ununterbrochen Lichttropfen auf sie. Claus liebte den Platz, das Pflaster klang wie mitfühlend unter seinem freudigen Tritt, und der Sandstein des schönen Aubette-Gebäudes leuchtete tiefrot. Ein herrlicher Platz! Nach den scheußlichen Häusern der neueren Zeit auf der anderen Seite guckte er einfach nicht hin. Das weite Viereck warf einen heißen Schein, in dem die Umrisse der Gebäude flimmerten. (BaV S.461)

Die Erwähnung der neueren, modernen Bauten und ihre Ablehnung seitens Claus' entlarvt die obige Textstelle als nostalgisch; Claus persönlich liebt die Stadt Straßburg und ihre pittoresken, alten Häuser und Straßen, blendet aber ganz bewußt die Tendenzen der architektonischen Moderne aus.

Auch an einer Stelle kurz zuvor wird deutlich, dass der Erzähler Claus die Stadt Straßburg mit einem ganz bestimmten Lokalkolorit versieht; bei einem gemeinsamen Essen mit seinem Straßburger Freund François Kern, das in all seinen Gängen und erneut dem goldenen Lichteinfall beschrieben wird, welchen Schickele im Übrigen häufig benutzt, um die Heimat in ein sprichwörtlich goldenes Licht zu tauchen⁴⁵⁸, heißt es:

nachgewiesen.
⁴⁵⁷ In seinem Essay „René Schickeles Weg in den Expressionismus“ kann Gunter Martens genau diese Rolle der Stadt und der literarische Umgang mit ihr auch schon an Schickeles expressionistischen Gedichten aufzeigen. Auch hier wird die Stadt zwar nicht euphorisch gefeiert, aber dennoch als positiv in ihrer Funktion als politisches Zentrum wahrgenommen, deren Auswirkungen sich besonders in ländlicheren Gebieten bemerkbar machen. Vgl. Martens, Gunter: „...“, hier sollt ihr bleiben!“ René Schickeles Weg in den Expressionismus, S.74ff.

⁴⁵⁸ Zur Rolle der Natur und des Lichts in den landschaftlichen Beschreibungen Schickeles siehe auch: Robertson, Eric: Writing Between The Lines, S.116-119.

Etwas Majestätisches lag in ihrem Getafel, und sie waren es sich bewußt, saßen aufrecht und vermieden jede Hast in Wort und Gebärde, kurz, sie zelebrierten ihr Mahl, wie es sich hierzulande gehörte. Und spotteten der Eroberer: waren lauter Gespenster, die vor einer elsässisch gedeckten Tafel nimmer bestanden!
(BaV S. 460)

Ganz deutlich wird hier auch das Gefühl der Sicherheit, welches die Heimat und ihre spezifischen, in diesem Fall kulinarischen Traditionen in Zeiten politischer Wirrnisse bieten kann. Kurz danach fahren François und Claus mit der S-Bahn durch die Stadt und sprechen über die Bekannten und Freunde, welche in den vorbeiziehenden Häusern wohnen (Vgl. BaV S. 461). Die Szene endet mit Claus' fröhlichem Ausruf: „War das eine lustige Stadt! Am helllichten Tag illuminiert, die ganze Stadt, Häuser, Straßen und Plätze, bis hinauf zum Münsterzipfel.“ (Vgl. ebd.)

Straßburg definiert sich für Claus also vorrangig durch ein nostalgisches Gefühl von Heimat und Wohlbefinden und über die dort verwurzelten sozialen Kontakte. Dort wohnen Bekannte, die Erinnerungen an Ereignisse wachrufen und somit auch ein Teil Claus' eigener Biographie bilden. Während sich Paris im Allgemeinen vorrangig durch Kühle, Anonymität und Schnelligkeit auszeichnet, und in *Blick auf die Vogesen* vorrangig als Zentrum politischer Entscheidungen definiert wird, wird Straßburg als fröhliche, helle Stadt der Heimat und Freundschaft präsentiert, zu der Claus einen persönlicheren Bezug hat. Die thematische Konzentration auf die ländlicheren Erzählebenen offenbart sich, besonders deutlich im Falle Straßburgs, als Figurenperspektive.

Die in Straßburg spielenden Kapitel handeln außerdem von Claus' Wiedersehen mit seinen beiden politisch interessierten Freunden Hubert Adam und François Kern. Letzterer ist Journalist und beobachtet aus seiner Straßburger Redaktion die politischen Geschehnisse in Paris, um sie schließlich in seinen Artikeln an die ländlich wohnende Bevölkerung weiter zu vermitteln. Straßburg ist also ein politjournalistisches Zentrum, jedoch fungiert es als Bindeglied der Nachrichtenübermittlung zwischen der französischen Hauptstadt und den ländlichen, elsässischen Wohngebieten.⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Abgesehen vom Presse-Aspekt findet sich in dem Kapitel „Die Schlacht auf dem Kleberplatz“ eine ausführliche Schilderung eines Übergriffes auf einen elsässischen Regionalpatrioten seitens der eindeutig pro-französischen Garde. Die Beobachtung dieses Übergriffes ist für die Entwicklung der literarischen Figur Jacquot, Claus' Sohn, von enormer Bedeutung. Durch dieses Ereignis geprägt, ergreift Jacquot

Rheinweiler und seine Umgebung dagegen wird von Claus' vorrangig durch seine Nähe zur Natur definiert, und so überwiegen auf dieser Erzählebene, welche im Roman auch den größten Umfang einnimmt, Schilderungen eben dieser ländlichen Idylle. Gleich auf den ersten Seiten des Romans, als Claus kurz hinter der Grenze das Tal überblickt, heißt es:

„Der Rhein, der Rhein!
Immer häufiger blieb Claus stehen, reckte sich, tief atmend, spreizte die bloßen Hände, warf den Kopf in den Nacken, senkte ihn lächelnd. Da klopfte sein Herz in der Schweben zwischen Deutschland und Frankreich, mitten auf dem Rhein, der ein heiliger Strom war, und trieb fröhlich das Blut durch den Körper [...] (BaV S.339)

Diese eine exemplarische, von Euphorie und Pathos geprägte Textstelle verdeutlicht nicht nur, die geographische Sonderlage zwischen zwei Kulturen, sondern auch die deutliche Verbindung dieser Region mit dem Gefühl der Heimat und steht somit leitmotivisch gleich zu Beginn des Romans für Claus' Heimkehr und Re-Identifikation mit der familiären, aber auch regionalpolitischen Geschichte.

Überhaupt sind gerade im Bezug auf die Landschaftsbeschreibungen Überblicke charakteristisch. Das elsässische Land, im Vergleich zur Enge der Stadt, definiert sich durch Weite und die Möglichkeit, die Welt zu überschauen und in Gänze zu erfassen. So heißt es z.B. seitens Claus während einer Wanderung:

Welch eine Tafel fand sie bereitet! In namenloser Pracht, ein überströmender Spiegel, dehnten sich die Felder, dicht bereift, und rundeten sich ein wenig, wo die Erde den Himmel berührte. In den Dörfern blitzten kristallene Dächer. Die Türme vieler Kirchen schienen sich zu drehen, als spulten sie einen endlosen Faden auf, sie lagen weit verstreut, und in der Nähe hielten sich die Bäume wie Blütenfackeln, und aus dem Bach stiegen die Steine und Moose ans Licht – ein kleiner, brauner Fisch tummelte sich im Wasser, das wie Luft war, so daß er nicht schwamm, sondern flog. (BaV S.346)

Dieser alles umfassende Weitblick wiederum ermöglicht dem Beobachter, zu sich selbst zurück zu finden. Er wird nicht, wie oftmals typisch für städtische Beschreibungen, permanent mit Eindrücken überflutet und daher von sich selbst abgelenkt, sondern findet Konzentration und Ruhe. Dieser psychische Vorgang der inneren Einkehr findet sich innerhalb des Romans u.a. auch in den zahlreichen Textstellen, in denen die sich alljährlich wiederholenden Erntevorgänge geschildert werden (Vgl. u.a. BaV S.517f., 519, 533, 545). Demgegenüber wird innerhalb des Romans besonders die deutlich mit

fortan Partei für seine elsässischen Mitbürger und entwickelt selbst eine Art von

städtischer Umgebung, nämlich Paris, verbundene Politik als „la maladie“ (Vgl. z.B. BaV S.455) bezeichnet, als eine Krankheit, die den Menschen langsam vergiftet.

Als Paradebeispiel für die Folgen einer solchen „politischen Vergiftung“ steht in *Blick auf die Vogesen* Claus' Bruder Ernst Breuschheim, der sich vor allem durch seinen stark ausgeprägten politischen Ehrgeiz und Patriotismus auszeichnet. Trotz seines politischen Engagements wirft die Bevölkerung Rheinweilers und seine eigene Familie ihm seinen Opportunismus vor, denn so stark er sich unter der deutsch-preußischen Regierung für ebendiese Politik einsetzte, so definiert er sich gleich nach der Wiederangliederung des Elsassgebietes an Frankreich nun durch diese neue politische Ausrichtung ebenso, mit fatalen Folgen: Ernst, der noch zu Beginn des Romans als der ehrgeizige und arrogante Sohn der Familie Breuschheim galt, leidet in Wahrheit selbst unter der politischen und persönlichen Neuausrichtung und schafft es nicht, den Einfluss der deutschen Kultur aus seiner eigenen Persönlichkeit gänzlich zu verbannen. Er entwickelt Depressionen und Persönlichkeitsstörungen; seinen Aufenthalt in der Nervenheilanstalt kann er durch Vortäuschung einer Besserung beenden, beschließt nach dem plötzlichen Tod der Mutter jedoch, Selbstmord zu begehen.⁴⁶⁰ Mit der pathetischen Schilderung der Überführung seiner Leiche über die Grenze nach Deutschland endet auch der Roman. Die in diesem Figurentod liegende Botschaft Schickeles ist deutlich: Die Bevölkerung des Elsassgebietes ist von zwei Kulturen geprägt, keine von beiden lässt sich ohne schwerwiegende Folgen für die dort lebenden Menschen gänzlich verdrängen, sondern ist Teil ihres kulturellen Erbes. Passend dazu heißt es gegen Ende pathetisch:

Auf dem Grund eines weitsichtigen, hohen, blauen Tages fuhr Ernst Breuschheim nach Deutschland hinein.

Trotzdem! dachte Claus. Trotzdem! An einem Tag wie diesem werden sie auf beiden Ufern herbeiströmen und sich als Geschwister bekennen, so wie ihr Land es ihnen vorschreibt... Bald.

Sein Herz klopfte in der Schweben zwischen Deutschland und Frankreich, angesichts des Rheins, der ein heiliger Strom war, und hob sein Blut auf, daß er es strahlen fühlte. Ihm war, als kreiste ein Schimmer von der Gewissheit im Blut auch außerhalb seines Leibes, viel weiter, als ausgestreckte Arme hätten fassen können! Das Elsaß wird leben und eure Hände ineinander legen. Seht nur, wie der Tisch herrlich bereitet steht für die Hochzeitsgäste aus aller Welt! (BaV S.637f.)

⁴⁶⁰ regional geprägtem Stolz und Widerwillen. Vgl. BaV S.461-469.
Diese Ereignisse finden sich vorrangig im vierten und letzten Teil des Romans „Von Palmarum bis Ostern“, BaV ab S.558.

Das ländliche Elsass bzw. Rheinweiler als dritter und wichtigster Erzählebene des Romans *Blick auf die Vogesen* steht also verglichen mit der französischen Hauptstadt zunächst einmal für Heimat und Tradition, in seiner Nähe zur Natur und Landwirtschaft auch für Bodenständigkeit und die Möglichkeit zur Rückbesinnung auf sich selbst. Es ist zugleich Kristallisationsort zweier Kulturen und Seismograph für die Auswirkungen der nationalpolitischen Entscheidungen, wie sie in Paris gefällt werden, und nach Schickele, der deutlich durch die Figur Claus Breuschheims spricht, prädestiniert für die aussöhnende Vermittlung zwischen Deutschland und Frankreich sowie Symbol eines zukünftigen Friedens.

Aus den soeben erfolgten Einzelanalysen ergibt sich folgende *conclusio*: Von allen im Rahmen dieser Arbeit bisher untersuchten Autoren und Texten unterscheiden sich Schickeles Figuren durch ihre distanzierte Haltung gegenüber der französischen Hauptstadt. Die Identifikation mit dem Elsass und seiner speziellen Kultur verhindert werkübergreifend die alleinige, textuelle Fokussierung auf Paris. Dementsprechend finden sich auch kaum Passagen der städtischen Glorifizierung; stattdessen wird Paris, so besonders deutlich in *Meine Freundin Lo*, über Außenperspektiven auf die Stadt und aus räumlicher Distanz als Schauplatz der Handlung aufgerufen. Obzwar über die interne Fokalisierung Details der Stadt geschildert werden und damit durchaus ein Blick für ihre Schönheit existiert, bedient die Mehrheit der städtischen Schilderungen Klischees, bleibt oberflächlich und damit auch auf emotionaler Ebene auf Distanz. Dies gilt sowohl für *Meine Freundin Lo*, als auch für die Figur John von Maray in dem Roman *Symphonie für Jazz*. Letzterer nimmt davon abgesehen im Gesamtwerk Schickeles, aber auch unter den hier vorgestellten Texten eine Sonderstellung ein, da hier die sonst so zentrale Elsassthematik in den Hintergrund tritt. Paris ist in diesem Roman mit der Affäre Johns und zugleich mit der Meeresmetaphorik verzahnt und steht für die Intensität der Leidenschaft. Zugleich ist eben diese Meeresmetaphorik auch auf die städtische Klangcollage bezogen, denn John von Maray bleibt von den visuellen Reizen der Stadt weitestgehend unbeeinflusst, gewinnt aber Zugang und musikalische Inspiration über ihre Klanglandschaft.

Ebenfalls werkübergreifend und aus der eigenen Biographie Schickeles resultierend findet sich das Verständnis der Stadt Paris als Pressezentrum. Besonders anhand der ausgewählten Abschnitte aus Schickeles Zeitbuch *Schreie auf dem Boulevard* wird die deutliche Verzahnung des Journalismus' mit der Stadt deutlich. Paris ist Zentrum politischer Entscheidungen und zugleich in seiner Schnelligkeit, seiner Nähe zu den aktuellen Ereignissen und kulturellen Entwicklungen und damit seiner Modernität auch Zentrum des Journalismus. Die Schlagzeilen ausrufenden Zeitungsjungen, Journalisten und Pressefotografen sind fester Bestandteil des Pariser Stadtbildes nach Schickele. In ihrer Nähe zu den tagesaktuellen, politischen Geschehnissen bildet Paris darüber hinaus das fundamentale Bindeglied einer journalistischen Nachrichtenkette, die über kleinere Städte wie Straßburg bis in die ländlichen Regionen und damit auch in das Elsass hineinreicht. Dieser Aspekt wiederum tritt besonders deutlich in dem zweiten Band der Elsass-Trilogie Schickeles, *Blick auf die Vogesen*, zutage. Hier fungiert Paris abgesehen davon vorrangig als Zentrum politischer Entscheidungen. Paris scheint auf den ersten Blick nur eine marginale Rolle zu spielen, tatsächlich jedoch bildet es in seiner Verkörperung politischer Entscheidungen und als Zentrum des Journalismus eine unverzichtbare Basis für die Konstruktion des gesamten, politisch angelegten Romans. So wird die Politik und mit ihr das Leben in der Hauptstadt von einem Teil der Familie Breuschheim vehement als ausschlaggebend für geistige Zerrüttung verstanden und als *la maladie* bezeichnet. Sie ist damit eindeutig negativ konnotiert und bedient nicht nur den Topos einer kontrastiven Gegenüberstellung von Stadt und Land, sondern übernimmt vielmehr eine Art Spiegelfunktion, vor der sich die elsässischen Figuren ihrer kulturellen Identität bewusst werden.

Darüber hinaus bilden eben diese in der Hauptstadt getroffenen politischen Entscheidungen u.a. über die Zukunft des Elsass den Antriebsmotor der Romanhandlung; wie bereits erwähnt handelt es sich bei *Blick auf die Vogesen* um einen hochgradig politisch angelegten Roman. Nahezu alle entscheidenden Stationen der Handlung sind Reaktionen der elsässischen, ebenfalls politisch aktiven Familie Breuschheim auf die in Paris lokalisierten, politischen Geschehnisse. Paris als Zentrum der Politik und der Tagespresse übernimmt in *Blick auf die Vogesen* somit die Funktion des obersten Gliedes

einer Nachrichtenübermittlung und ist zugleich die Negativfolie, vor der sich das Elsass und seine Traditionen erst herauskristallisieren können.

3.3 Stadt in Schockstarre. Das Paris der Nicht-Orte und die Dressur des Blicks in Felix Hartlaubs *Kriegsaufzeichnungen aus Paris*

Felix Hartlaub, geboren am 17. Juni 1913 in Bremen, gehört, darüber sind sich Feuilletonisten der direkten Nachkriegszeit und bis heute durchgängig einig, zu den literarischen Stimmen, welche die deutsche Nachkriegsliteratur mit Sicherheit entschieden geprägt hätten. So schließt beispielsweise auch ein im Kontext der Neuauflage der *Kriegsaufzeichnungen aus Paris* im Suhrkamp Verlag erschienener Artikel vom 10.08.2011 mit den Worten: „Nicht auszudenken, wie die Nachkriegsliteratur ausgesehen hätte, hätte Hartlaub den Krieg überlebt.“⁴⁶¹ Das posthum gefeierte literarische Talent Felix Hartlaub verschwand unter bis heute nicht eindeutig geklärten Umständen in den letzten Tagen des Krieges in Berlin im April 1945 spurlos und hinterließ der Nachwelt ein relativ schmales Werk, hauptsächlich bestehend aus ästhetisch hochwertigen Fragmenten, einigen Erzählungen und Tagebüchern sowie ein umfangreiches Konvolut seiner Briefwechsel.⁴⁶²

⁴⁶¹ Vgl. Pfohlmann, Oliver: Ein Skizzenbuch gegen den braunen Spuk. Felix Hartlaub: „Kriegsaufzeichnungen aus Paris“, in: Deutschlandfunk.de (10.08.2011). URL: http://www.deutschlandfunk.de/ein-skizzenbuch-gegen-den-braunen-spuk.700.de.html?dram:article_id=85198 (abgerufen am 29.10.2016).

⁴⁶² An eben dieser Briefausgabe übt Gustav Seibt in seinen beiden Artikeln in der Süddeutschen Zeitung aus den Jahren 2002 und 2003 starke Kritik. Seibts erster Artikel *Die allertraurigste Geschichte* widmet sich noch mehrheitlich der Biographie Hartlaubs und der Betonung seines außerordentlichen Talents, verurteilt jedoch gegen Ende den unzureichenden und uninformativen Kommentarteil der Briefausgabe von Gabriele L. Ewenz aus dem Jahr 2002, ebenfalls bei Suhrkamp erschienen. Auch in seinem zweiten Artikel verweist Seibt auf die mangelnde Recherche Ewenz' und die Masse an Textabweichungen vom Original; gleichzeitig äußert Seibt aber ebenso Vorbehalte gegen die 1967 unter maßgeblichem Eingriff seitens Geno Hartlaub erschienene Gesamtausgabe. Er verweist in diesem Kontext auf die bisher unberücksichtigt gebliebene Promotion Christian Hertwig Wilkes aus dem Jahr 1967, welcher die Eingriffe der Schwester Hartlaubs in das hinterlassene Textkonvolut sichtbar machte. Seibt zu Folge basiere die Briefausgabe auf der Promotion Wilkes, ohne diese jedoch klar als Ausgangsbasis der eigenen Arbeit herauszustellen, und enthalte eine Unzahl an Textabweichungen. Ob auf die Vorwürfe ein Prozess folgte und ob eine Revision der Briefausgabe im Suhrkamp Verlag geplant ist, bleibt offen. Daher muss die Suhrkamp Briefausgabe mit Vorsicht gelesen werden; das Thema der Hartlaub'schen Text- und Briefedition bietet sicherlich Ansätze für zukünftige Forschungsprojekte. Vgl. Seibt, Gustav: *Die allertraurigste Geschichte*, in: Süddeutsche Zeitung (8.06.2002). Seibt, Gustav: *Im Sperrkreis des Dilettantismus*, in: Süddeutsche Zeitung (6.02.2003). Hartlaub, Felix: *In den eigenen Umriß gebannt. Kriegsaufzeichnungen, literarische Fragmente und Briefe aus den Jahren 1939 bis 1945*, hrsg. v. Gabriele Liselotte Ewenz, Frankfurt a.M. 2002.

Hartlaub, der schon früh durch den Vater, den Kunsthistoriker Dr. Gustav Friedrich Hartlaub, in Malerei und Schriftstellerei erzogen wurde, studierte Neuere Geschichte und Romanistik an der Heidelberger Universität und später in Berlin und promovierte 1939 mit einer Arbeit über *Don Juan d'Austria und die Schlacht bei Lepanto*. Im September 1939 wurde er dann zur Wehrmacht u.a. an der Odermündung und im Ruhrgebiet eingezogen, in dieser Zeit entstanden seine ebenfalls tagebuchartigen *Aufzeichnungen aus dem Zweiten Weltkrieg*. 1940 war er in Wilhelmshaven stationiert und wurde schließlich im Dezember des selben Jahres zur *Historischen Archivkommission des Auswärtigen Amtes* nach Paris abberufen, in dieser Zeit schrieb Hartlaub seine im Folgenden zu untersuchenden *Kriegsaufzeichnungen aus Paris*.

Nach seiner Tätigkeit für das Auswärtige Amt folgten weitere Einsätze in Rumänien, bis er schließlich eine Stelle als historischer Sachbearbeiter in der Abteilung "Wehrmachtsgeschichte" für das Oberkommando der Wehrmacht in Berlin erhielt. Dort arbeitete Hartlaub bis zum April 1942 und ab diesem Zeitpunkt dann in der Abteilung "Kriegstagebuch" im Hauptquartier der Deutschen Wehrmacht zunächst in Winniza/Ukraine, dann 1943-45 in Rastenburg, Berchtesgarden. Während dieser Zeit entstanden die Texte *Im Dickicht des Südostens*, *Der Kurier des Zaren*, *Mond und Pferde* und *Der Zug in den Abgrund*.⁴⁶³ Trotz seiner Position im Oberwehrmachtsskommando lehnte Felix Hartlaub das nationalsozialistische Regime für sich persönlich entschieden ab, statt einer sicherlich lebensgefährlichen Stellungnahme in seinen Texten, Tagebüchern oder Briefen, findet sich vor allem die für Hartlaub charakteristische, kühle Dokumentation der Ereignisse in der Distanz währenden, dritten Person Singular. Besonders letztere ist als Zeichen einer bewusst gewählten, inneren Emigration zu verstehen.⁴⁶⁴

⁴⁶³ Mehr zu den Arbeitsbedingungen im Hauptquartier der Deutschen Wehrmacht schildert Monika Marose in ihrer Biographie zu Felix Hartlaub, welche in enger Zusammenarbeit mit der Schwester Geno Hartlaub und überlebenden Freunden Hartlaubs entstand und ebenso auf Aussagen in Hartlaubs Briefen und Tagebüchern beruht, vgl. Marose, Monika: *Unter der Tarnkappe. Felix Hartlaub. Eine Biographie*, Berlin 2005, S.131-183.

⁴⁶⁴ In seinem würdigenden Essay über Friedo Lampe und Felix Hartlaub ergreift auch Wolfgang Koeppen mit folgenden Worten für die Hartlaub'sche Haltung Partei: „Man hat ihm vorgeworfen, nicht Stellung genommen, nicht Widerstand geleistet zu haben wie die Geschwister Scholl. Welche Verkennung! Wenn einer, empfand Hartlaub den Albtraum der Zeit, das Wesen der schlimmen Nacht hatte ihn durchtränkt, er

Nach Kriegsende, genauer in den 1950er Jahren, erschien unter maßgeblichem Einfluss der Schwester Geno(veva) Hartlaub eine erste Gesamtausgabe seiner Texte sowie eine aufgrund der starken familiären Zensur problematisch gekürzte Briefausgabe⁴⁶⁵, beide wurden in den Feuilletons überaus positiv besprochen und Felix Hartlaub und sein literarisches Talent posthum geehrt. So schreibt beispielsweise Max von Brück in seinem Artikel *Ein früh Geglückter* aus dem Jahr 1955: „Mit guten Gründen also kann heute von der Kritik gesagt werden, daß Hartlaub eine „Begabung ersten Ranges“, ja die „genialste Begabung“ der Generation des Zweiten Weltkriegs war.“⁴⁶⁶ Auch Wolfgang Koeppen lobt Hartlaub in seiner Rezension zum veröffentlichten Nachlass mit folgenden Worten:

Felix Hartlaubs Aufzeichnungen und Tagebücher sind menschliche, literarische, zeitgeschichtliche Dokumente von höchstem Rang. Das Berlin vor dem Untergang, voll Ahnung, voll Zeichen, voll Hybris, das verwandelte, lichtlose, unheimlich bedrückte und heimlich schon triumphierende Paris des Krieges, das Reich im Verfall, von seiner obersten und ach wie menschlich kleinen Befehlsstelle aus gesehen – Hartlaub hat sie erfaßt, ergriffen, begriffen, aufgezeichnet und da er ein Dichter war, gibt er nicht nur das Bild, sondern auch gleich die Deutung. Manchmal zitterte er vor Ekel, aber er stellte sein Er gepanzert mit hintergründiger ironischer Objektivität mitten in das Grauen.⁴⁶⁷

Die überaus positiven Besprechungen des Hartlaubschen Nachlasses aus den 1950er Jahren setzen sich mit Erscheinen der Neuauflagen im Suhrkamp Verlag fort.⁴⁶⁸ Durs Grünbein, welcher auch das Nachwort zur

war vollgesogen mit Schrecken, mit gegenwärtigem und zukünftigem, und sein Auftrag war, alles aufzuzeichnen, das genaue Bild wiederzugeben, die unretuschierte Wahrheit, die nicht nur Buchenwald, Treblinka, Himmler, Freisler, die kämpfende und sterbende Front war, sondern jeder Alltag, die Heimat, um die es ging, das langsam malmende Mahlen des Verhängnisses, die böse Stille, die er schließlich im Wolfsrachen, im Führerhauptquartier, in der stillen Mitte der Machtzusammenballung und dem Befehlszentrum des Taifuns erlebte.“ Koeppen, Wolfgang: Marginalien. Friedo Lampe und Felix Hartlaub, in: Merkur, XI. Jahrgang, 5. Heft, Mai 1957, S.502.

⁴⁶⁵ So fehlen dort z.B. nahezu alle intimeren Briefe an Erna Gysi, Mutter seines Freundes Klaus, mit welcher er eine enge und auch geistig fruchtbare Beziehung einging. Aufgrund des großen Altersunterschieds war v.a. der Vater Felix Hartlaubs mit dieser Beziehung nicht einverstanden und so wurden die Briefe an Erna in der posthumen Briefausgabe, deren Herausgeberschaft Gustav Friedrich Hartlaub inne hatte, nicht veröffentlicht. Erna Gysi wird dort nur als „eine Freundin“ oder „Frau G.“ bezeichnet. Vgl. Marose, Monika: Unter der Tarnkappe. Felix Hartlaub. Eine Biographie, S.72.

⁴⁶⁶ von Brück, Max: Ein früh Geglückter, in: Die Gegenwart, 17.12.1955

⁴⁶⁷ Wolfgang Koeppen: Marginalien. Friedo Lampe und Felix Hartlaub, in: Merkur, XI. Jahrgang, 5. (1957), S.502.

⁴⁶⁸ Siehe z.B.:

Krause, Tilman: Der beste NS-Roman, der nie geschrieben wurde, in: Welt.de (17.06.2013), URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article117167655/Der-beste-NS-Roman-der-nie-geschrieben-wurde.html> (abgerufen am: 29.10.2016). Schwenger, Hannes: Vermächtnis eines früh Unvollendeten, Felix Hartlaubs Skizzenband „Aus Hitlers Berlin“, in: tagesspiegel.de (29.08.2014), URL:

Neuaufgabe der *Kriegsaufzeichnungen in Paris* beisteuerte, veröffentlichte mit seinem Artikel *Unser Verwandter unter der Tarnkappe* aus der FAZ vom 9.05.1995 einen regelrechten Nekrolog auf das von ihm verehrte, früh verstorbene literarische Talent.⁴⁶⁹

Neben eben diesen Rezensionen und den biographisch ausgerichteten Arbeiten Monika Maroses existieren fast schon erstaunlicherweise bisher nahezu keine detaillierten literaturwissenschaftlichen Analysen der Tagebücher Felix Hartlaubs und ebenso wenig der *Kriegsaufzeichnungen aus Paris*. Dies mag an der relativen Unbekanntheit Hartlaubs liegen, sicher aber auch am Modus des Tagebuchs, welcher einer bisherigen Wahrnehmung der dokumentarischen Aufzeichnungen als literaturwissenschaftlich zu untersuchendem Text im Weg gestanden haben könnte. Dennoch sind sich sowohl die Rezensenten diverser Feuilletons als auch die bisherige Forschung einig, dass Hartlaubs Aufzeichnungen, welche sich vornehmlich durch ihre stilistische Präzision und ästhetisch anspruchsvolle Textpassagen auszeichnen, eindeutig als Vorstufen später geplanter Romane zu verstehen sind. Ähnliches äußert Felix Hartlaub auch selbst in seinen Briefen an die Eltern, so z.B. am 5.05.1940 aus einem Lazarett in Bremen. Zu diesem Zeitpunkt ist sich Hartlaub seiner literarischen Zukunft noch unsicher und schwankt zwischen der künftigen Produktion einer historischen Biographie und seinen tatsächlich eigenen literarischen Projekten:

Vieles wäre leichter, wenn ich einen richtigen Plan hätte für ein halb-wissenschaftliches »Buch« in der besprochenen Art. So komisch es klingt: Wenn der Dienst und Einsatz meiner Truppe in der alten Art weitergeht, könnte ich schon eine Menge dafür tun: durchdenken, disponieren, auch flüchtiges Beschnuppern von schon vorhandener Literatur. Aber es müsste etwas sein mit einer Substanz von europäischer Gemeinsamkeit, etwas vom überlebenden Europa, haltbar, brauchbar, nicht ignorierbar in der europäischen Katastrophe. Und ein Gegenstand, der mir irgendwie, nein gar nicht irgendwie, sondern ganz persönlich und unmittelbar liegt. Also niemals etwas Politisch-Militärisches als Hauptgegenstand, vielmehr wie sich der Einzelne einer bestimmten, mir zugänglichen Prägung in großen Zusammenbrüchen behauptet und was er hinüberrettet.⁴⁷⁰

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/felix-hartlaubs-skizzenband-aus-hitlers-berlin-vermaechtnis-eines-frueh-unvollendeten/10623406.html> (abgerufen am: 29.10.2016). Schoettler, Peter: Zwischen den Mühlsteinen, in: Zeit online (04.07.2002), URL: http://www.zeit.de/2002/28/Zwischen_den_Muehlsteinen (abgerufen am: 29.10.2016).

⁴⁶⁹ Vgl. Grünbein, Durs: Der Verschollene, Nachwort in: Felix Hartlaub. *Kriegsaufzeichnungen aus Paris*, Berlin 2011, S.147-162.

⁴⁷⁰ Felix Hartlaub in seinen Briefen, hrsg.v. Erna Krauss und G.F. Hartlaub, Tübingen 1958, S.180.

Und am 22.07.1941 schreibt er aus Paris an seinen Vater über die entstehenden *Kriegsaufzeichnungen*:

Aus meinem um bestimmte Kristallisationspunkte gruppierten tagebuchartigen Aufzeichnungen ergibt sich langsam eine Reihe von Wortgravüren, die vielleicht später einmal ein Ganzes bilden könnten. Aber ich habe nicht die Zeit und Ruhe, um die einzelnen Stücke fertig auszufeilen. Stilistisch ist es auch noch sehr uneinheitlich, schwankt so zwischen Prosagedicht und satirischer Reportage. In dichterischer Hinsicht würden meine Pläne an sich für mehrere Jahre ausreichen. Aber ob ich aus mir selbst heraus die nötige Brutwärme, das nötige Selbstvertrauen erzeugen können werde für eine derartige längere création? Geduld brauche ich sicher eine beachtliche Menge.⁴⁷¹

Die *Kriegsaufzeichnungen* bestehen aus insgesamt 41 unterschiedlich langen Eintragungen, welche im Zeitraum März 1941 bis Juli 1941 während seiner Tätigkeit für die Archivkommission des Auswärtigen Amtes in Paris entstanden sind. Besonders für eine Auseinandersetzung mit dem literarischen Paris bieten die Kriegsaufzeichnungen extrem dichtes Material, so gut wie jede Seite beschreibt Aspekte der französischen Hauptstadt zur Zeit der Besetzung. Dies wird schon anhand der Titel deutlich, mit denen die einzelnen Eintragungen versehen sind.

Zum besseren Nachvollzug hier eine Kapitelübersicht mit Seitenangaben auf Basis der im Suhrkamp Verlag erschienenen Neuauflage von 2011⁴⁷²:

März 1941

1. Ventre de Paris, 1. März S.7
2. Hochwasser S.11
3. Rubrik: Tout seul oder: Le civil équivoque S.12
4. Place Pigalle, S.14

April 1941

5. Quartier latin S.22
6. Die Bergéren, Diwane S.23
7. Abendspaziergang... S.25
8. Die Häuser des Quai de Béthune... S.26
9. Quai... S.28
10. Autre promenade S.31
11. Porte Saint Martin S.33
12. Rue Montmartre, Rue des petits Carreaux S.34
13. Buttes Chaumant S.35
14. Place des Vosges S.36
15. Impression S.37
16. Autre... S.39
17. Mitteleuropäische Mondscheinidylle S.40
18. Dimanche – Ile Saint Louis S.43

⁴⁷¹ Ebd. S.202.

⁴⁷² Hartlaub, Felix: *Kriegsaufzeichnungen aus Paris*, Nachwort von Durs Grünbein, mit Zeichnungen des Autors, Berlin 2011. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „KaP“ im Text nachgewiesen.

Mai 1941

19. Dächer – Quartier Saint Germain S.46
20. Blick auf Paris – Ile de France S.47
21. Blitzmädchen S.50
22. Die Parkmauer S.52

Juni, Juli 1941

23. Il fait lourd S.55
24. Erinnerungen an Rouen S.58
25. St. Cloud – Allée des Marnes S.59
26. Sommer, Wind... S.63
27. Rückfahrt von Fontainebleau S.64
28. Lustbarke S.68
29. Nachts, Wind... S.69
30. Propaganda S.72
31. Le Rendezvous manqué – der versetzte Sieger S.74
32. Schwarze Bestien S.75
33. Ufer, draussen... S.78
34. Hof Hotel Sully. Rue Saint Honoré S.81
35. Verdunkelt S.84
36. Die Gärten, die zur Terrasse von Saint Germain heraufsteigen... S.85
37. Boulevard Montmartre S.87
38. Die Hochburg S.94
39. Das eroberte Ministerium S.104
40. Weltwende im Puff S.112
41. Paar auf Montmartre S.128

Ein Großteil der Einträge besteht aus überwiegend kurzen, fast aphoristischen und impressionistisch anmutenden Momentaufnahmen, häufig, wie noch genauer auszuführen sein wird, mit Fokus auf Lichteinfall, Geräuschkulisse und architektonische Elemente. Mit den letzten fünf Einträgen erfahren die *Kriegsaufzeichnungen* dann eine deutliche Wende; ab *Boulevard Montmartre* (S.87-94) handelt es sich nicht mehr um dokumentierende, Aufzeichnungen Hartlaubs, sondern um längere literarische Erzählungen. Dazu gehören außerdem *Die Hochburg* (S.93-104), *Das eroberte Ministerium* (S.104-112), *Weltwende im Puff* (S.112-128) und *Paar auf Montmartre* (S.128-133). Besonders die letzte Erzählung *Paar auf Montmartre* steht exemplarisch für Hartlaubs Versuch, mit diesen Passagen innerhalb der *Kriegsaufzeichnungen* literarische Entwürfe zu verfassen, verlässt er doch hier seine distanzierte, objektive Erzählhaltung, um sich nun in seine Figuren hineinzusetzen und deren Denkmuster und Weltanschauungen literarisch zu erproben.

Die Mehrheit der *Kriegsaufzeichnungen* schildert neben der bedrückenden Atmosphäre im besetzten Paris vor allem die Schönheit in den urbanen Details und vertritt damit eine diskrete doch positive Haltung gegenüber der Stadt. In *Paar auf Montmartre* dagegen spricht eindeutig eine andere Stimme

als Hartlaub, nämlich die literarische Figur eines jungen Mannes, für den der Aufenthalt in Paris pure Zeitverschwendung bedeutet und welcher der Stadt mit Verachtung und Ablehnung begegnet.⁴⁷³

Tatsächlich charakteristisch für die Kriegsaufzeichnungen Felix Hartlaubs ist allerdings die schon erwähnte distanzierte Beobachterposition, und zwar nicht, wie in tagebuchartigen Notizen vielleicht zu erwarten, mit Hilfe der ersten Person Singular bzw. einem Ich-Erzähler, sondern durch die maskuline dritte Person.⁴⁷⁴ Felix Hartlaub verschafft sich zusätzliche Distanz zu den Dingen seiner Umgebung, in dem er sich hinter einem nahezu anonymen »Er« verschanzt. Dieses Markenzeichen Hartlaubs wurde auch in den beiden „Rezensionswellen“ nach dem Krieg und in den 1990er und 2000er Jahren betont. So heißt es z.B. in der Rezension von Max von Brück:

Er lebte wie in einer Tarnkappe. Kafka verbarg sich hinter dem K. seiner Romane. Proust agierte unruhig und leidend im ich des Erzählers und in der Schutzfarbe mancher Gestalten seines Werkes. Hartlaub stellte sich hinter den Schild eines Er, und dieses Er, oft ein negativer Held genannt, war ein äußerst empfindlicher Reflektor großer Ungeheuerlichkeiten.⁴⁷⁵

Und Franz Norbert Mennemeier begreift in seinem Artikel *Muster moderner Dichtung* aus der FAZ vom 3.03.1956 eben diesen Stil als Teil der werkübergreifenden Hartlaub'schen Poetik, wenn er schreibt:

Die überraschend unpersönliche Art des Tagebuchs, die man gemeinhin aus dem konkreten politischen Zwang der Tarnung zu erklären sucht, möchten wir eher als gewissenhaften Ausdruck einer geistigen Notlage begreifen. Der phänomenologisch strenge Hartlaubsche Stil, der sich stets dicht, hart bei der Sache hält, dieser kalte Impressionismus, der meilenweit von dem leuchtenden, stimmungsvollen Impressionismus der Jahrhundertwende entfernt ist, dieser

⁴⁷³ Als Beispiele können die folgenden Textstellen dienen:

„Denn dieser ganze ulkige Montmartre, er war ja heute zum ersten Mal hier oben, konnte ihm gar nicht gross imponieren. Eine steile, verbaute, ungelüftete Angelegenheit. Und wie ausgestorben, ein Dorf am Mittag, wenn die Leute auf dem Feld sind. Aber da waren keine Felder mehr, nur der riesige Steinacker der Stadt, aus dem diese fadenscheinige Dorftrappe hochkletterte. Kein Haus über zwei Stockwerke hoch, Scheunen, Remisen, pico bello mit Schimmel verputzt. Das tat manchmal so sonntäglich, als hielte es Mittagsschlaf hinter geschlossenen Läden, mit fettigen Kaminwänden und einem Rotweinpöpsel im Treppenhaus.“ (KaP S.129).

„Die Nordseite des Hügels. Ausgerechnet hier ein Stück Weinberg. Man sah auf ein ganz unbekanntes Stück Stadt hinunter, das hatte wahrscheinlich gar keinen richtigen Namen, eine ganz abgelegene Angelegenheit, am Arsch der Welt. Es lohnt sich garnicht sich das einzuprägen, das wollte auch überhaupt nicht besehen werden.“ (KaP S.131)

⁴⁷⁴ Exemplarisch: „[E]r möchte benennen können: Brokat, Atlas, Soie brochée – was heißt brochée? – was heißt petit point? Seine Sohlen brennen, er möchte seine GürtelEinstellung regulieren, Magenknurren [...] Er möchte zwei, drei Sächelchen gleichzeitig betrachten, hätte er Kamäleonaugen – dazu zieht noch der nächste Laden an seinen Kopf“ (KaP S.23)

⁴⁷⁵ von Brück, Max: Ein früh Geglückter, in: Die Gegenwart, 17.12.1955

totale Verzicht auf geistige, philosophische Kommentare – und das bei einem so scharfsinnigen Geist -: hinter allem spürt man den angestregten Versuch, „Welt“ zu fixieren.⁴⁷⁶

In den *Kriegsaufzeichnungen aus Paris* beschreibt Hartlaub zwar auf nahezu jeder Seite Pariser Schauplätze, darunter u.a. auch so gängige wie Notre-Dame, den Montmartre, Les Halles, die großen Boulevards und mehrmals das Seine-Ufer. Doch handelt es sich bei seinen Beschreibungen nicht um ein unbeschwertes, touristisch-klischeehaftes Bild der französischen Hauptstadt, sondern um ein durch eine bestimmte Atmosphäre gekennzeichnetes Paris zur Zeit der Besetzung. Er beschreibt das besetzte Paris durchgängig mit Attributen wie „dunkel“, „müde“ und „grau“. Hartlaub betont außerdem immer wieder die seltsame Stille, die wie eine Glocke über der ansonsten so lebenshungrigen Stadt liegt⁴⁷⁷; damit gelingt es ihm, die historisch spezielle, bedrückende Atmosphäre prägnant wiederzugeben bzw. literarisch umzusetzen, welche sich auf die Menschen und Dinge in der Stadt abzufärben scheint. Hier ein weiteres Beispiel aus dem Kapitel *Il fait lourd*:

Die Mauern scheinen ein graues, schweres Gas auszuschwitzen. Wie jemand, der schon längst wieder einatmen müsste und immernoch ausatmet, zwischen den Zähnen hindurch, mit klopfenden Schläfen. Als hätte plötzlich irgendetwas im Bau des Steines nachgegeben, die Poren sich erweitert. [...] über der Place Vendôme liegt ein richtiger blauer Nebel, der die innere Zeichnung der gegenüberliegenden Häuserfront verschluckt.

Der [Leerraum] Himmel hängt träge [Leerraum] die Wolken brüten entgürtet, zerfleddert über den Dächern. Die Kamine wirken besonders verwittert und bedroht, der Rauch will sich nicht von ihnen trennen. Am Ende der Strasse ist der Himmel pflaumenblau unterlaufen, die einzige Farbe, deren der Dunst nicht Herr wird. Die Tauben flattern schwerfällig, wie mit eisenbeschlagenen Flügeln. Die Wäsche klebt am Leib, Schmerz im Inneren der Augäpfel. Dabei weht es kalt aus allen Haustoren, Seitenstrassen. Die Gosse voll von dem üblichen Rohrbruch, unerklärlich schnell, klar und lautlos eilt das Wasser vorbei, mit leicht gerillter Oberfläche. Überall stößt der Blick auf Hundekot, gequälte kurzatmige Fragmente. Ein weissgrauer alter mopsartiger Hund, Farbe eines Apfelschimmels, mit wimperlosen rosanen Augenrändern, der hustet, niest, sich mit tiefer Befriedigung erbricht. Pferde halten vor einem Möbelwagen, man hat ihnen Säcke, Eimer aus Zelttuch übers Maul gebunden, bis dicht unter die Augen, der Grund dunkel vor Nässe, sie versuchen es abzuschütteln. (KaP S. 55)

Auffällig an dieser in ihrem nahezu filmischen Fokus auf abseitige Details an Rilkes *Malte Laurids Brigge* gemahnende Textstelle ist besonders die Schwere, Trägheit und die Verwitterung, welcher der Stadt aus Sicht

⁴⁷⁶ Mennemeier, Franz Norbert: Muster moderner Dichtung, in FAZ, 3.03.1956.

⁴⁷⁷ Zum Beispiel beschreibt er ebenfalls gleich im ersten Kapitel die Warteschlange vor einem Metzger, in der niemand spricht und alle Personen abgekämpft wirken. Vgl. KaP S.8.

Hartlaubs eigen ist. Die Atmosphäre wird durch die Betonung der Farbverläufe noch intensiviert: das von Rauch niedergedrückte Paris wird hier, und wie so häufig bei Hartlaub, durch das Grau in seinen verschiedenen Abstufungen dominiert, welches wiederum einen farblich interessanten Kontrast zum blau-nuancierten Himmel bildet. Überhaupt fungieren die Farbakzente gleichsam als Leitmotiv im Hartlaub'schen Schreiben, besonders aber in den *Kriegsaufzeichnungen aus Paris*, und gleiches gilt im Übrigen auch für Deskriptionen von Wolkenformationen.⁴⁷⁸

Hier ein in seiner Beispielhaftigkeit prägnanter Ausschnitt aus der Eintragung vom April 1941 mit dem Titel *Quartier latin*:

Von Osten her aufgewachsen – schon den ganzen Nachmittag über stand dort eine violette Mauer – liegt eine schwere Wolkenbank über den Dächern. Von Westen her kommt messingfarbenes grelles Licht. Es trifft nur noch die Mansarden, Kamine, das oberste Stockwerk der einen Strassenseite, heisses Ofenlicht. Aus der entgegengesetzten Richtung kommen kurze halberstickte Kälteböen. Eine Taube steht über den Dächern in der aus der engen Strasse aufsteigenden Luft. Es hat schon einen Augenblick geregnet, das Pflaster ist schwarz gekörnt, aber jetzt fallen nur noch ganz wenige durstige Tropfen. Es liegt schon Sommerwärme in den Strassen, schrecklich geruchlose. Die Hellhörigkeit eines regenschweren Abends – aber das sengende Licht oben an den Dächern, Fenstern lähmt die Ohren. In der Tiefe der Strasse herrschen Grau, Violett. Die unmerklich vortretende, zurückweichende Fläche der Fassaden. Myriaden von langen Fenstern, durch die Verkürzung zu strichbreiten Scharfen zusammengedrückt. Die meisten ohne volets, nur der nackte Einschnitt, kaum Horizontalen, und trotzdem wirkt die Häuserflucht unendlich belebt, vertraut, menschenförmig. Die vielen Nuancen von Grau, Gelb. [...] Gemüseläden, zwei Meter breit, noch geöffnet, ein paar Bündel Radieschen, Karotten sind übrig. Müde Tulpen übereinandergeschichtet, alle Stiele in eine Richtung. Jedes Zweite Fenster zeigt Bücher, Antiquitäten. »Er« hat noch nicht zu Abend gegessen, ohne Hut trotz drohendem Regen, verschlingt die Auslagen. (KaP S.22)

Neben der bereits erwähnten charakteristischen Konzentration auf Farbgebung und der Achtsamkeit für Wetterverhältnisse zeichnet sich die obige Textstelle auch durch ihre Wiedergabe spezieller architektonischer Elemente an den Pariser Fassaden sowie durch Berücksichtigung der städtischen Klangverhältnisse aus. In diesem Beispiel handelt es sich dabei erneut um einen Moment der Stille, in der die Stadt im Regen zu lauschen scheint. Hartlaub wählt in diesem Kontext das rhetorische Mittel der Synästhesie („aber das sengende Licht oben an den Dächern, Fenstern

⁴⁷⁸ Vgl. z.B. eine Beschreibung St. Eustaches im Zusammenspiel mit den Wolken, hier ist auch die Rede von „bleiche[m] Knochenweiss“ S.7, sowie eine Beschreibung des Pantheons, der umliegenden Häuser und den Wolken am Himmel S.25f. Auf S.31 außerdem sehr poetisch: „die Tiefen einer unruhigen, grell beschienenen

lähmt die Ohren.“). Visuelle und akustische Elemente werden zwecks Steigerung der Intensität des Moments und zur Erreichung einer höheren poetischen Dichte miteinander vermischt, des Weiteren verweist eben dieser synästhetische Ausdruck auf die allgemeine Stimulierung mehrerer Sinnesebenen wie es in städtischer Umgebung typisch ist.

Insbesondere die für Paris so typischen Fassaden tauchen in den Kriegsaufzeichnungen etliche Male auf, und auch hier beschreibt Hartlaub die architektonischen Details und das Farbspiel immer wieder mit großer Faszination und ähnlich einem Gemälde. So z.B. auch in der Eintragung *Die Häuser am Quai de Béthune*:

Grosse einfache Flächen, eine schliesst sich glatt an die andere, nimmt ihre Richtung mit, wandelt sie leicht ab, unmerklich der Krümmung des Kais folgend. Das Licht löst sich schwer von ihnen, sie halten es alle auf. Alle sind sie in dem selben milchigen Weiss gestrichen, aber jede mit einer anderen zarten Beitonung: Rosa, olivgrün, ockergelb. Keine Balkons, ganz dünne Gesimse, Schmuckleisten. Überall das noble Muster der hohen grossen profillosen Fenster, Hunderte, die durch die geöffneten Persiennes verdreifacht, durch das einfache kniehohe Gitter unterteilt werden. Man wird nicht müde sie zu sehen.“ (KaP S.26)

Und etwas später heißt es noch im selben Eintrag: „Wie das Tageslicht auf ihnen abstirbt, beginnen die aus sich zu leuchten, das trockene körnige Weiss wird feuchtes Perlmutter, das Rosa blüht...“ (KaP S.28)

An diesem Textausschnitt ebenso wie auch an dem vorhergehenden wird außerdem das Gespür und auch die Faszination Hartlaubs für Oberflächen, bzw. für Gebäude und deren Zusammenspiel deutlich, ebenso wie er eine feine Beobachtungsgabe für Perspektiven aufweisen kann. Anders formuliert: es ist die Pariser Architektur und der urbane Lebensraum per se, den Hartlaub in allen Details und immer wieder festzuhalten versucht und auf den er sich in der Zeit der Besetzung der Stadt im Zweiten Weltkrieg konzentriert. Der tatsächliche städtische Lebensraum zeichnet sich allerdings, und so auch in den *Kriegsaufzeichnungen*, nicht nur durch kalte, unbelebte Architektur aus, sondern gewinnt an Schönheit erst durch das Zusammenspiel mit der Natur; in diesem Kontext müssen auch die zahlreichen Himmelsbeschreibungen verstanden werden. Erst durch natürliche Abläufe, wie das Wetter, die Jahreszeiten und mit ihnen auch das Werden und Vergehen der Vegetation kann sich der harmonische

Wolkenwerdewelt. Ungeheure schwefelgelbe Türme bauen sich in einen blass atlasblauen, etwas unechten Himmel; es ist auch grüngelb darin.“

Gesamteindruck im artifiziellen Lebensraum Stadt entwickeln, wie er eben von Hartlaub immer wieder beschrieben wird.⁴⁷⁹ Auch hierzu eine exemplarische, idyllisch wirkende Textstelle, in welcher ebenfalls erneut Hartlaubs Sinn für Perspektiven und graphische Elemente deutlich wird:

Mächtige Bewegung in den Bäumen. Die Kerzen der Kastanien noch braun, die Blätter erst halb gespreitet. Die Platanen meistens ganz kahl, von alten Früchten starrend. Nur an einzelnen Ästen, wie eine fremde Ranke, winzige krause rötlichgrüne Blattsprossen. [...] Nur das Gebüsch in den Mulden vollgesogen mit eintönig lichtem Grün. Die Pappelkätzchen, tausende von gelben Strichen, kommen nicht zum ruhigen Baumeln – dauernd zur Seite gerissen, in die Wolken gehoben. Unruhige Wolkenländer, mit rauchenden, leuchtenden Säumen ziehen ihre grauioletten Schatten über die Stadt. [...]

Das Kindergetrappel auf den vielen Treppen, in den Galerien. Blick senkrecht hinab auf den Seespiegel, dem zwei sich schneidende Wellenbewegungen ein kariertes Muster geben. Ein rosa kleinblütiger Pflaumenbaum beugt sich darüber. Eine Ente mit dunklem Kopf, leuchtend gelbem Schnabel. (KaP S.35f.)

Ein ebenfalls häufig auftauchendes Motiv in den *Kriegsaufzeichnungen* sind die Dächer von Paris (Vgl. z.B. den Eintrag Dächer – Quartier Saint Germain vom Mai 1941, KaP S.46f.). Hiermit greift Felix Hartlaub auf den urbanen Topos des Dächermeeres zurück, wie er auch schon in den bisher untersuchten Texten sowohl der französischen, als auch der deutschen Autoren mehrfach thematisiert wurde. Auch in den *Kriegsaufzeichnungen* findet sich ein festgehaltenes Pariser Panorama, und zwar in der Eintragung *Blick auf Paris – Île de France*. Hier heißt es:

Die Helligkeiten noch winterlich fahl, der Anblick der lastenden Schatten macht frösteln, während die hellen Wolkenränder ein Gefühl von Hitze, von dunstigem heissem Wind hervorrufen. Die Gasometer als Kerne der Dunkelheit, zwei Gruppen: Eine beim Nord- und Ostbahnhof, dort hängt eine Wolke von dickem trägem gelbgrauem Rauch, eine andere näher, weiter westlich, nach Saint Denis zu. [...] Ein Stück Kanal, Seineschleife blitzen blechern durch den Mittagsdunst. In der Mitte des Blickfeldes die Butte Montmartre. Sie hebt sich schroffer heraus als von der Stadt aus gesehen. Das Sacré Cœur, man kann keine Einzelheiten erkennen, Mittelkuppel und Campanile nicht auseinander sehen, sammelt das meiste Licht auf sich. Eine gelbe grelle Marmorklippe, ein vereister Termitenbau. Der Hügel fuss liegt im Wolkenschatten, im Tintenmeer. Die Häuserterrassen, die sich übereinander zur Kirche heraufdrängen, ertrinken eine nach der andern.

479

So z.B. auch mit folgenden Worten auf S.32: „Buchs, im Sonnenfall, sprüht tausend Funken.“ (KaP S.32) und kurz darauf „Überall das Weiss, Gelb, Rötlich der geplatzten Kastanienknospen – man müsste es eigentlich hören: Platzen, Schäumen, Klingen der Tropfen“ (ebd.). Oder eine Beschreibung der Trauerweide vor Notre-Dame:

Weitere Naturbeschreibungen finden sich z.B. auf KaP S.24, hier konzentriert sich Hartlaub auf die durch die Kastanienblätter entstehenden Farbkontraste am Platz Saint Germain de Près, auf KaP S.26 widmet er sich der Trauerweide vor Notre-Dame und kurz darauf wendet er sich mit folgenden Worten erneut den Kastanien zu: „Die weit ausgreifenden dichten Kastanienkronen, die unverfärbt, unverbogen soviel Frost und Nässe halten konnten, Schneehimmel stützen, jetzt von weissem Schaum befallen, bleiche platzende Sterne.“ Bemerkenswert auch die ausführliche Beschreibung der Flora in den Gärten von Saint Germain, vgl. KaP S.85ff.

Und jetzt ergraut auch die Kuppel, erlischt der Turm, tiefes Blau fließt nach. Häuserriff und Kirche scheinen einzusinken, sind nur noch ein feuchtes dunkles Bollwerk [Leerraum], dessen Ränder schon jenseits der Seine die Hügelwelle des Dächermeers heraufwandern. [...] Die grosse Stadt hinter dem Marmorriff liegt in leichten Dunst gebettet, der alle Einzelheiten verhüllt: eine leicht gewellte [Leerraum] Dächerflur [Leerraum] endlos, masslos nach allen Seiten, bis weit an den Horizont über den Hügel hin ausgegossen, ein endlos ausgewalzter breitgetretener zu Stein gebackener Teig. (KaP S.48f.)

Auch hier merkt man dem Eintrag in den *Kriegsaufzeichnungen* deutlich seine ästhetische Konstruiertheit an. Es finden sich verschiedene rhetorische Mittel wie zum Beispiel die Alliteration in Kombination mit einer erneuten Synästhesie in „blitzen blechern durch den Mittagsdunst.“ Auch hier werden wieder visuelle und akustische Reize miteinander verflochten. Generell finden sich auch wieder zahlreiche Hinweise auf den Lichteinfall und die daraus resultierenden, scharfen Kontraste. Darüber hinaus sind verschiedene Personifikationen wie z.B. „Die Häuserterrassen [...] ertrinken“ und „Häuserriff und Kirche scheinen einzusinken“ zu bemerken, und in der Wortwahl dieser Personifikationen liegt auch ein Spezifikum des Hartlaub'schen Panoramas. Durch Verwendung der Worte „ertrinken“ und „einzusinken“ in Kombination mit der Bezeichnung „Tintenmeer“ und den Adjektiven „feucht“, „dunkel“, der Farbe Grau, die hier ebenfalls und auch in ihren indirekten Bezeichnungen als Rauch und Dunst, eingearbeitet wird, erzeugt Hartlaub hier ein Panorama, das sich auf subtile Weise durch den Eindruck von Liquidität, um nicht zu sagen von Verwesung auszeichnet. Die Stadt erscheint zwielichtig, einerseits beeindruckend riesig, faszinierend, andererseits aber auch schwankend, haltlos, moor- und untiefenartig.

Das Panorama Hartlaubs endet dann wieder mit dem schon bekannten Verweis auf die Riesenhaftigkeit der Stadt, welche das menschliche Auge überfordert. Nachdem sich der Dunst über der Stadt gelichtet hat, werden einzelne Sehenswürdigkeiten deutlicher erkennbar, es lassen sich das Pantheon und der Invalidendom erkennen und dienen somit als Orientierungspunkte (Vgl. KaP S.49). Dann heißt es abschließend: „Die Hügel – Vanves, Issy [Leerraum] beschränken endlich, zu spät den haltlosen erschöpften Blick.“ (KaP ebd.)

Zwar finden sich zahlreiche Beschreibungen in den *Kriegsaufzeichnungen aus Paris*, welche die Schönheit der Stadt textuell festzuhalten versuchen, jedoch sind die *Kriegsaufzeichnungen* kein alleiniges Loblied auf Paris. Hartlaub schildert ebenso häufig den militärischen Alltag und die häufig

herrschende Langeweile unter den Soldaten, welche offenbar erst den Keim der zwielichtigen abendlichen Vergnügungen bildet und für den Verlust der Moralvorstellungen sorgt. Diese speziellen Aufzeichnungen werden im Folgenden noch genauer thematisiert, es lässt sich aber bereits jetzt konstatieren, dass sie nicht nur durch Melancholie und Tristesse, sondern besonders stark durch eine deutlich distanzierte Haltung und durch Abscheu gegenüber den "Kameraden" geprägt sind. Besonders deutlich werden diese inneren Zustände in den wenigen Aufzeichnungen, in denen der Erzähler, d.h. Hartlaub, sich selbst zu schildern versucht. Die Aufzeichnung *Place Pigalle* beispielsweise handelt von dem nächtlichen Treiben auf dem Boulevard Clichy, von maßlosem Alkoholkonsum und der überall im Paris der Besatzungszeit aufkeimenden Armutsprostitution (KaP S.14-21). All dies nimmt Hartlaub auf seinem nächtlichen Spaziergang wahr, kommentiert die Vorgänge jedoch nicht, sondern bleibt distanziert, passiv und nüchtern. Schließlich wird er mit der Menschenmenge auf dem Boulevard in ein kleines, nahezu leeres Café "hineingespült". Die Spiegelwände werfen die leeren Tische und auch Hartlaubs eigenes Spiegelbild hundertfach zurück und verwandeln das Café damit in ein surreales Spiegelkabinett. Statt eines detaillierten Portraits findet sich dann folgende Beschreibung:

Er selbst sucht nirgends genauer hinzuschauen, trifft überall auf sein Spiegelbild... die gefurchte, zerquälte Stirn, - die schwitzende Nase - der lippenlose kleine Mund ist ganz hinabgefallen. Trotzdem, er stellt fest, geht von dem Ganzen eine irgendwie gefährliche Abstossung aus, zugleich mit einer Art von Unsichtbarkeit, ein entschuldigendes Aufheben der eigenen Kontur. (KaP S.16)

Ganz deutlich liest man hier die Abneigung sich selbst zu betrachten; der für Hartlaub so typische Wunsch, sich unsichtbar zu machen, scheint hier bereits allmählich in Erfüllung zu gehen: Die eigenen Konturen beginnen sich aufzulösen, eine Identifikation mit dem Spiegelbild wird abgelehnt, das sich selbst betrachtende Ich beginnt sich aufzulösen und mit der Umwelt zu verschmelzen.

Kurz darauf wechselt Hartlaub in ein Restaurant und zuletzt in ein studentisches Café auf dem Boulevard Saint-Michel (KaP S.19ff.). Beide Male spielen erneut die spiegelnden Oberflächen eine Rolle: sie zwingen ihn zur Selbstbetrachtung, können aber letztlich doch nur seine innere Leere zurückwerfen. In dem studentischen Café befinden sich im Unterschied zu den vorherigen Schauplätzen viele Gäste, welche Hartlaub interessiert

beobachtet. Dabei heißt es: „er stülpt sich die Taschen um auf der Suche nach etwas Lesbarem, um seine Augen unterzubringen“ (KaP S.21) Anhand dieser Äußerung wird deutlich, dass er zum einen seinem eigenen Drang des Beobachtens Einhalt gebieten will und zum anderen selbst keinesfalls als untätiges Objekt der Beobachtung fungieren möchte.

Es handelt sich also um ein in sich verunsichertes Ich; jedoch ist dieser psychische Zustand, einmal abgesehen von biographischen Parallelen, keine individuelle Ausprägung dieser einzelnen Person Felix Hartlaub, sondern ein Kind seiner Zeit, ein Charakteristikum der Ausnahmesituation in Paris und damit psychisches Symptom der Besatzungszeit im Zweiten Weltkrieg. In diesem Sinne ist der städtische Ausnahmezustand als im wahrsten Sinne des Wortes chronotopisch, d.h. als Verbindung einer speziellen Zeit mit einem spezifischen Ort, zu verstehen. Jedoch verweist eben dieser Chronotopos nicht auf einen Wendepunkt der Handlung im Bachtinschen Sinne und damit auf Aktivität, sondern ganz im Gegenteil auf einem Moment der Katatonie und des städtischen Vakuums. Die daraus resultierende Entfremdung lässt sich nicht nur bei Felix Hartlaub, sondern auch auf anderen Gesichtern ablesen. In der bereits erwähnten Beschreibung einer in völliger Stille auf der Straße wartenden Menschenschlange vor einem Metzger gleich zu Anfang der *Kriegsaufzeichnungen* heißt es ganz ähnlich: „Die Gesichter ausgeleert, ausgelaufen vom Warten, wehrlos nackt in dem krassen blendenden Licht.“ (KaP S.8) Und in der Aufzeichnung *Dimanche – Ile Saint Louis* tauchen in den vorüberziehenden Menschentrauben „Müde Familien“ und „blutlose Babyköpfe“ auf (KaP S.43). Die eingangs erwähnte alles erfassende Müdigkeit und die immer wieder auftauchende Dunstglocke, die über der Stadt zu schweben scheint und sie am Atmen hindert, d.h. das eigentlich typische Paris als Stadt der Lebensfreude und der Vergnügungen eindämmt, kann auch als Metapher für den urbanen Ausnahmezustand der Besatzung gelesen werden. Hartlaub dokumentiert eine französische Hauptstadt in Schockstarre.

Passend dazu spielen in den *Kriegsaufzeichnungen aus Paris* klassische Abweichungsheterotopien nach Foucault immer wieder eine Rolle, so z.B. die speziellen Gassen des nächtlichen Paris', in denen die häufig thematisierte Armutspstitution lokalisiert ist sowie Schilderungen aus

Pariser Bordellen.⁴⁸⁰ Noch viel häufiger jedoch hält sich das isolierte Ich Felix Hartlaub an Nicht- und Transitorten im Sinne Augés, d.h. in Cafés, Hotels und besonders in den Métros und Vorortzügen auf.

Der anthropologische Ort nach Augé wird, wie bereits einleitend erwähnt, durch eine Relation von Ort und Geschichte charakterisiert und erfüllt damit eine identitätsstiftende Funktion.⁴⁸¹ Auf die Nicht- und Transitorte und somit auch die in Hartlaubs *Kriegsaufzeichnungen* so eindrucksvoll beschriebenen Pariser Métroszenen trifft dies eben gerade nicht zu. Sie wirken ganz im Gegenteil auf das reisende Subjekt hochgradig verunsichernd und verstärken das Gefühl der Fremdheit und Isolation. Es sind eben solche Nicht- und Transitorte, in denen Hartlaub seine intensivsten Beobachtungen anstellt. Als Paradebeispiel für eben diese innere Verunsicherung muss hier die Schilderung einer Fahrscheinkontrolle in der voll besetzten Métro in der Aufzeichnung *Rubrik: Tout seul oder: Le civil équivoque* verstanden werden. Paradoxerweise, aber passend zu den Bedingungen eines Nicht-Ortes, zu denen auch die Identitätskontrolle bei Einlass gehört, ist diese Verunsicherung eben gerade an den Fahrausweis Hartlaubs gebunden. Dort heißt es:

Die Hand wandert »unauffällig« in den Mantelausschnitt – *culs de sac* im Halstuch -, dann hat sie das wellige Marienglas, das Futteral mit dem d[utschen] Stadtausweis, hellbl[au] mit dunklerem Streifen. Dünne Lederstreifen an den Rändern, die abblättern. Ganz schnell wird es herausgezückt, so dass der Beamte nur eine Ecke sieht, die Leute vor und hinter einem möglichst gar nichts. Oder umständlich, mit gemachten Stockungen, man wirft selber einen Blick darauf, gibt Acht, dass man es dem Beamten nicht verkehrt herum zeigt. Eigenartige Handverrenkungen. Etwa: »Was ist das schon, ein d[utscher] Zivilausweis, es gibt Tausende davon, das besagt noch gar nichts.« - Der Beamte sitzt, sein Kopf in Brusthöhe der Durchpassierenden. Einer sagt höflich »merci bien« - ein anderer hat ein abwesendes Nicken, dann einer ohne jede Reaktion; nur eine Falte am Mund, die sich um eine Idee tiefer gräbt, ein Nasenflügel, der sich hebt, die Augenlider werden leichter, im Blick ein Funke oder ein Rauch. Frauen als Schaffnerinnen: Eine kleine Ebbe im Gesicht, ein unmerkliches Engerwerden, die Augen erweitern sich um eine Spur, weichen langsam zur Seite. Natürlich haben auch andere gesehn. Man fühlt Blicke in den Schultern [...]. (KaP S.12f.)

Im Metroabteil. Allein in der Mitte, hält er mit beiden Händen die Messingstange umklammert oder nimmt sie in die Armbeuge. Schwitzt isolement aus allen Knopflöchern. Blick an sich hinunter, auf Traglasten, irenisch-wehmütig auf Kinderscheitel. Versuch, sich aus achtender Ferne in ein Gespräch einzulächeln. (KaP S.13)

⁴⁸⁰ Paradebeispiel ist hier die Aufzeichnung „Weltwende im Puff“, vgl. KaP S.112-128.

⁴⁸¹ Vgl. Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte, S.71ff.

Überdeutlich wird hier das Fremdheitsgefühl und noch mehr die Scham aufgrund der eigenen Nationalität und der Rolle, in welcher er sich in Paris gezwungenermaßen aufhält. Im Gegensatz zu den anderen selbstbewussten deutschen Soldaten empfindet Hartlaub sich als Eindringling und sehnt die Fähigkeit herbei, sich unsichtbar zu machen. Stilistisch gerät an dieser Stelle aufgrund der Nervosität nicht nur die Bewegung des beschriebenen Ichs im Métroabteil, sondern auch der Schreibfluss ins Stocken: Der Satzbau wird elliptisch und parataktisch.

Auch in der Aufzeichnung *Autre...* schildert Hartlaub eine Szene aus einem Métro-Abteil, hier gibt er ein Gespräch zwischen zwei deutschen Soldaten wieder, die sich mehr als abfällig, nämlich rassistisch und sexistisch über eine Orientalin ihnen gegenüber äußern. Interessant ist hier der Aufbau der Aufzeichnung: dem eigentlich skandalösen Gespräch lässt Hartlaub seine eigene Charakterstudie der auch auf ihn exotisch wirkenden Frau vorlaufen:

Sie sitzt bewegungslos, den langen Rücken an die Lehne geheftet, in einem dunkelblauen Mantel mit hochgeschlagenem Kragen. Das schwarze dünne Haar ist fast ganz von von einem blaugemusterten Kopftuch bedeckt. das hinten und seitlich steil auf den Mantel herabfällt. Über der Stirn ist ein Fünfmarkstück-grosser silberner Halbmond angeheftet. Sie hält die langbewimperten Lider beständig gesenkt, ohne Flattern. Unter den Augen eine stark hervortretende Hauttasche, die einen schweren Schatten wirft. Die Nase ein langer schmaler Grat, vorspringend bis zu einem jähen Knick, sich dann kühn abwärts biegend; die beweglichen, deutlich gezeichneten Nasenflügel. Die Wangen sind hohl, sehr lang, die Backenknochen treten hervor. Auch die Oberlippe ist übermässig lang und trägt einen Schatten von Schnurrbart. Die vorspringende, feuchte immer drängende, schmeckende Unterlippe und die wilde Bitternis der Mundwinkel erinnern an ein edles Kamelgesicht. Das lange, feste Kinn. Der Hals scheint mager, der Kehlkopf in dauernder Bewegung. (KaP S.39)

Auch auf Hartlaub wirkt die arabische Frau exotisch, der abschließende aus heutiger Sicht irritierende Vergleich mit einem Kamelgesicht ist aber dennoch nicht rassistisch zu verstehen, sondern ergibt sich aus den Spezifika der Physiognomie dieses Frauengesichts, wie sie Hartlaub auch an anderen und auch an sich selbst beobachtet und textuell wiederzugeben versucht. Auf tatsächlich persönliche Kommentierung der Orientalin verzichtet Hartlaub wie gewohnt und bleibt neutral, aber höchst interessiert.

Kurz darauf gibt er dann das Gespräch der beiden Soldaten wieder, das zu seiner eigenen zurückhaltenden Studie in starkem Kontrast steht. Dort heißt es:

Draussen auf dem Bahnsteig:»Dolle Weiber gibt det hier...Wat war'n det nu wieder für ne Judenschickse«?
»Gloob ich nich. Eher ne Türkin.«

»Nee... die sin kleener. Wohl sone olle Araberstute - Aleppobeulenpest«
 »Oll? Die war Dir noch keene Dreissig.«
 »Machen Punkt! So verbraucht, welk, janz wüst...«
 »Aber doch jarnich so übel nich... Weeste war, Maxe, sone jesunde kleene
 Rassenschande – ick wär janicht abjeneigt...«
 »Icke bestimmt ooch nich. Sich so wat über die Eichel stülpen...«
 »Ende – Funkstille – wat denn, wo is'n hier die Scheiss-Sortie...?«
 (KaP S.40)

Mit der Wiedergabe dieses Gesprächs bricht die Aufzeichnung dann ab, jegliche Kommentierung Hartlaubs fehlt, jedoch entfalten die Gesprächsfetzen gerade in ihrer nüchternen Darstellung zur Genüge ihre ganze Abscheulichkeit. Die Aposiopese ist Kommentierung genug.

Mit der Métroszene erreicht der deutliche Ekel Hartlaubs vor den anderen deutschen Soldaten und ihrem snobistischen Besatzer-Verhalten ihren Zenit. Seine bewusste Distanzierung von den deutschen Besatzern wird auch in der Gewichtung der Themen innerhalb seiner *Kriegsaufzeichnungen* deutlich. Zwar stechen die erwähnten Szenen soldatischen Alltags in ihrer Drastizität deutlich heraus, jedoch sind sie in der eindeutigen Unterzahl. Abgesehen von den Szenen der nächtlichen Armutsprostitution beschreibt Hartlaub die Soldaten zumeist als gelangweilte, antriebslose und müde Personen. So z.B. in einer der wenigen Textstellen, in denen das auch in Paris zur Besatzungszeit überall zu findende Hakenkreuz Erwähnung findet, wenn auch in einer verschleiernenden Abkürzung:

Die Regenfäden fallen kreuzweise durcheinander, Windstöße. Die grosse H[aken]k[reuz]flagge steht in mächtiger Welle nach links, wie künstlich mit Heissluft gebläht, die Stange biegt sich. Der Fliegersoldat, im Wachmantel, gänzlich knopf- und gürtellos, mit einem Stutzen von Maschinengewehr am breiten Riemen. Er wechselt in das zweite der beiden schwarzweissrot gestreiften Schilderhäuser hinüber, das erste wird von zwei Baskenmützenträgern, frz. Arbeitern, abgewaschen: Eimer Wasser dagegengekippt, dann mit dem Schrubber. Der Regen wirkt mit. Ein Leutnant erscheint im Torweg, blickt schräg in die Regenwolke hinein, zögert. An einem Fenster des rechten Eckpavillons ein Uffz., scheint nackig unter der schwarzen Drilljacke, gähnt in das Regengetrommel. (KaP S.32)

Und auch in der längeren Aufzeichnung *Das eroberte Ministerium* schildert Hartlaub wie die Soldaten das hochwertige Interieur aus den Büros des leerstehenden Ministeriums auf den Rasen vor dem Gebäude tragen, um sich mehrheitlich dort träge zu sonnen oder sich auf unmotiviert Streifzüge durch das Ministerium begeben (Vgl. KaP S. 104-112). Es entsteht der Eindruck fehlender Koordination der eigentlichen Besetzung und die latente Frage nach dem eigentlichen Sinn der militärischen Aktion. Die deutschen

Soldaten, ‚Blitzmädchen‘ und allgemein alle Personen mit deutscher Herkunft bewegen sich zwar inmitten der Pariser Menschenmengen, jedoch sind sie nirgends wirklich Teil dieser Menschenansammlungen, sondern immer als kultureller Fremdkörper oder Störfaktor erkennbar. Dieser wird zwar geduldet, aber kann niemals tatsächlicher Teil der Pariser Welt und des speziellen Pariser Lebensgefühls werden. Hierzu eine exemplarische Textstelle aus der Aufzeichnung *Boulevard Montmartre*:

Strohkränze kommen langsam daher geschwommen, das trockene glanzlose Blondhaar von Nachrichtenmädchen. Sie haben die Mützen abgenommen, inspizieren huldvoll und verwaist. Gemächlich die Beine aus der Kruppe werfend, als trüge sie der Strom in seiner Mitte – in Wirklichkeit weicht ihnen jede Welle aus. Und deutsche Zivilisten, auch sie unverschluckt, unverdaut, wie luftgefüllte Schweinsblasen auf dem Wasser kugelnd. (KaP S.91)

Trotz der soeben erfolgten Fokussierung auf die erwähnenswerten Passagen militärischen Alltags in Hartlaubs *Kriegsaufzeichnungen*, muss betont werden, dass Hartlaub in der eigentlichen Mehrheit der Aufzeichnungen versucht die eingangs schon thematisierte Schönheit der Pariser Architektur im Zusammenspiel mit den Elementen der Natur wiederzugeben und zwar in bewusster Aussparung der dort lebenden Menschen und der deutschen Soldaten. Das Paris Hartlaubs erscheint in der Lektüre die meiste Zeit nahezu menschenleer; dabei handelt es sich jedoch um eine bewusst gewählte Perspektive bzw. eine Aussparung und die Dressur des Blickes auf die harmonischen Details der Stadt.

3.3.1 Exkurs zu Ernst Jüngers *Pariser Tagebüchern*. Paris als Stadt der Bibliophilen und Bühne der Selbstbespiegelung

Für eine schärfere Erfassung der speziell Hartlaub’schen Charakteristika bietet sich abschließend ein kurzer vergleichender Exkurs zu Ernst Jüngers unter dem Titel *Strahlungen* zusammengefasste Tagebüchern bzw. den darin enthaltenen *Pariser Kriegstagebüchern I. und II.* an. Die Tagebuchnotate Jüngers müssen selbstverständlich im Kontext seiner spezifischen, werkübergreifenden Kriegs- und Geschichtsphilosophie gelesen werden.⁴⁸²

⁴⁸² Für einen Überblick über die fundamentalen Konzepte im Werk Ernst Jüngers empfehlen sich besonders die Beiträge im „Ernst Jünger Handbuch“: Schöning, Matthias (Hrsg.): Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2014. Und darin besonders: Schöning, Matthias: Kriegserfahrung und politische Autorschaft, S.5-29. Stöckmann, Ingo: Zäsuren und Kontinuitäten des Gesamtwerks, S. 30-39. Martus, Steffen: Autorschaft, S. 317-320. Großheim, Michael: Kampf/Krieg, S. 328-334. Honold, Alexander: Natur/Geschichte, S.339-341.

Ebenso ist bei einer vergleichenden Auseinandersetzung zu beachten, dass es sich im Falle Jüngers um mehrmals überarbeitete und neu strukturierte Fassungen⁴⁸³ und damit um fingierte Tagebücher handelt, in denen der Autor sich gemäß seines Konzepts einer „multiplen Autorschaft“⁴⁸⁴ bewußt inszeniert. Im Rahmen dieser Arbeit interessiert natürlich besonders die Frage nach Jüngers spezieller Wahrnehmung und textuellen Wiedergabe der französischen Hauptstadt und im Kontext des Vergleiches mit Felix Hartlaub, inwiefern das Jüngersche Paris-Bild sich von diesem unterscheidet.

Mit dem *Ersten Pariser Tagebuch* „dokumentiert“ Jünger die Zeitspanne vom 18. Februar 1941 bis zum 23. Oktober 1942. In dieser Zeit war er in Paris für den Stab des Militärbefehlshabers von Frankreich tätig; erst mit der Versetzung in den Kommandostab desselben wohnte Ernst Jünger im Luxushotel Raphael und arbeitete im Hotel Majestic, in dem zuvor das französische Rüstungsministerium und schließlich die deutschen Besatzer untergebracht waren.⁴⁸⁵ Im Zweiten Pariser Tagebuch behandelt Jünger dann die Zeit vom 19. Februar 1943 bis zum 10.08.1944; in diesem führt er den Stil des ersten Tagebuchs konsequent fort.

In seinen größtenteils in der ersten Person Singular verfassten und meist aphoristisch wirkenden, collagenartig zusammengesetzten Tagebuchnotaten dokumentiert er nicht nur Erlebnisse und Beobachtungen der Pariser Alltagswelt oder fixiert seine zahlreichen Besuche auf den Pariser Friedhöfen, sondern ebenso Träume und entomologische Entdeckungen. Geschichtsphilosophische Meditationen und persönliche Lektüreeindrücke werden ebenso festgehalten wie diverse, meist schockierende Fakten aus der Welt des Krieges und dessen Auswirkungen auf die allgemeine Moral.

Oder wie es auch Steffen Martus zusammenfasst:

Jünger entfaltet [...] ein multiples Tagebuch-Ich mit den entsprechend unterschiedlichen Wahrnehmungsformen, die zwischen der moralischen Disqualifizierung von Gewalt [...], zwischen den Rollen des Dandys und Flaneurs, des Chronisten, politischen Zeitzeugen oder Militärstrategen, des Metaphysikers, Entomologen und Sammlers pendeln.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Zu Jüngers Poetik und den Beweggründen der verschiedenen Fassungen im Sinne einer Annäherung an die ursprüngliche Idee bzw. Schöpfung vgl. Martus, Steffen: Autorschaft, S.319f.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd. S.318.

⁴⁸⁵ Vgl. Klausnitzer, Ralf: Strahlungen (1949), in: Schöning, Matthias (Hrsg.): Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2014. S.167.

⁴⁸⁶ Martus, Steffen: Autorschaft, S.318.

Paris selbst versteht Jünger ganz allgemein als Stadt hoher Zivilisation⁴⁸⁷ und Geschichtsträchtigkeit. Besonders letztere wirkt auf den Schriftsteller in ihrer Intensität faszinierend. So heißt es z.B. im *Zweiten Pariser Tagebuch*:

Wieder bestätigte sich hier mein Eindruck von den Pariser Straßen, Häusern und Wohnungen: Sie sind Archive einer von altem Leben durchwebten Substanz, bis zum Rande gefüllt mit Belegstücken, mit Erinnerungen aller Art.⁴⁸⁸

Durch die Formulierung „Archive einer von altem Leben durchwebten Substanz“ wird bereits deutlich, dass es sich um ein vergangenes und rückwärtsgewandtes Wissen handelt, welches Ernst Jünger in Paris als potenziert empfindet. Dies wird auch deutlich an Äußerungen wie der folgenden: „Die Stadt ist eine zweite geistige Heimat für mich geworden, wird immer stärker zum Inbild dessen, was an alter Kultur mir lieb und teuer ist.“ (1.PT, 18.09.1942, S.383) Jünger versteht die französische Hauptstadt nicht mehr als Ort der Moderne und des stetigen kulturellen Fortschritts, sondern bereits als Stadt einer vergangenen, aber ehrwürdigen Glorie und vor allem als kulturelle Speicherstätte, welche jedoch beständig fortgeschrieben wird. So heißt es passend dazu:

Gedanke: Auch ich gehöre nun zu den ungezählten Millionen, die dieser Stadt von ihrem Lebensstoff gegeben haben, von ihren Gedanken und Gefühlen, die das Steinmeer einsaugt, um sich im Laufe der Jahrhunderte geheimnisvoll zu wandeln und aufzubauen zu einem Schicksals-Korallenstock. (2.PT, 10.05.1943, S.68)

In diesem Verständnis der Stadt als kultureller Speicherstätte, die in ihrer Entwicklung langsam, aber stetig fortschreitet, nähert sich Ernst Jünger der Vorstellung Victor Hugos an; in dem bereits behandelten Roman *Notre-Dame de Paris* wurde das durch den Buchdruck überholte mittelalterliche Paris ebenfalls in Architektur konserviert und blieb nur für Eingeweihte lesbar. Die Masse an historischem Wissen und dessen auratische Anziehungskraft bezeichnet Jünger gemäß des Titels der Tagebücher als Strahlung, so z.B. in

⁴⁸⁷ Und dies im Übrigen durch alle Gesellschaftsschichten hindurch, wie Jünger beispielsweise in dem Eintrag zum 9. Juni 1941 bemerkt: „ich sah in Paris ganz einfache Leute kurz vor den Fenstern der Kunsthändler haltmachen und hörte sie über die ausgestellten Bilder vernünftig urteilen. [...] merkwürdig ist aber, daß bei einem musikalischen Volk wie dem deutschen der entsprechende Sinn für Plastik so wenig entwickelt ist.“ Jünger, Ernst: *Das Erste Pariser Tagebuch*, in: Jünger, Ernst: *Sämtliche Werke, Erste Abteilung, Tagebücher, Band 2, Tagebücher II, Strahlungen I*, Stuttgart 1979, 9.06.1941, S.250. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „1.PT“ im Text nachgewiesen.

⁴⁸⁸ Jünger, Ernst: *Das Erste Pariser Tagebuch*, in: Jünger, Ernst: *Sämtliche Werke, Erste Abteilung, Tagebücher, Band 3, Tagebücher III, Strahlungen II*, Stuttgart 1979, 24.03.1943, S.22f. Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „2.PT“ im Text nachgewiesen.

dem Eintrag zum 8.03.1942: „Dann kam die Doctoresse, mich abzuholen, und ich begleitete sie durch die Viertel der Antiquare, die mich immer wieder mit Macht zum Träumen bringen rein durch die Strahlungen der in ihnen aufgehäuften Substanz.“ (1. PT, 8.03.1942, S.317) Gleichwohl bezieht sich eben dieses Zitat nicht auf Paris als Ganzes, sondern speziell auf die Viertel der Antiquare bzw. auf das klassische, intellektuelle Paris des linken Seine-Ufers. Konkret bezieht sich Jünger in dem Zitat sogar nur auf das in den Antiquariaten angehäufte, vergangene Wissen des alten Europas, welchem er zur Zeit seines Aufenthaltes in Paris verstärkt seine Lektüren widmete.

Überhaupt ist Paris für den Autor und Bibliophilen Ernst Jünger vorrangig eine Stadt der eskapistischen Lektüre. So heißt es zum Ende seines Parisaufenthalts im Eintrag zum 22.10.1942 beispielsweise: „Die Welt der Bücher wird mir fehlen, ich verbrachte köstliche Stunden in ihr, Oasen in der Vernichtungswelt.“ (1.PT, 22.10.1942, S.405) Und später: „Nachmittags bei Poupet in der Rue Garancière. In diesen Gassen um Saint-Sulpice mit ihren Antiquariaten, Buchhandlungen und alten Manufakturen fühle ich mich so heimisch, als ob ich schon fünfhundert Jahre in ihnen gelebt hätte.“ (1.PT, 7.01.1942, S.287)

Jünger schätzt die französische Hauptstadt besonders unter den gegebenen Umständen als persönlichen und deutlicher noch als geistigen Freiraum und Rückzugsort. In Paris kann er sich seinen diversen Lektüren hingeben und zugleich schriftstellerisch entfalten. Es handelt sich also um eine ganz persönliche, nämlich schriftstellerisch fruchtbare Verbindung zwischen Jünger und der französischen Hauptstadt. Diesem glücklichen Umstand ist er sich, wie der folgende Eintrag vom 30.05.1941 belegt, auch bewusst, doch wird er von ihm mit dem letzten Satz noch als schicksalhaft überhöht:

Es ist eine Idee von Grüninger, der seit langem zu meinen begabten Lesern und wohl auch Schülern zählt, daß ich hier in Paris besser als bei dem, was ich sonst treibe, aufgehoben sei. Und in der Tat ist es wohl möglich, daß diese Stadt nicht nur besondere Gaben, sondern auch Quellen der Arbeit und der Wirkung für mich birgt. In einem fast wichtigeren Sinne als früher ist sie noch immer Kapitale, Sinnbild und Festung altererbter Lebenshöhe und auch verbindender Ideen, an denen es den Nationen jetzt besonders fehlt. Vielleicht tue ich gut, wenn ich die Möglichkeit hier Fuß zu fassen, wahrnehme. Sie trat ohne mein Zutun an mich heran. (1.PT, 30.05.1941, S.247)

Insgesamt bewegt sich Ernst Jünger innerhalb der Stadt mit einer großen Selbstverständlichkeit; es finden sich nahezu keine Beschreibungen der Sehenswürdigkeiten, Panoramen oder Szenen urbaner Landschaft, erst

Recht nicht im Ton passiver Bewunderung wie man sie in den Aufzeichnungen Felix Hartlaubs findet. Jünger inszeniert sich ganz im Gegenteil als Dandy und Genussmensch, dem die luxuriösen Seiten der Stadt zu Füßen liegen und die er sich aktiv und selbstbewusst zu Nutzen macht. Er diniert im Ritz, isst Austern zu Champagner in kristallinen Gläsern, trifft sich zu zahlreichen Rendezvous mit seiner Affäre der Doctoresse bzw. Sophie Roux⁴⁸⁹ und pflegt vor allem ein breites Netz sozialer Kontakte in der französischen upper class und in der Pariser Bohème. So notiert er zum 14.06.1941 passend: „Überhaupt muß ich sagen, daß der Pariser Aufenthalt auch deshalb fruchtbar war, weil er mir eine Fülle von Begegnungen zubrachte.“ (1.PT, 14.06.1941, S. 253) Paris wird von Jünger demzufolge aktiv als Ort mit maximalem Potenzial zur Selbstinszenierung begriffen und auch dementsprechend textuell instrumentalisiert.

Natürlich finden sich innerhalb der Jünger'schen Tagebücher auch zahlreiche Notate, welche den zweiten Weltkrieg und mit ihm seine ganze grauenhafte Themenwelt behandeln. Jünger äußert sich in zahlreichen Eintragungen zur Brutalität der Feldzüge, besonders dem Russlandfeldzug, zu den Bombardierungen Frankreichs und Deutschlands, aber auch zum Aufkommen des Judensterns, zu den Deportationen und Massenvernichtungen. Auch die politischen Entscheidungen Adolf Hitlers, den er unter dem Pseudonym Kniébolo chiffriert, werden von ihm skeptisch und kritisch kommentiert. Häufig reagiert Jünger auf die zunehmende Verrohung des Menschen in Kriegszeiten und auf die ihm zu Ohren kommenden Kriegsgräuel mit einer heiklen Mischung aus Fassungslosigkeit und Faszination und verfällt nicht selten kurz darauf in depressive Verstimmungen; gleichwohl sind besonders die von ihm geschilderten brutalen Details Teil seiner Kriegs- und Geschichtsphilosophie. Im Krieg offenbare sich erst der wahre Kern des Menschen, und die Fähigkeit der Gewalt in all ihrer Intensität standzuhalten dient nach Jünger der Kräftigung und auch Reinigung des Menschen und seiner persönlichen Weiterentwicklung.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Vgl. Wimbauer, Tobias: Kelche sind Körper. Der Hintergrund der >Erdbeeren in Burgunder<-Szene, in: Ders.: Anarch im Widerspruch: neue Beiträge zu Werk und Leben der Gebrüder Jünger, Schnellroda 2004, S.26-31.

⁴⁹⁰ Michael Großheim spricht in diesem Zusammenhang von der „okkasionellen Funktion des Krieges“, vgl. Großheim, Michael: Kampf/Krieg, S.328-334.

Jüngers schon immer umstrittene und zudem hinlänglich debattierte politische Haltung ist im Rahmen dieses Exkurses nur von marginalem Interesse. Gleichwohl kann der politische Hintergrund gerade bei einem Autor wie Ernst Jünger nicht ignoriert werden, daher sollen im Folgenden kurz zwei der vielfach erwähnten und zudem besonders heiklen Stellen aus den *Pariser Tagebüchern* abschließend aufgeführt werden.

Zu Luftangriffen auf die Pariser Vororte notiert er am 4. April 1943 beispielsweise folgendes:

Es war ein herrlich milder und blauer Frühlingstag. Während sich in den Vorstädten noch Hunderte in ihrem Blute wälzten, flanieren die Pariser in Massen unter den grünen Kastanien der Champs Elysées. Dort stand ich lange vor der schönsten Gruppe von Magnolien, die ich jemals sah. Der eine blühte blendend weiß, der zweite rosa, der dritte purpurrot. Es lag das Frühlingszittern in der Luft, der Zauber, den man in jedem Jahre einmal spürt, als Schwingung kosmischer Liebeskraft. (2.PT, 4.04.1943, S.35)

Es ist hier die knappe und emotionslose Erwähnung des Bombardements in den Vororten, noch gekrönt von der makabren Wortwahl mit der daran anschließenden Hymne auf den schönen Frühlingstag in all seinen Details, die diesen Tagebucheintrag besonders frappierend macht und der ein anschauliches Beispiel für die für Jünger so charakteristische „Form der >kalten< Wahrnehmung“⁴⁹¹ darstellt.

Bei der zweiten ausgewählten Textstelle handelt es sich um die schon vielfach behandelte und scharf kritisierte Burgunderszene vom 27.05.1944:

Alarme, Überfliegungen. Vom Dache des Raphael sah ich zwei Mal in der Richtung von St. Germain gewaltige Sprengwolken aufsteigen, während Geschwader in großer Höhe davonflogen. Es handelt sich um Angriffe auf die Flussbrücken. Die Art und Aufeinanderfolge der gegen den Nachschub gerichteten Maßnahmen deutet auf einen feinen Kopf. Beim zweiten Mal, bei Sonnenuntergang, hielt ich ein Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand. Die Stadt mit ihren roten Kuppeln und Türmen lag in gewaltiger Schönheit, gleich einem Kelche, der zu tödlicher Befruchtung überflogen wird. Alles war Schauspiel, war reine, von Schmerz bejahte und erhöhte Macht. (2.PT., 27.05.1944, S.271)

In seinem aufschlussreichen Essay *Kelche sind Körper* erörtert Tobias Wimbauer die biographischen Hintergründen dieser Szene; abgesehen davon, dass er auf Basis der Metaphorik und der intertextuellen Verweise alternative Interpretationsansätze anzubieten versucht, verweist er auch auf die historischen Ereignisse des vermeintlich dokumentierten Tages des 27.05.1944 und betont, dass es zu diesem von Jünger beschriebenen

⁴⁹¹ Martus, Steffen: Autorschaft, S.318.

Zeitpunkt des Sonnenunterganges gar keine nachgewiesenen Luftangriffe auf das Pariser Zentrum gegeben habe und die Szene daher rein fiktiv sei.⁴⁹² Demzufolge muss man die Burgunder-Szene also in ihrer Literarizität und im Rahmen der Selbstinszenierung Jüngers sehen, womit sie an Problematizität nicht verliert. Zum einen irritiert hier die deutlich formulierte Bewunderung für das politisch-kriegerische Kalkül, mit dem der vermeintliche Luftangriff geflogen wird. Zum anderen ist es die snobistische Überlegenheit des Dandys, welche die Leser und Kritiker Jüngers seit jeher mit Unbehagen erfüllt hat. Angesichts eines und sei es auch nur fiktiven Luftangriffs über Paris genüsslich wie überheblich von einem fabelhaften „Schauspiel“ zu sprechen, zeugt tatsächlich von einem immens großem Ego mit gleichzeitig einhergehender Abgestumpftheit. Gleichzeitig sei nochmals zu erwähnen, dass es sich dabei um eine gemäß seiner eigenen Poetik bewusst kalkulierte Inszenierung Jüngers als eine eben solche Autor-Figur handelt.

Die Tagebücher Ernst Jüngers sind also als ein „Format der quasi-dokumentarischen Aufzeichnung“⁴⁹³ zu verstehen, wie Ralf Klausnitzer in seinem erläuternden Essay zu den Strahlungen (1949) treffend formuliert.

Und weiter:

Der eigenen diaristischen Poetik folgend, liegen zwischen den ersten Notaten und der späteren Niederschrift zeitliche und räumliche Distanzen, die es dem Schreiber möglich machen, Authentizität und Stilisierung aufs Engste zu verschränken.⁴⁹⁴

Und auch Steffen Martus betont mit Blick auf das Gesamtwerk Jüngers, dass dieser zeitlebens mit seinem schwer fassbaren Autorschaftskonzept kokettierte und dass es sich dabei sozusagen um ein „autorschaftliche[s] *self-fashioning*“ handelt.⁴⁹⁵

3.3.2 Fazit. Stilistische Charakteristika und thematische Schwerpunkte bei Felix Hartlaub

Vergleicht man nun also die *Kriegsaufzeichnungen aus Paris* von Felix Hartlaub mit den *Pariser Tagebüchern* Ernst Jüngers so fällt zunächst einmal der Unterschied im gewählten Format auf: Im Falle Jüngers sind zumindest formal und paratextuell alle Kriterien eines Tagebuchs erfüllt. Gemäß dem

⁴⁹² Vgl. Wimbauer, Tobias: *Kelche sind Körper*, S.31f.

⁴⁹³ Klausnitzer, Ralf: *Strahlungen* (1949), S.165.

⁴⁹⁴ Ebd. S.166.

⁴⁹⁵ Martus, Steffen: *Autorschaft*, S.317.

Modus eines Tagebuchs schreibt Jünger eine Vielzahl seiner datierten Einträge in der ersten Person Singular und suggeriert ein die Zeit dokumentierendes Tagebuch-Ich, das in seinen Einträgen persönliche Gedanken und Erlebnisse enthüllt und dem Leser damit ein Stück weit Intimität gewährt. Das Wissen um Jüngers Überarbeitung der einzelnen Tagebücher und seine bewusste Autorinszenierung öffnen die Tagebücher um eine weitere Dimension und machen sie in ihrer Literarizität wahrnehmbar.

Im Falle Hartlaubs dagegen handelt es sich zwar ebenfalls um datierte Einträge, jedoch sind diese unter dem paratextuell eingeführten Begriff der Aufzeichnungen gesammelt. Hartlaubs Kennzeichen, seine Tarnung hinter dem unpersönlichen »Er« der dritten Person Singular ermöglichen ihm die nötige Distanz für eine tatsächliche pure Dokumentation. Zudem schrieb Hartlaub seine *Kriegsaufzeichnungen* im Gegensatz zu Jünger nicht als bereits etablierter Autor und im Wissen um eine künftige Leserschaft, sondern als ein sich suchendes schriftstellerisches Ich, das bisher die Mehrzahl seiner Werke nicht einmal beendet hatte. Besonders mit Blick auf die letzten "Kapitel" der *Kriegsaufzeichnungen*, die vielmehr literarische Entwürfe sind, kann man im Falle Hartlaubs wohl eher von einem literarischen Skizzenbuch sprechen.

Im Bezug auf Paris ist es eindeutig Hartlaub, der den tatsächlichen Blick für die Stadt besitzt und in seinen Aufzeichnungen zahlreiche literarische Skizzen der französischen Hauptstadt anfertigt. Zudem sind auch seine städtischen, fein nuancierten Momentaufnahmen, die zumeist architektonische Besonderheiten im Wechselspiel mit Naturphänomenen wie Vegetation und Wetterphänomene einzufangen versuchen, hochgradig artifiziell. Die meisten dieser in ihrer Bildlichkeit starken und an inszenierte Fotografien erinnernden Textpassagen blenden die Menschen auf den Straßen und Plätzen weitmöglichst aus und konzentrieren sich stattdessen auf bestimmte Details, häufig Lichtverhältnisse und offenbaren eben dadurch, ganz ähnlich wie bei Jünger, ihre Literarizität. Diese Trennung der dokumentarisch wirkenden Aufzeichnungen von der eigenen Person und die Wahl der beschriebenen Szenen und Themen wiederum ist auf diese Weise nicht bei Ernst Jünger zu finden, der seine Tagebucheintragungen vielmehr um sein eigenes Autor-Ich herum gruppiert und Paris aus einer tatsächlich

ego-zentrischen Perspektive erlebt und instrumentalisiert. Hier hebt sich Hartlaub noch durch einen weiteren Aspekt von Jüngers Tagebuch-Notizen ab: während sich Jünger also als selbstbewusster Autor und Dandy durch Paris bewegt, überwiegt bei Felix Hartlaub durchgehend die Perspektive des Fremden; er tritt in den meisten Fällen hinter den beschriebenen Szenen zurück. Gleichwohl werden sowohl Ernst Jünger als auch Felix Hartlaub in ihrer Fähigkeit der nüchternen, distanzierten Dokumentation des Zeitgeschehens eine gewisse Kälte und maschinenhafte Emotionslosigkeit nachgesagt, welche in ihrer Sachlichkeit wiederum zu einem Kennzeichen modernen Schreibens zu werten ist. In diesem Punkt findet sich demnach eine Parallele der beiden so unterschiedlichen Autoren Jünger und Hartlaub, wobei in den *Kriegsaufzeichnungen* Hartlaubs auch in solchen Passagen, in denen er das moralisch fragwürdige Verhalten der Besatzer dokumentiert, durchweg der Ekel vor den soldatischen Kameraden spür- beziehungsweise lesbar wird und somit die Distanzierung von der militärischen Funktion, in der er sich in Paris bewegt.

Abschließend betont werden muss aber noch einmal der zeitliche Hintergrund der diaristischen Aufzeichnungen Hartlaubs, aus welchem sowohl die Perspektive des Fremden, als auch die distanzierte Haltung erst resultieren. Paris zur Zeit der Besatzung entpuppt sich in Hartlaubs Aufzeichnungen als chronotopisch. Jedoch ist der Bachtinsche Ausdruck in diesem Fall nicht als Moment eines Wendepunktes zu verstehen. Vielmehr bedeutet die Besatzungszeit für Paris eine Zeit der Schockstarre, die von Hartlaub in seinen Aufzeichnungen vielfach über einen grauen Farbschleier inszeniert wird, der über der gesamten Stadt zu schweben scheint und alles Leben in ihr lahm legt. Aus dieser Ausnahmesituation heraus entwickelt das beobachtende Ich Hartlaub erst seinen sozusagen antrainierten Blick für die städtischen Details; es handelt sich bei den zahlreichen Passagen zu den Pariser Fassaden im Wechselspiel mit Lichteinfall, Himmel und Natur um eine Domestizierung des Sehens und ein zwischenzeitliches Ausblenden der Realität. Auch die Perspektive des Fremden resultiert erst aus dem Erleben des städtischen Ausnahmezustandes und im selben Kontext müssen auch die vielfachen Nicht- und Transitorte verstanden werden, in denen Hartlaub die speziellen Umstände und seine eigene Position darin am deutlichsten erfährt. In den Zügen, Métros und Cafés nimmt sich Hartlaub als isoliertes

Subjekt in seiner ganzen Drastizität wahr. In Felix Hartlaubs *Aufzeichnungen* verschließt sich Paris vor den Besatzern und verweigert ihnen die Möglichkeit der Identifikation und der Teilnahme am städtischen Leben.

Resümee

Stadt und Text bzw. Stadt und Zeichen, diese beiden Kategorien gehören, und zwar speziell in der sich ab dem 19. Jahrhundert vornehmlich textuell selbstvergewissernden Hauptstadt Frankreichs, unweigerlich zusammen und erzeugen eine produktive Ausgangslage für die raumorientierte, literaturwissenschaftliche Arbeit. Wie sich in der eingehenden Auseinandersetzung mit den führenden, dem Umfeld des spatial turns zugerechneten Ansätzen bestätigt hat, beschäftigt sich die Mehrzahl der raumtheoretischen Vertreter gerade im Kontext urbaner Thematik zugleich mit Fragen nach der potenziellen Lesbarkeit der Stadt. Die raumtheoretischen Ansätze mit Fokus auf den Raum der Stadt sind mehrheitlich ebenso semiotisch angelegt.

Insbesondere die Heterotopien Foucaults, Augés Nicht- bzw. Transitorie sowie das Konzept des glatten und gekerbten Raumes nach Deleuze und Guattari haben sich für eine Untersuchung städtischer Aspekte während der einzelnen Textanalysen durchgängig als besonders sinnvoll und gewinnbringend herausgestellt. Als gemeinsames Merkmal der ausgewählten, französischen Texte des 19. Jahrhunderts konnte darüber hinaus die Erfahrung des städtischen Panoramas konstatiert werden. Die französische Hauptstadt wird in den Texten dieser Zeitspanne am markantesten in Szenen des städtischen Überblicks charakterisiert. In diesem Zusammenhang spielt auch das Pariser Dächermeer eine essentielle Rolle, häufig sogar als Erfahrung einer optischen Überforderung, die sich mit Deleuze und Guattari als Moment der Peripetie umschreiben lässt, in dem der gekerbte Stadtraum in den liquideren, glatten Raum zurückkippt. So u.a. auch in Hugos *Notre-Dame de Paris*; dort wurde das mittelalterliche Paris über die thematische Engführung der beiden Aspekte Stadt und Zeichenhaftigkeit zudem zum Schauplatz eines kulturellen Paradigmenwechsels, der durch die Erfindung des Buchdrucks eingeleitet wurde und die bis dato elitären und architektonisch ausgedrückten

Machtverhältnisse zugunsten des Volkes kippte. Darüber hinaus ist Paris in *Notre-Dame des Paris* durch eine Vielzahl heterotoper Orte organisiert, in denen die Pariser Schattengesellschaft regiert oder der Tod inmitten des städtischen Alltags an die Endlichkeit aller Dinge gemahnt.

Auch in Balzacs *Ferragus* findet sich das städtische Panorama, hier jedoch wird Paris vornehmlich metatextuell als Labyrinth inszeniert, das einen Einblick in seine Sinnhaftigkeit konsequent verweigert. Dementsprechend öffnet sich der Blick über die Stadt auch erst zum Ende des im Roman thematisierten Kriminalfalls und bedeutet in diesem Fall eine Demonstration der städtischen Erhabenheit und Macht über die in ihr lebenden Menschen.

In Emile Zolas Romanen *La Curée* und *Le ventre de Paris* finden sich ebenfalls Szenen des städtischen Überblicks. In ersterem sind diese jedoch vorrangig an das Protagonistenpaar gebunden und spiegeln insbesondere die Geschlechterrollen und dementsprechende Machtverhältnisse des Second Empire, in denen die Protagonistin Renée zugrunde gehen muss. Ihre auswegslose, soziale Lage ist hier räumlich-textuell über eine Verkehrung der Sphären "öffentlich" und "privat" verdeutlicht; darüber hinaus trägt der nächtliche Boulevard als Kulisse des inzestuösen Abenteuers zentrale Merkmale des Nicht-Ortes nach Augé und wird somit zum Sinnbild der sozialen Isolation und Orientierungslosigkeit der Protagonistin.

In *Le ventre de Paris* ist die Handlung auf das alte Markthallenviertel konzentriert, das als Antriebsmotor der Stadt inszeniert wird. Die Momente des städtischen Überblicks sind hier an die sozialen Außenseiter Florent sowie Marjolin und Cadine gebunden, welche dem Lotmanschen Feldermodell gemäß in der Lage sind, die in diesem Roman alles dominierenden sozialen und räumlich organisierten Grenzen zu boykottieren und sich tatsächlich räumliche Freiheit zu verschaffen, jedoch wird eben diese in Marjolins Fall mit dem Tod und für Florent mit der Verbannung bestraft und das sujetlose Feld, d.i. das normenkonforme Bürgertum, siegt.

Den Pariser Panoramen der französischen Autoren ist, einmal abgesehen von den sozialkritischen Tönen Emile Zolas, eine selbstbewusste Haltung gegenüber der französischen Hauptstadt gemeinsam. Diese literarischen Stimmen sind *in* der Stadt zu verorten, sie sprechen *aus* dieser zentralen Perspektive und mit entsprechendem Stolz *heraus*. Speziell die Pariser Panoramazenen symbolisieren daher zugleich ein entsprechendes

Bewusstsein für die herausragende historische Bedeutung der eigenen Stadt und sind durch grundlegendes Vertrauen in die eigene Kultur und durch Fortschrittsglauben geprägt. In diesem Punkt unterscheiden sie sich markant von den Paris-Texten der deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts, in denen die Panoramen dementsprechend keine so große Gewichtung mehr erfahren. Die Texte der deutschsprachigen Autoren vermitteln vorrangig die Außenperspektive des Fremden in der Stadt und ein dazu passendes Gefühl der Isolation und Desorientierung.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge von Rainer Maria Rilke thematisieren auf einer ersten Ebene das Gefühl des Fremdseins in der großen Stadt sowie die durch die städtische Reizüberflutung entstehende Angst vor dem Identitätsverlust. Dazu passend wird Paris als eine Stadt voll heterotoper Orte wie Krankenhäuser, Friedhöfe, Spitäler etc. sowie durch die Präsenz einer Vielzahl sozialer Außenseiter, d.h. durch Kranke, Sterbende und Obdachlose erlebt, welche die erlebte Angst in dem Protagonisten Malte noch potenzieren. Die erlebte Überforderung der Sinne äußert sich in den *Aufzeichnungen* zudem über die permanente Penetration des Subjekts durch die städtische Geräuschkulisse.

Auf einer zweiten Ebene wird eben diese städtisch fundierte Verunsicherung zum Initiator einer neuen Art der Wahrnehmung; der vorrangig visuelle Code der Stadt wird von Malte im Zuge einer Schule des neuen Sehens abgelehnt und die abseitigen Elemente der Stadt zugunsten einer höheren Bewusstseinsstufe willentlich aufgesucht. Die erlebte Verunsicherung wiederum kann Malte in seinem Schreiben, d.h. mit Hilfe der Aufzeichnungen "therapieren"; in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* fungiert Paris folglich als Quelle einer höheren Wahrnehmungsebene und letztlich als Schreibmouvens.

In den Werken René Schickeles sucht man Szenen der Bewunderung für die Pariser Schönheit vergebens, in den analysierten Texten finden sich stattdessen tatsächlich räumlich organisierte Außenperspektiven auf die Stadt, hinter denen sich eine distanzierte, teils ironische Haltung gegenüber Paris verbirgt, so z.B. in *Meine Freundin Lo*, womit Schickele unter den behandelten deutschsprachigen Autoren eine exponierte Stellung einnimmt. Gleichwohl nimmt Paris in seinen Werken, speziell im Kontext der Elsassthematik und insbesondere in *Blick auf die Vogesen*, eine essentielle

Rolle für die Romankonstruktion ein. Der hochgradig politisch ausgerichtete Roman inszeniert Paris zum einen als Zentrum politischer Entscheidungen, deren Konsequenzen dann bis hinein ins Elsass verfolgt werden; zum anderen bildet Paris zugleich einen fundamentalen Bestandteil der für den Roman ebenfalls zentralen Nachrichtenkette Paris-Straßburg-Rheinweiler. Die städtisch organisierte Pressewelt, welche auch bei Schickele vornehmlich in der Hauptstadt situiert ist, hat sich darüber hinaus als werkübergreifend zentraler Aspekt seines Schreibens herausgestellt. In diesem Kontext wird Paris in seiner Modernität, Nähe am Zeitgeschehen und in seinem kulturellen Optimismus betont; zugleich demonstriert Schickele u.a. in *Schreie auf dem Boulevard* aber die Macht des städtischen Journalismus und seine Manipulierbarkeit.

Die Kriegsaufzeichnungen Felix Hartlaubs beinhalten wiederum eine Vielzahl impressionistisch anmutender Paris-Szenen, welche wie in den Einzelanalysen ausgewählter Aufzeichnungen deutlich wurde, hochgradig ästhetisch konzipiert sind. Sie stehen jedoch im Kontext des kriegsbedingten Ausnahmezustandes der Stadt und dessen ästhetischer Inszenierung. Das Hartlaub'sche Paris zur Zeit der Besetzung steht unter einem metaphorisch zu verstehenden, grauen Dunstschleier, der die ansonsten so lebenshungrige Stadt lähmt. Die Besatzungszeit wird von Hartlaub als Verunsicherung der eigenen Identität erlebt und so umschreibt er, der trotz der persönlichen Abneigung dieser Rolle immer noch in der Funktion des militärischen Besatzers in der Stadt verweilt, vorrangig Momente der sozialen Isolation und des Außenseitertums. Passend dazu konzentrieren sich seine prägnantesten Aufzeichnungen auf die Identität zusätzlich irritierende Transitorte im Sinne Augés, so finden sich in den Kriegsaufzeichnungen speziell Szenen in der Pariser Métro und in Zügen, aber auch solche aus dem Pariser Rotlichtmilieu, aus Cafés und Hotels. Die zahlreichen meditationsartig anmutenden Aufzeichnungen zu den Pariser Fassaden im Wechselspiel mit den Wetterverhältnissen und Jahreszeiten offenbaren sich in diesem Kontext als eine bewusste Konzentration auf die ästhetischen Seiten der Stadt und sind damit als eine Dressur des Blickes zu lesen.

Wie sich herausgestellt hat, thematisiert die Mehrheit der gewählten deutschsprachigen Autoren in ihren Paris-Texten die Soundscape der Stadt bzw. die spezifischen Lärmquellen in ihr. Speziell in den *Aufzeichnungen des*

Malte Laurids Brigge wird der Lärmpegel als Angriff auf die Privatsphäre und als akustische Belästigung begriffen, welche allerdings zur Quelle der Imagination und Inspiration wird und Malte zur textuellen Dokumentation eben dieser akustischen Phänomene verleitet. Städtischer Lärm gebiert in diesem speziellen Fall also Text und fungiert nicht nur als Inspirationsquelle, sondern wird zu einem Narrativ der Moderne. In Schickeles *Symphonie für Jazz* dagegen wird der akustische Stadtraum mit der Meeresmetaphorik verknüpft und bietet dem Musiker John von Maray den tatsächlichen Zugang zu Paris. In den *Schreien auf dem Boulevard* dagegen ist die Soundscape der Stadt speziell durch die Zeitungsjungen und ihre Ausrufe der aktuellen Schlagzeilen geprägt und damit mit dem für Schickele so zentralen Presse-Aspekt verbunden.

Für die Paris-Texte des beginnenden 20. Jahrhunderts lässt sich somit eine Abwendung von der klassischen Zeichenthematik konstatieren, wie sie noch bei den gewählten französischen Autoren des 19. Jahrhunderts eine stärkere Rolle gespielt hat. Stattdessen lässt sich nun eine Tendenz zur Thematisierung der städtischen Soundscape sowie der literarische Versuch ihrer Bedeutungszuschreibung bemerken. In jedem Fall werden die akustischen Phänomene und speziell die städtischen Lärmquellen als ein literarisch formuliertes Kennzeichen der Stadt Paris inszeniert. Darüber hinaus fungiert der Themenkomplex städtischer Akustik als Charakteristikum speziell des modernen Erzählens.

Abgesehen von Schickele, der mit seiner Tendenz zum klassischen Roman eine Sonderstellung einnimmt, finden sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt experimentell ausgerichtete Romane, welche den stringenten Handlungsverlauf zugunsten einer aphoristischen Erzählweise ablehnen. Auch diaristische Formen wie das Tagebuch oder die Aufzeichnungen werden als zeitgemäß empfunden und textuell erprobt. Diese Entwicklungen treffen auch auf die Werke der hier analysierten Autoren Rainer Maria Rilke und Felix Hartlaub zu. Während den Texten der französischsprachigen Autoren des 19. Jahrhunderts die Erfahrung der städtischen Totalität vorrangig über das Panorama zuteil wurde, kann die Hinwendung zu den avantgardistischen Formen des Erzählens und deren collagenhafte Art der Wiedergabe städtischer Welt unter dem Schlüsselbegriff und als Gegenpol zum Panorama als »Mosaik« zusammengefasst werden.

Abschließend sei noch anzumerken, dass eine Annäherung an das literarische Paris mittels raumtheoretischer und semiotischer Ansätze, wie sie für diese Arbeit gewählt wurden, zwar eine fruchtbare Ausgangslage für eine literaturwissenschaftliche Arbeit schaffen, für ein so traditionsreiches und komplexes Textkonvolut wie es die französische Hauptstadt geschaffen hat, bedeutet die alleinige Konzentration auf diese beiden theoretischen Linien jedoch vor allem eine Einengung der eigentlichen literaturwissenschaftlichen Möglichkeiten. Zahlreiche Aspekte der jeweiligen Paris-Texte blieben schlichtweg unberücksichtigt und die eigentliche literaturwissenschaftliche Arbeit würde nur noch einem schlichten "Abklopfen" der Texte auf ihre Kompatibilität mit den zugrunde liegenden Theorien ähneln, bliebe die kritische Positionierung gegenüber den theoretischen Leitlinien aus. Stattdessen sind die theoretischen Ansätze dieser Arbeit, wie es in den einzelnen Textanalysen deutlich wurde, vielmehr als Türöffner zu verstehen, welche zwar die solide Basis der Analysen schaffen und für ein Grundverständnis insbesondere städtischer Zeichenprozesse sorgen, von denen aus der Blick für die eigentliche Komplexität und letztlich Originalität der einzelnen Paris-Texte aber erst geöffnet werden kann.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Balzac, Honoré de: Ferragus, Chef der Dévorants, in: Geschichte der Dreizehn, 2. Auflage, Berlin/Weimar 1989.

Balzac, Honoré de: Ferragus, in: Histoire des Treize (1833-1835). Ferragus. La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or. Collection dirigée par Marc Robert et Henri Marguliew, Notes et dossier de Marie-Éve Thérénty, Paris 2003.

Hartlaub, Felix: Kriegsaufzeichnungen aus Paris, Nachwort von Durs Grünbein, mit Zeichnungen des Autors, Berlin 2011.

Hugo, Victor: Der Glöckner von Notre-Dame, aus dem Französischen von Else von Schorn, Berlin 2010.

Hugo, Victor: Notre-Dame de Paris. Présentation, Notes, Dossier, Chronologie, Bibliographie par Marieke Stein, Paris 2009.

Jünger, Ernst: Das Erste Pariser Tagebuch, in: Jünger, Ernst: Sämtliche Werke, Erste Abteilung, Tagebücher, Band 2, Tagebücher II, Strahlungen I, Stuttgart 1979.

Jünger, Ernst: Das Zweite Pariser Tagebuch, in: Jünger, Ernst: Sämtliche Werke, Erste Abteilung, Tagebücher, Band 3, Tagebücher III, Strahlungen II, Stuttgart 1979.

René Schickele, Werke in drei Bänden, hrsg. v. Hermann Kesten, Dritter Band, Köln/Berlin 1959.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Lizenzausgabe der Süddeutschen Zeitung GmbH, München 2004.

Schickele, René: Blick auf die Vogesen, in: René Schickele. Werke in drei Bänden. Erster Band, hg. v. Hermann Kesten unter Mitarbeit von Anna Schickele, Köln/Berlin 1959.

Schickele, René: Das Glück, in: Romane und Erzählungen in zwei Bänden, mit einer Einführung von Wolfdietrich Rasch, Band 2, Köln 1983.

Schickele, René: Meine Freundin Lo, in: René Schickele, Romane und Erzählungen in zwei Bänden, Band 1, Köln 1959/1983.

Schickele, René: Schreie auf dem Boulevard, in: René Schickele. Werke in drei Bänden. Dritter Band, hrsg. v. Hermann Kesten unter Mitarbeit von Anna Schickele, Köln/Berlin 1959.

Schickele, René: Symphonie für Jazz, in: René Schickele, Romane und Erzählungen in zwei Bänden, Band 1, Köln 1959/1983.

Zola, Emile: Der Bauch von Paris. Die Rougon-Macquart, Natur- und Sozialgeschichte einer Familie unter dem Zweiten Kaiserreich, hrsg.v. Rita Schober, München 1974.

Zola, Emile: Die Beute, aus dem Französischen von Arnim Schwarz, überarbeitet von Annalisa Viviani, Düsseldorf/Zürich 1998.

Zola, Emile: La curée, lecture accompagnée par Catherine Dessi-Woelfinger, Éditions Gallimard, 1981 pour le texte établi par Henri Mitterand, 1999 pour l'accompagnement pédagogique de la présente édition.

Zola, Émile: Le ventre de Paris, Préface et commentaires de Gérard Gengembre, Pocket 1991.

Lexika

Artikel "Walter Benjamin", in Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv,
URL: <http://www.munzinger.de/document/00000009708>
(abgerufen am: 22.8.2016).

Artikel „Exilliteratur“, in: Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen, begründet von Günther u. Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf (u.a.), 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S.217ff.

Artikel „Heimatkunst“ und „Heimatliteratur“, in: Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen, begründet von Günther u. Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf (u.a.), 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S.306f.

Artikel „Victor Hugo“, in: Kindlers Literatur Lexikon Online, URL: [http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/h/k0305400.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/h/k0305400.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0) (abgerufen am: 09.09.2016).

Artikel „Wasser“ und „Fluten“, in: Lexikon der Symbole, Lizenzausgabe für Verlag HOHE GmbH, printed in Czech Republic, Erfstadt 2007, S.61 und S.207.

Sekundärliteratur

Adam-Maillet, Maryse: Renée, poupée dans La Curée, in: Les Cahiers Naturalistes H41 (69), 1995, S.49-68.

Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus, Berlin 2009.

Arens, Katherine: Stadtwollen, Benjamin's Arcades Project and the Problem of Method, in: Publications of the Modern Language Association of America, 122 (1), 2007, S.43-60.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1994.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007.

Bachtin, Michail: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin 2008.

Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen, Frankfurt a.M. 1981. Titel der Originalausgabe: L'empire des signes, Genève 1970.

Barthes, Roland: Semiologie und Stadtplanung, in: Ders.: Das semiologische Abenteuer, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1988, S.199-209.

Barthes, Roland: Semiologie und Stadtplanung, in: R.B.: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a.M. 1988, S.199-209.

Bean, Kellie: Stripping Beauty, Disney's 'Feminist Seduction', in: The emperor's Old groove: Decolonizing Disney's Magic Kingdom, hrsg. v. Brenda Ayres, New York 2003, S.53-64.

Belenky, Masha: Letters, Lies and legible Urban Space in Balzac's *Ferragus*, in: Romace Notes, Vol. XLV, No. 2, Winter 2005, S.193-202.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hg. v. Rolf Tiedemann, erster und zweiter Band, Frankfurt a.M. 1983.

Bentmann, Friedrich (Hg.): René Schickele. Leben und Werk in Dokumenten, 2. unveränderte Auflage, Nürnberg 1976.

Berg, William J.: The Visual Novel. Emile Zola and the Art of His Times, Pennsylvania 1992, S.29-52.

Bexte, Peter: Labyrinth, in: Lexikon der Raumphilosophie, hrsg. v. Stephan Günzel, unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Darmstadt 2012, S.223.

Biermann, Karlheinrich: Victor Hugo, Reinbek bei Hamburg 1998.

Bleikasten, Aimée: René Schickele und das elsässische Kulturleben um die Jahrhundertwende, in: René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur, hrsg. v. A. Finck (u.a.), Hildesheim 1991, S.27-43.

Bolle, Willi: Metropole & Megastadt, Zur Ordnung des Wissens ins Walter Benjamins Passagen, in: Topographien der Literatur, Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, hrsg.v. Hartmut Böhme, Stuttgart 2005, S.559-585.

Bolle, Willi: Walter Benjamins Passagenarbeit – ein Dispositiv zur Erforschung der Metropole, in: Germanistik im Konflikt der Kulturen, Bd.11: Klassiken, Klassizismen, Klassizität; Kulturmetropole Paris im Zeichen der Moderne, hrsg. v. Jean-Marie Vaneltin (u.a.), Bern 2008, S.163-168.

Bombard, Jessica: Criminal Spaces in Notre-Dame de Paris: Hugo's Portrayal of Underworlds, in: Criminal Papers: Reading Crime in the French Nineteenth Century, New Castle upon Tyne 2012, S.119-136.

Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Stadt-Räume, hrsg. v. Martin Wentz, Frankfurt a.M. 1991, S.25-34.

Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter Raum, in: Stadt-Räume, hrsg. v. Martin Wentz, Frankfurt a.M./ New York 1991, S.25-34.

Breitsameter, Sabine: Hörgestalt und Denkfigur – Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers Die Ordnung der Klänge, in: Schafer, R. Murray: Die Ordnung der Klänge, S.7-28.

Brombert, Victor: Victor Hugo and the Visionary Novel, Cambridge/Massachusetts/London 1984, S.68-71.

Büssgen, Ante: Kontakte und Kontexte. Bildende Kunst, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/ Weimar 2004, S.130-150.

Campe, Rüdiger: Ereignis der Wirklichkeit. Über Erzählung und Probabilität bei Balzac (Ferragus) und Poe (Marie Rogêt), in: Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930, hrsg. v. Michael Bies/Michael Gamper, Zürich 2012, S.263-288.

Campmas, Aude: Les Fleurs de serres. Entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle, in: Visions/Revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture, hrsg. v. : Harkness, Nigel (u.a.), Oxford 2003, S.49-61.

Carles, Patricia/Desgranges, Béatrice: *Le Ventre de Paris* ou l'espace de la repression, in : Excavatio 2 (1993), S.34-41.

Cashell, Mary: The criminal letter: Reading culpability in *La Bête humaine* and *Ferragus*, in: Criminal Papers. Reading Crime in the French Nineteenth Century, hrsg. v.: Rosemary A. Peters, Newcastle upon Tyne 2012, S.171-182.

Caygill, Howard: Walter Benjamin's Concept of Allegory, in: The Cambridge Companion to Allegory, hrsg.v. Rita Copeland (u.a.), Cambridge 2010, S.241-253.

Clubb, W.: Quasimodo, Quasi-Man: A Man of the Woods in Victor Hugo's Notre-Dame de Paris, in: Italian Quaterly, 37 (2000), S.267-279.

Condé, Michel: Pour Esmeralda: Notre-Dame de Paris au cinéma, in: Victor Hugo (2003-1802): Images et Transfigurations, hrsg. v. Maxime Prévost, Quebec 2003, S.43-60.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: Passanten, Passagen, Kunstkonzepte: Die Straßen großer Städte als affektive Räume, in: Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, hrsg. v. Gertrud Lehnert, Bielefeld 2011, S.118-134.

Cowan, Michael: Imagining Modernity Through the Ear, Rilke's *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* and the Noise of Modern Life, in: Arcadia, Band 41 (2006), Heft 1, S.128.

Daus, Ronald: Zola und der französische Naturalismus, Stuttgart 1976.

de Certeau, Michel: Kunst des Handelns, aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988.

de Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, übersetzt von Herman Lommel, 2. Auflage, mit neuem Register und einem Nachwort von Peter v. Polenz, Berlin 1967.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Das Glatte und das Gekerbte, in: D.G., G.F.: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Vouillié, hrsg.v. Günter Rösch, Berlin 1992, S.657-693.

Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes, Berlin / De Gruyter 2009.

Descartes, René: Über die Prinzipien der materiellen Dinge (1644), in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Frankfurt a.M. 2006, S.44-47.

Döring, Jörg: Spatial Turn, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. v. S. Günzel, Stuttgart 2010, S.90-99.

Döring, Jörg: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, 2. unveränderte Auflage, Bielefeld 2009.

Dünne, Jörg/ Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Frankfurt a.M. 2006.

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, 9. unveränderte Auflage von 2002, München 1972.

Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, hrsg. v. Michael Franz und Stefan Richter, Leipzig 1989.

Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft, Wien 2004.

Ertz, Michel Hildesheim: Friedrich Lienhard und René Schickele: Elsässische Literaten zwischen Deutschland und Frankreich, Hildesheim; Olms; 1990.

Flum, Thomas: Emile Zola und das neue Paris, in: Text-Architekturen, die Baukunst der Literatur, hg. v. Krause, Robert / Zemanek, Evi, Berlin/ Boston 2014, S.138-146.

Foucault, Michel: Die Heterotopien, in: ders. Die Heterotopien, Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge, Zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt a.M. 2005, S.7-22.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. in: Ders.: Schriften in vier Bänden, Band IV., hrsg. v. D. Defert und F. Ewald, Frankfurt a.M. 2005, S.931-942.

Frank, Michael C./ Mahlke, Kirsten: Nachwort, in: Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin 2008, S.201-242.

Fues, Wolfram Malte: Ergangene Gedanken: Der Flaneur des Passagen-Werks, in: Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 59 (29) 2013, S.264-284.

Fulford, Robert: Walter Benjamin, the Flâneur and the Confetti of History, in: Queen's Quarterly, 120 (1) 2013, S.28-35.

Gellen, Kata: Hearing spaces. Architecture and Acoustic Experience in Modernist German Literature, in: Modernism/modernity, Vol. 17, No. 4, November 2010, S.800.

Gelley, Alexander: Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening, New York 2015.

Goebel, Rolf: Benjamin's Arcades Project Today: From the European Metropolis to the Global City, in: Journal of Postcolonial Writing, 47 (5), Dez. 2011, S.488-496.

Glajar, Valentina/Radulescu, Domnica (Hg.): 'Gypsies' in European Literature and Culture, New York 2008.

Glaser, Stephanie: Space, Time and Narrative: The literary unfolding of Architecture, in: TextArchitekturen: die Baukunst der Literatur, hrsg.v. Robert Krause, Evi Zemanek, Berlin/Boston 2014, S.13-30.

Godé, Maurice: René Schickeles historische Bedeutung als Leiter der „Weißen Blätter“, in: René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur, hrsg. v. A. Finck (u.a.), Hildesheim 1991, S.87-110.

Goebel, Rolf J.: Kulturelles Gedächtnis als topographische Selbstartikulation, in: Monatshefte, Vol. 104, No. 4, S.554-569.

Goebel, Rolf: Benjamins 'Traumhäsuer des Kollektivs' heute: Textlektüre und globale Stadtkultur, in: Zeitschrift für Germanistik, 17 (3), 2007, S.585-592.

Gomolla, Stephanie: Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne, Würzburg 2009.

Großheim, Michael: Kampf/ Krieg, in Schöning, Matthias (Hrsg.): Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2014, S. 328-334.

Grünbein, Durs: Der Verschollene, Nachwort in: Felix Hartlaub. Kriegsaufzeichnungen aus Paris, Berlin 2011, S.147-162.

Gural-Migdal, Anna: Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris*, in: Les Cahiers naturalistes 74 (2000), S.145-161.

Gurr, Jens Martin: The Modernist poetics of urban Memory and the Structural Analogies between 'City' and 'Text', in: Recovery and Transgression, Memory in American Poetry, hg.v. Kornelia Freitag, Newcastle upon Tyne 2015, S.21-37.

Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, in: W.H./ B.N. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld 2009, S.11-32.

Harrow, Susan: Myopia and the Model: The Making and Unmaking of Renée in Zola's *La Curée*, in: Excavatio 10 (1997), S.153-65.

Hartlaub, Felix: In den eigenen Umriss gebannt. Kriegsaufzeichnungen, literarische Fragmente und Briefe aus den Jahren 1939 bis 1945, hrsg. v. Gabriele Liselotte Ewenz, Frankfurt a.M. 2002.

Haupt, Sabine / Würffel, Stefan Bodo: Handbuch *Fin de Siècle*, Stuttgart 2008.

Holz, Karl: Der interessierte Blick auf die Fremdkultur: Das Bild der 'Zigeuner' in Hugos *Notre-Dame de Paris*, in: Romanische Forschungen, 114(3), 2002, S.271-294.

Honold, Alexander: Natur/ Geschichte, in Schöning, Matthias (Hrsg.): Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2014, S.339-341.

Ingold, Tim: *Lines. A Brief History*, London 2007.

Johnson, Sharon P.: "Les Halles" in Zola's *Le Ventre de Paris*. Gender, Order, and Disorder, in : Excavatio, Vol. XVII, Nos. 1-2 (2002), S.33-54.

Jousset, Philippe : Une Poétique de la 'nature morte': Sur la pratique descriptive dans *Le Ventre de Paris*, in : *Les Cahiers naturalistes* 72 (1998), S.337-50.

Kaiser, Elke: *Wissen und Erzählen bei Zola*, Tübingen 1990.

Kajetzke, Laura/ Schroer, Markus: *Space Studies*, in: *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies*, eine Einführung, hrsg. v. Stephan Moebius, Bielefeld 2012, S.196-215.

Kant, Roswitha M.: *Visualität in Rainer Maria Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Eine Untersuchung zum psychoanalytischen Symbolbegriff*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/ Wien 2002.

Kilbaine, Aimee: *Theater of the Underworld: Spectacle and Subculture in Hugo's Notre-Dame de Paris*, in: 'Gypsies' in *European Literature and Culture*, hrsg. v.: Valentina Glajar/Domnica Radulescu, New York 2008, S.217-233.

Killick, Rachel: *Notre-Dame de Paris as Cinema: From Myth to Commodity*, in: *Victor Hugo: Romancier de l'abîme*, hrsg. v. J.A. Hiddleston, Oxford 2002, S.41-62.

Kimmich, Dorothee/ Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt 2006.

Klausnitzer, Ralf: *Strahlungen (1949)*, in: Schöning, Matthias (Hrsg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014. S.165-173.

Knapp, Bettina: *The Creative Impulse – to Paint 'Literarily': Emile Zola and The Masterpiece*. in: *Research Studies* 42 (June 1980), S.71-82.

Koeppen, Wolfgang: *Marginalien. Friedo Lampe und Felix Hartlaub*, in: *Merkur*, XI. Jahrgang, 5. Heft, Mai 1957, S.500-503.

Kranz, Isabel: *Medium und Genre, Panoramatische Literatur als historiographisches Material in Walter Benjamins Passagenarbeit*, in: *Intéférences Littéraires – Litteraire Interferenties* 8 (2012), S.27-41.

Krause, Tilman: *Der beste NS-Roman, der nie geschrieben wurde*, in: *Welt.de* (17.06.2013), URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article117167655/Der-beste-NS-Roman-der-nie-geschrieben-wurde.html> (abgerufen am: 29.10.2016).

Krauss, Erna (Hg.): *Felix Hartlaub in seinen Briefen*, Tübingen 1958.

Lanois, Elisabeth Rogers: *Women and space in three novels by Emile Zola*, Wisconsin-Madison 1994.

Lauterbach, Dorothea: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/ Weimar 2004.

Lauterbach, Dorothea: Kontakte und Kontexte. Kulturräume und Literaturen – Frankreich, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hrsg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar 2004, S.60-87.

Lefebvre, Henri: The production of space, translated by Donald Nicholson-Smith, english translation first published 1991, Malden/Oxford/ Victoria 1991.

Lippuner, Roland/ Lossau, Julia: In der Raumfalle. Eine Kritik des Spatial Turn in den Sozialwissenschaften, in: Georg Mein/ Markus Rieger-Ladich (Hrsg.): Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien, Bielefeld 2004, S.110-119.

Lippuner, Roland/ Lossau, Julia: Kritik der Raumkehren, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. v. S. Günzel, Stuttgart 2010, S.110-119.

Lotman, Jurij M.: Die Semiosphäre, in: J.M.L.: Die Innenwelt des Denkens, Berlin 2010, S.163-202.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972.

Löw, Martina (u.a.): Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, 2. aktual. Aufl., Opladen/ Farmington Hills 2008.

Mahler, Andreas: Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution, in: Andreas Mahler (Hrsg.): Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination, Heidelberg 1999, S.11- 36.

Marin, Mihaela : La Bucolique des Halles : Symbole et paysage dans Le Ventre de Paris, in : Excavatio 12 (1999), S.92-99.

Marose, Monika: Unter der Tarnkappe. Felix Hartlaub. Eine Biographie, Berlin 2005.

Martens, Gunter: ...„hier sollt Ihr bleiben!“ René Schickeles Weg in den Expressionismus, in: René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur, hrsg. v. A. Finck (u.a.), Hildesheim 1991, S. 68ff. und S. 77ff.

Martus, Steffen: Autorschaft, Schöning, in: Matthias (Hrsg.): Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2014, S. 317-320.

Matthews, J.H.: L'Impressionisme chez Zola: Le Ventre de Paris, in: Le Français moderne 29 (1961), S.199-205.

Mennemeier, Franz Norbert: Muster moderner Dichtung, in FAZ (3.03.1956).

- Mercier, Louis Sébastien: *Tableau de Paris*, Nouvelle Édition corrigée et augmentée, 12 Bde, Amsterdam 1783-1788.
- Michel, de Certeau: *Praktiken im Raum*, in: *Kunst des Handelns*, aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988, S.179-238.
- Mileham, James: *Labyrinths in Balzac's Ferragus*, in: *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 23, Nos. 1&2 (Fall-Winter 1994-1995), S.356-364.
- Mouanda, Sharon: *Mises en Abyme and narrative function in Zola's La Curée*, in: *Modern Language Review*, Vol. 103 (2008), S.35-43.
- Muschg, Adolf: *Der Raum als Spiegel*, in: *Räumliches Denken*, hrsg. v. Dagmar Reichert, Zürich 1996, S.47-55.
- Nährlich-Slatewa, Elena: *Das Paris-Zeitbuch von René Schickele. Schreie auf dem Boulevard*, in: *Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth*, hrsg. v. Gerhard R. Kaiser/Erika Tunner, Heidelberg 2002, S. 117-170.
- Neumeyer, Harald: *Der Flaneur, Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999.
- Newton, Joy: *Emile Zola and the French Impressionist Novel*, in: *L'esprit créateur* 13 (1973), S.320-328.
- Niess, Robert J.: *Zola, Cézanne and Manet: A Study of "L'Œuvre"*, Michigan 1968.
- Nitsch, Wolfram: *Vom Mikrokosmos zum Knotenpunkt. Raum in der Kulturanthropologie Leroi-Gourhans und in Balzacs Ferragus*, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, hg. v. Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Würzburg 2004, S.175-188.
- Oettermann, Stephan: *Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a.M. 1980.
- Ossowski, Mirosław: *Eine europäische Provinz: Die Vision vom geeinigten Europa in René Schickeles elsässischer Trilogie Das Erbe am Rhein*, in: *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1995; 89 (4), S.428-37.
- Pape, Helmut: *Einleitung*, in: *Charles S. Peirce: Semiotische Schriften, Band I*, hrsg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt a.M. 1986, S.7-82.
- Pendas, Lauren. *The Protean nature of Crime and Punishment in Nineteenth-Century Paris*, in: *Criminal Papers. Reading Crime in the French Nineteenth Century*, hrsg. v.: Rosemary A. Peters, Newcastle upon Tyne 2012, S.3-17.
- Petrey, Sandy: *Historical Reference and Stylistic Opacity in Le ventre de Paris*, in: *Kentucky Romance Quarterly* 24.3 (1977), S. 325-40.

Pfohlmann, Oliver: Ein Skizzenbuch gegen den braunen Spuk. Felix Hartlaub: "Kriegsaufzeichnungen aus Paris", in: Deutschlandfunk.de (10.08.2011). URL: http://www.deutschlandfunk.de/ein-skizzenbuch-gegen-den-braunen-spuk.700.de.html?dram:article_id=85198 (abgerufen am 29.10.2016).

Pold, Søren: Panoramic Realism, in: Nineteenth- Century French Studies 29, No. 1&2 (Fall-Winter 2000-2001), S.47-63.

Post-Martens, Annemarie: Schickeles Vertreibung aus seinem 'Paradies' Badenweiler, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: Internationales Organ für Neuere Deutsche Literatur 48 (2004), S.267-292.

Rasch, Wolfdietrich: Einführung, in: René Schickele. Romane und Erzählungen in zwei Bänden, Köln 1959, zweite Aufl. 1989, S.7-14.

Reichert, Dagmar: Räumliches Denken als Ordnen der Dinge, in: Räumliches Denken, hrsg. v. D. R., Zürich 1996, S. 15-46.

Rilke, Rainer Maria: Briefe in zwei Bänden, hrsg. v. Horst Nalewski, Band I., Leipzig 1991.

Rilke, Rainer Maria: Briefe, hg.v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Alheim, Frankfurt a.M., 2. Auflage, 1996.

Rilke, Rainer Maria: Gesammelte Briefe, Band I., hrsg.v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1936-39.

Roberston, Eric: Writing Between The Lines. René Schickele, 'Citoyen français, deutscher Dichter' (1883-1940), Amsterdam/ Atlanta 1995.

Robertson, Eric: The French Exile of René Schickele and Ernst Erich Noth, in: German Life and Letters, 1992; 45 (3), S.244-48.

Rykner, Arnaud : The Power of tableaux vivants in Zola : The Underside of the Image, in : Image & Narrative 12 (3), 2011, S.98-112.

Rykner, Arnaud: Les Fulgurances du corps muet: Zola, les tableaux vivants et la pantomime, in: Naturalisme et excès visuels: Pantomime, parodie, image, fête, hg.v. Catherine Dousteysier-Khoze (u.a.), Newcastle upon Tyne 2009, S.17-35.

Saint-Amour, Paul: The Vertical Flâneur, Narrational Tradecraft in the Colonial Metropolis, in: Joyce, Benjamin and Magical urbanism, hrsg.v. Maurizia Boscagli/Enda Duffy, Amsterdam 2011, S.224-246.

Schafer, R. Murray: Die Ordnung der Klänge, Eine Kulturgeschichte des Hörens, übersetzt und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter, Berlin 2010.

Schaffner, Isabell: The City as matter in movement in *La Curée* and *The Pit*, in: *Exavatio*, Vol. XIII. (2000), S.133-142.

Schenk, Ursula: Vermittler zwischen Frankreich und Deutschland, in: *Neue Deutsche Hefte*, 1986; 33 (2 [190]), S.342-349.

Schick, Contance Gosselin: Death comes to the Cathedral: Romantic Allegorizations of the Symbol, in: *French Forum*, Vol. 22, No.1 (1997), S. 152-156.

Schneider, Karl Ludwig: Das Leben und die Dichtung Ernst Stadlers, in: *Ernst Stadler/ Dichtungen, Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe, Erster Band*, Hamburg 1954, S.9-101.

Schoettler, Peter: Zwischen den Mühlsteinen, in: *Zeit online* (04.07.2002), URL: http://www.zeit.de/2002/28/Zwischen_den_Muehlsteinen (abgerufen am: 29.10.2016).

Schöning, Matthias (Hrsg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014.

Schöning, Matthias: Kriegserfahrung und politische Autorschaft, in: *Schöning, Matthias (Hrsg.): Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014, S.5-29.

Schor, Naomi : *Zola's Crowds*, Baltimore 1978. Shryock, Richard : *Zola's Use of Embedded Narrative in *Le Ventre de Paris*: Florent's Tale*, in: *The Journal of Narrative Technique* 22.1 (1992), S.48-56.

Schwenger, Hannes: Vermächtnis eines früh Unvollendeten, Felix Hartlaubs Skizzenband „Aus Hitlers Berlin“, in: *tagesspiegel.de* (29.08.2014), URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/felix-hartlaubs-skizzenband-aus-hitlers-berlin-vermaechtnis-eines-frueh-unvollendeten/10623406.html> (abgerufen am: 29.10.2016).

Seibt, Gustav: Die allertraurigste Geschichte, in: *Süddeutsche Zeitung* (8.06.2002).

Seibt, Gustav: Im Sperrkreis des Dilettantismus, in: *Süddeutsche Zeitung* (6.02.2003).

Skandries, Timo: Unterwegs in den Passagen-Konvoluten, in: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Sonderausgabe*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart/Weimar 2011, S.274-284.

Smith, Nigel E.: The myth of the City in Balzac's *Ferragus*, in: *Romance Notes*, Vol. 34, No.1 (1993), S.39-45.

Soja, Edward W.: Die Trialektik der Räumlichkeit, in: *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, hrsg. v. Robert Stockhammer, München 2005, S.93-123.

- Soja, Edward W.: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places, Malden (USA)/ Oxford/ Carlton (Australia) 1996.
- Stephens, Bradley: Reading Walter Benjamin's concept of the ruin in Victor Hugo's Notre-Dame de Paris, in: French Studies, Vol. LXI, No. 2, S.155-166.
- Sternberger, Dolf: Schriften V, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1981.
- Stevens, Adrian: Das maltesche Paris in seiner ganzen Vollzähligkeit: Rilke, Cézanne und Baudelaire, in: Etudes Germaniques, Avril-Juin 1998, S. 365-396.
- Stierle, Karlheinz: Balzac, Hugo und die Entstehung des Pariser Stadtrömans, in: Städte der Literatur, hrsg. v. Roland Galle, Johannes Klingen-Protti, Heidelberg 2005, S. 129-143.
- Stierle, Karlheinz: Der Mythos von Paris, Zeichen und Bewußtsein der Stadt, Wien 1993.
- Stierle, Karlheinz: Pariser Prismen, Zeichen und Bilder der Stadt, München 2016.
- Stierle, Karlheinz: Rilkes Pariser Bilder, in: Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft: Festschrift für Jürgen von Stackelberg, hrsg. v. Wilhelm Graeber, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1996, S.387-411.
- Stöckmann, Ingo: Zäsuren und Kontinuitäten des Gesamtwerks, in: Schöning, Matthias (Hrsg.): Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2014, S. 30-39.
- Storck, Joachim W.: Der späte Schickele: Ein Sonderfall der deutschen Exilliteratur, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (JDSG) 27 (1983), S.435-461.
- Storck, Joachim W.: Leben und Persönlichkeit, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. hrsg. v. Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/ Weimar 2004, S.1-26.
- Storck, Joachim W.: 'Rebellenblut in den Adern': Rene Schickele als politischer Schriftsteller, Recherches Germaniques 9 (1979) S.278-307.
- Storck, Joachim W.: Rene Schickele: Eine europäische Existenz, in: Frankfurter Hefte: Zeitschrift für Kultur und Politik 25 (1970), S.577-88.
- Thompson, Hannah: The Monster and the Monument in Victor Hugo's Paris, in: Imagining the City, Vol. 1: The art of Urban Living, hrsg. v. Christian Emden/Catherine Keen/David Midgley, Oxford 2006, S.59-75.
- Tiedemann, Rolf: Einleitung des Herausgebers, in: Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, hrsg. v. R.T., Erster Band, Frankfurt a.M. 1983, S.10-41.

- Trabant, Jürgen: Elemente der Semiotik, Tübingen / Basel 1996.
- Traninger, Anita : Künstliche Natur und die historische Epistemologie des Experiments in Zolas La Curée, in : Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 121 (2), 2011, S.151-177.
- Troller, Georg Stefan: Dichter und Bohemiens in Paris, Literarische Streifzüge, unveränderte Neuausgabe, Düsseldorf 2008.
- Urbich, Jan: Ästhetischer Widerstand. Poetische Subjektivität und die Funktion von Stadt und Land in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Briffe, in: Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur, hrsg. v. Dieter Burdorf und Stefan Matuschek, Heidelberg 2008, S.231-248.
- Ventarola, Barbara: Die experimentelle Ästhetik Zolas. Zur literarischen Umsetzung eines avancierten Naturalismuskonzepts in La Curée (1871) und L'Œuvre (1886), in: Romanische Forschungen 123 (2011), S.167-209.
- Volli, Ugo: Semiotik: eine Einführung in ihre Grundbegriffe, aus dem Italienischen von Uwe Petersen, Tübingen / Basel 2002.
- von Brück, Max: Ein früh Geglückter, in: Die Gegenwart (17.12.1955).
- von Hagen, Kirsten: Inszenierte Alterität, Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film, München 2009.
- von Hagen, Kirsten: Zigeunerinszenierungen in Victor Hugos Roman Notre Dame de Paris (1831), in: K.v.H.: Inszenierte Alterität, Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film, München 2009, S.57-86.
- Wagner, Kirsten: Topographical Turn, in: Lexikon der Raumphilosophie, hrsg. v. Stephan Günzel, unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Darmstadt 2012, S.100-109.
- Wanning, Frank: Französische Literatur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart/ Düsseldorf/ Leipzig 1998.
- Warning, Rainer: Chronotopik und Heterotopik: Zolas Rougon-Macquart, in: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, hrsg. v. R.W., München 2009, S.148.
- Warning, Rainer: Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg, in: DVjS 76 (2002), Stuttgart/ Weimar, S.261.
- Weigel, Sigrid: Zum >topographical turn<. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft 2 (2002), S.51-165.
- Wimbauer, Tobias: Kelche sind Körper. Der Hintergrund der >Erdbeeren in Burgunder<-Szene, in: Ders.: Anarch im Widerspruch: neue Beiträge zu Werk und Leben der Gebrüder Jünger, Schnellroda 2004, S.26-31.

Winkler, Kathrin/ Seifert, Kim/ Detering, Heinrich: Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. Versuch einer Positionsbestimmung, in: *Journal of Literary Theory* 6 (1), 2012, S.253-269.

Wohlfahrt, Irving: Die Passagenarbeit, in: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Sonderausgabe*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart/Weimar 2011, S.251-274.

Woodson Waddell, Holly: The naked truth. Renée and the Myth of Phaedra in *La Curée*, in: *Excavatio*, Vol. XVII, Nos. 1-2 (2003), S.143-156.

Woollen, Geoff: Zola's Halles, a Grande Surface before Their Time, in: *Romance Studies*, 18 (1), 2000, S.21-30.

Wysling, Hans (Hrsg.): *Jahre des Unmuts, Thomas Manns Briefwechsel mit René Schickele, 1930-1940*, Frankfurt 1992.

Zimring, Rishona Elena: *Genealogies of the modern metropolis: gender and urban space in Zola, Gissing, James and Conrad*, Yale 1993.

Zola, Emile: *Le roman expérimental, chronologie et préface* par Aimé Guedj, Paris 1971.

Widmung

Diese Dissertation ist meinen Eltern gewidmet. Für eure Geduld, euer Verständnis und eure Unterstützung in allen Phasen dieser Arbeit danke ich euch von Herzen.