

«Das Hotel von Edward und Florence [...] gibt es nicht.»

Von den Möglichkeiten der Literatur, unsichtbare
Schauplätze zu schaffen

Barbara Piatti

Was haben der Genfersee aus Mary Shelleys *Frankenstein*, das Dublin aus Joyces *Ulysses* und das Venedig aus Thomas Manns *Tod in Venedig* gemeinsam? Sie gehören – in einer vorläufigen Bestimmung – zu den *sichtbaren* literarischen Schauplätzen. Genauer: Es handelt sich um in der Literatur geschilderte Orte und Räume, die man aufsuchen kann, weil sie ein realweltliches Pendant haben. Diese Bestimmung mag erstaunen, denn natürlich liegt der Einwand nahe, dass literarisch evozierte Schauplätze *immer* sichtbar werden – nämlich durch die und in der Vorstellungskraft der Lesenden. Dennoch lohnt es sich, eine andere Perspektive einzunehmen und darüber nachzudenken, was und ob überhaupt etwas an literarischen Schauplätzen in der Realwelt sichtbar ist – und was davon, in logischer Ergänzung, unsichtbar bleiben muss.

Verortete Literatur

Zunächst ist die angenommene Entsprechung zwischen fiktionalem Raum und Realraum bei näherer Betrachtung gar nicht selbstverständlich, denn eigentlich müsste sich gerade die dichterische Vorstellungskraft an keinerlei physischen Raum halten und damit auch nicht an dessen geographische und topographische Gesetzmässigkeiten. Genau dies tut sie jedoch sehr oft. Schreibende fühlen sich zu Orten und Landschaften hingezogen oder sind in ihnen von Kindheit an verwurzelt und machen sie zu Schauplätzen und Handlungsräumen ihrer Geschichten. Und Lesende sehen in der Folge Autoren mit bestimmten Regionen, Landstrichen und Metropolen in unauflöslicher Verbindung: Wordsworth und der Lake District, Dickens und London, Hugo und Paris, Pessoa und Lissabon, Storm und Nordfriesland, die Brontës und Yorkshire, Jeremias Gotthelf und das Emmental, Turgenjew und die weiten Ebenen Russlands, Faulkner und die Südstaaten, Steinbeck und Kalifornien. Die Reihe liesse sich nach Belieben fortsetzen, denn, so Malcolm

Bradbury in seinem *Atlas of Literature*, «[a] very large part of our writing is a story of its roots in a place: a landscape, region, village, city, nation or continent»¹.

Georaum und Texträume

Nun würde man aber der Literatur in naivster Weise ein mimesisches Verhältnis zur Wirklichkeit unterstellen, ginge man von *identischen* Entsprechungen zwischen Texträumen und Georaum aus (mit Georaum ist, verkürzt, der Real- oder Erstraum² gemeint, die Welt, in der wir uns alle bewegen). Vielmehr sind sich die Literaturwissenschaftler inzwischen einig, dass der in einem literarischen Text beschriebene Schauplatz «erst durch den Text hervorgebracht, hergestellt, produziert wird»³. Das wiederum heisst aber, dass «Kafkas Prag nichts anderes ist als das durch Kafkas Texte konstituierte Prag, Balzacs Paris nicht mehr als nur ein Text-Paris oder Dickens' London ein von den Texten Dickens' hergestelltes Diskurs-London»⁴.

Hinter die genannte Position, die sich gegen ein allzu simples Vorbild-/Abbildverhältnis stellt und in der Fachliteratur in ungezählten Formulierungsvarianten zu finden ist, ist kein Schritt zurück möglich – und überdies auch keineswegs sinnvoll. Das heisst aber noch lange nicht, dass man sich ausgerechnet an die denkbar strikteste Auslegung des Grundsatzes «Fiktion und Wirklichkeit sind unvereinbare Sphären» halten muss: Zwar ist der «Ort der Fiktion» unbestritten ein «kategorial anderer als derjenige der empirischen Lebenswirklichkeit», und doch ist er «auf geheimnisvolle Weise aus dieser hervorgegangen»⁵.

Mit der Frage nach den Schauplätzen und deren Verhältnissen zum Georaum betritt man einen äusserst faszinierenden Bereich der Literaturwissenschaft:

¹ M. Bradbury (Hg.), *The Atlas of Literature*, London 1996, Introduction (unpag.).

² Siehe E. W. Soja, *Die Trialektik der Räumlichkeit*, in: R. Stockhammer (Hg.), *Topographien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, Paderborn 2005, 93–126.

³ A. Mahler, *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*, in: ders. (Hg.), *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, 11–36, 12.

⁴ Ebd.

⁵ H. Detering, *Thomas Manns Lübeck*, in: W. Frick (Hg.), *Orte der Literatur*, Göttingen 2002, 226–243, 226.

Zu den durch keine aufgeklärte Wissenschaft ganz aufzulösenden Wundern, in denen sich die Literatur als Zauber zeigt, gehört noch immer die Verwandlung der Welt in Sprache. Was wir als Herkunftsorte der Texte annehmen, die wir lesen [...], sind Orte auf einer halb realen, halb aber imaginären Landkarte. Auch wo ihre Namen identisch sind mit denen, die wir aus der realen Topographie kennen, gehören sie einer anderen Welt an; und gerade in diesen Fällen kann das Nachdenken über die Beziehung zwischen beiden Schwindelgefühle auslösen.⁶

Wenn man, wie das traditionellerweise geschieht, Geschehen, Figuren und Handlungsraum als die drei Konstituenten einer Fiktion annimmt, dann kommt dem Schauplatz (und ihm allein) die spezifische Funktion zu, eine durchlässige Membran zwischen den Welten zu sein, zwischen der erzählten und der realen. An die Figuren und an die Handlung bzw. die Erzählgegenwart ist in der Regel aus der Position des Lesers, der Leserin kein Herankommen möglich, an einen Schauplatz – mit einer Reihe von Einschränkungen – aber schon. Genau darin liegt die Eigentümlichkeit der Wechselwirkungen zwischen fiktionalem Raum und Georaum, zwischen fiktionsinternen und realen Landschaften und Städten begründet.

Dabei ermöglicht die Einführung und Berücksichtigung des Georaums als Referenzpunkt oder -fläche, sichtbare von unsichtbaren Schauplätzen zu unterscheiden (eine andere Sichtweise – aber nicht unbedingt eine produktivere – würde, wie angedeutet, davon ausgehen, dass ausnahmslos alle literarischen Schauplätze unsichtbar sind, da sie einzig im Modus der Fiktion existieren).

Betonen, Verschleiern als literarische Techniken

Was die sichtbaren Schauplätze betrifft, scheuen manche Autoren keine Mühe, ihre Handlungsräume mit einem georäumlichen Pendant zur Übereinstimmung zu bringen. Rousseau entschloss sich nach langer Suche, die Schauplätze seiner *Nouvelle Héloïse* an den Genfersee zu verlegen, und schrieb damit einen der ersten Romane, in denen die Landschaft bis in einzelne Details als wiedererkennbare gestaltet ist. Dies hatte den rezeptionsgeschichtlichen Effekt, dass viele seiner Leserinnen und Leser mit ebendiesem mehrhundertseitigen Wälzer im Gepäck zu den Originalschauplätzen gereist sind: Schiller

⁶ H. Detering, Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk von Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Klaus Groth, Thomas und Heinrich Mann, Heide 2001, 9.

studierte eifrig Karten, um im Schauspiel *Wilhelm Tell* den verwinkelten Gebirgsraum der Vierwaldstätterseegegend, die er nie zuvor gesehen hatte, topographisch korrekt darzustellen; Thomas Mann und James Joyce wollten beim Aufbau ihrer Stadträume – München und Dublin – so exakt wie nur möglich verfahren und holten entsprechende Auskünfte ein; C.F. Meyer begab sich auf Wanderschaft, um die Bündner Berge, Täler und Passübergänge, die er in *Jürg Jenatsch* schildern wollte, persönlich in Augenschein zu nehmen. In all diesen Beispielen werden, bildhaft gesprochen, Elemente aus der georäumlichen Realität in den Textraum übernommen, *importiert*.

Andere Autoren – und damit nähern wir uns den unsichtbaren Schauplätzen – beschreiten den exakt entgegengesetzten Weg und unternehmen alles, um die Bezüge zwischen dem Textraum und dessen möglicher Inspirationsquelle im Georaum zu verwischen, bzw. unkenntlich zu machen. Darunter fallen Techniken wie die Umbenennung von Ortsnamen in Pseudonyme, manchmal sogar kombiniert mit einer Neulokalisierung, wie zum Beispiel Flauberts Yonville-l'Abbaye in *Madame Bovary*. Der Ort ist vermutlich nach dem Vorbild von Rye, einer normannischen Gründung, gestaltet (heute: Sussex, GB), aber in die Normandie, in die Nähe von Rouen, versetzt worden. Sehr beliebt ist die Kombination verschiedener Bezugsmodelle: In Fontanes *Effi Briest* finden sich drei verschiedene Schauplatztypen – Effis Kindheitsort, das von Fontane erfundene Hohen-Cremmen, Kessin, das nach dem Modell des existierenden Swinemünde gestaltet, aber eben umbenannt worden ist, und das zeitgenössische Berlin. Dazu gehören aber auch bloss ungefähr lokalisierbare, flottierende Schauplätze, wie Gottfried Kellers Seldwyla oder Eduard von Keyserlings namenloses Fischerdorf im Roman *Wellen*. Beide Handlungsräume werden gewissermassen im Zustand der A-Lokalisierbarkeit belassen, bei Keyserling an der Ostsee, irgendwo an der Kurischen Nehrung, bei Keller in der deutschsprachigen Schweiz oder in Südbaden oder Schwaben, eine Information, die er in der Einführung zum zweiten Teil seiner *Leute von Seldwyla* selbst nachliefert und zugleich mit einiger Ironie versieht:

Seit die erste Hälfte dieser Erzählungen erschien, streiten sich etwa sieben Städte im Schweizerlande darum, welche unter ihnen mit Seldwyla gemeint sei; und da nach alter Erfahrung der eitle Mensch lieber für schlimm, glücklich und kurzweilig, als für brav, aber unbeholfen und einfältig gelten will, so hat jede dieser Städte dem Verfasser ihr Ehrenbürgerrecht angeboten für den Fall, dass er sich für sie erkläre. Weil er aber schon eine Heimat besitzt, die hinter keinem jener ehrgeizigen Gemeinwesen zu-

rücksteht, so suchte er sie dadurch zu beschwichtigen, dass er ihnen vorgab, es rage in jeder Stadt und in jedem Tale der Schweiz ein Türmchen von Seldwyla, und diese Ortschaft sei mithin als eine Zusammenstellung solcher Türmchen, als eine ideale Stadt zu betrachten, welche nur auf den Bergnebel gemalt sei und mit ihm weiterziehe, bald über diesen, bald über jenen Gau, und vielleicht da und dort über die Grenze des lieben Vaterlandes, über den alten Rheinstrom hinaus.⁷

Hierher gehören schliesslich die aus verschiedenen Versatzstücken entworfenen Räume – *synthetische* Handlungsräume, wie etwa in Ernst Jüngers Roman *Auf den Marmorclippen*, in dem in einer kühnen Konstruktion mediterrane Gestade mit der Bodenseelandschaft durch- und übereinander montiert sind – zu einem mythisch-utopischen Landschaftsraum, der so nur in der Literatur existieren kann. Ein anderes reizvolles Beispiel in dieser Kategorie ist Julio Cortázers Erzählung *Der andere Himmel*, in der eine permanente Überblendung der Weltstädte Paris und Buenos Aires, vor allem deren Passagen-Labyrinth betrieben wird (ein Literaturkritiker spricht in diesem Zusammenhang treffend von Cortázers Schöpfungen «Buerís» und «Paires»⁸).

Bereits diese wenigen Beispiele belegen, dass es eine Reihe von literarischen Techniken gibt, den Bezug zum Georaum zu verschleiern oder anders ausgedrückt: georäumliche Einheiten zu *transformieren*, sie zu etwas Neuem, nur im fiktionalen Raum Existierendem umzugestalten. Eine wenn teils auch nur schwache Anbindung ist in dieser ersten Schauplatz-Kategorie aber immer noch gegeben: Auch der unsichtbare Schauplatz ist mit dem Georaum verbunden. Sehr schön zeigt das die Nachbemerkung aus Ian McEwans neuem Roman *Am Strand*, der von einer ausgerechnet in der Hochzeitsnacht kläglich gescheiterten Liebe erzählt:

Die Personen dieses Romans sind frei erfunden, Ähnlichkeiten mit Lebenden oder Toten sind rein zufällig und nicht beabsichtigt. Das Hotel von Edward und Florence – auf einer Anhöhe etwas mehr als eine Meile südlich von Abbotsbury in Dorset am Feldrand gleich hinter dem Strandparkplatz – gibt es nicht.⁹

⁷ G. Keller, Die Leute von Seldwyla. Erzählungen (= G. Keller, Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von W. Morgenthaler, Bd. 5), Basel/Zürich 2000, 7.

⁸ M. Engelbert, Cortázers Buenos Aires, in: Frick, Orte der Literatur, s. Anm. 5, 335-357, 344.

⁹ I. McEwan, Am Strand. Aus dem Englischen von Bernhard Robben, Zürich 2007, 208 (unpag.).

«Das Hotel von Edward und Florence [...] gibt es nicht.»

In ein und demselben Satz wird, wiederum ironisch, eine genaue Lokalisierung des Geschehens vorgenommen, um gleich darauf gerade die Nicht-Existenz des Ortes zu betonen.

Darüber hinaus gilt es noch zwei weiteren Unterkategorien unsichtbarer Schauplätze Rechnung zu tragen. In beiden Fällen werden die Zeitachse (im Georaum) und die Entstehungszeit der Fiktion zu entscheidenden Kriterien.

Verschwundene Schauplätze

Zum einen betrifft das diejenigen Ortschaften, Stadtteile, Regionen, die nur mehr im Modus der Fiktion existieren, weil ihre ursprüngliche Gestalt zerstört worden ist (durch Kriege, Naturkatastrophen, stadtplanerische Neukonzeptionen etc.). Die Transformation findet diesmal im Georaum statt. Diese Kategorie ist weniger banal, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Es ist der offensichtliche (geschichtliche) Lauf der Dinge, dass Balzacs und Hugos mittelalterlich-pittoreskes Paris verschwunden ist, ebenso wie Dickens London. Just als Dickens über die britische Metropole schrieb, veränderte sich diese in rasanter Weise: «London was radically reconfigured by projects that widened thorough-fares, leveled buildings, wiped out streets [...]».¹⁰ Textraum und Georaum korrespondieren nicht länger – was einige fanatische Dickens-Leser dazu bewogen hat, Dickens-Schauplätze, die vom Abriss oder vom Umbau bedroht waren, mit allen Mitteln zu bewahren. Auch im Falle von verschwundenen bzw. neu gezogenen politischen Grenzen entfernen sich Georaum und fiktionale Texträume zunehmend voneinander.

Wirklich aufregende Beispiele finden sich aber in dieser Kategorie, wenn, wie im Falle des Prager Judenviertels, ein Schauplatz erst *nach seinem Untergang im Georaum* literaturrelevant wird. Das jüdische Ghetto in Prag (auch Josefov oder Josefstadt genannt), dessen Bausubstanz aus dem Mittelalter stammte, war Ende des 19. Jahrhunderts überbevölkert, es herrschten katastrophale hygienische Zustände und Kriminalität und Prostitution grassierten. Nach 1893 begann man mit dem fast kompletten Abriss des Ghettos. Innerhalb von zwei Jahrzehnten fielen mehr als 260 Gebäude der Spitzhacke zum Opfer. An ihrer Stelle wurden breite Boulevards und Strassenzüge mit Jugendstil- und Neobarockhäusern gebaut. Und genau in diesem Moment wird das untergegangene Ghetto

¹⁰ E. Bulson, *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination, 1850-2000*, New York/London 2007, 33.

zu einem literarischen Topos im buchstäblichen Sinn. Es erscheint eine Vielzahl von Romanen und Novellen, die das vom Erdboden getilgte Viertel im Modus des fiktionalen Raums *rekonstruieren*, wie im weltberühmten *Golem*-Roman von Gustav Meyrink (1916) oder in Paul Leppins Erzählung *Das Gespenst der Judenstadt* (1913). Kafka hat zwar keine seiner Geschichten direkt auf diesen Stadtteil oder überhaupt auf Prag bezogen (mit einer Ausnahme, von der noch zu sprechen sein wird); er hat aber – zumindest behauptet das sein Gesprächspartner Gustav Janouch – die Durchdringung von Sichtbarem und Unsichtbarem, von neuen Prachtsstrassen und alter, zerstörter Judenstadt, auf eindrückliche Weise beschrieben:

In uns leben noch immer die dunklen Winkel, geheimnisvollen Gänge, blinden Fenster, schmutzigen Höfe, lärmenden Kneipen und verschlossenen Gasthäuser. Wir gehen durch die breiten Strassen der neu erbauten Stadt. Doch unsere Schritte und Blicke sind unsicher. Innerlich zittern wir noch so wie in den alten Gassen des Elends. Unser Herz weiss noch nichts von der durchgeführten Assanierung. Die ungesunde alte Judenstadt in uns ist viel wirklicher als die hygienische neue Stadt um uns. Wärend gehen wir durch einen Traum: selbst nur ein Spuk vergangener Zeiten. (...) Das ist keine Stadt. Das ist der zerklüftete Boden eines Zeitozeans, bedeckt mit dem Steingeröll verglühter Träume und Leidenschaften zwischen denen wir – wie in einer Taucherglocke – spazierengehen. Es ist hier interessant, doch mit der Zeit verliert man den Atem.¹¹

Dass es sich hierbei nicht um einen authentischen Text Kafkas handelt, sondern, vergleichbar mit dem Modell Goethe-Eckermann, um Äusserungen, die sehr viel später von einem jüngeren Gesprächspartner niedergeschrieben worden sind, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Selbst wenn Janouch, wie es von der jüngeren Kafka-Forschung angemerkt wird, einiges hinzugedichtet hat oder hätte – ein (wohl formulierter) Beleg für die Möglichkeit eines tatsächlich gespenstischen Durch- und Aufscheinens eines untergegangenen Ortes auf die Gegenwart hin ist die Stelle trotzdem.

¹¹ G. Janouch, Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Frankfurt a.M. 1951, 42.

Schauplätze der Zukunft

Am anderen Ende der Zeitachse finden sich in die Zukunft projizierte Räume, zumeist Schauplätze von Katastrophen und Dystopien.

Zu meiner Heimatstadt gelangte ich auf der leeren Autobahn wandernd. Je mehr ich mich ihr näherte, desto menschenleerer wurde das Land. Kilometerlang war die Autobahn schon von Gras überwuchert, es hatte den Beton gesprengt, auch kam ich an Autoschlängen vorbei, die von Efeu überwachsen waren. Einmal glaubte ich, am Himmel ein Flugzeug zu erspähen, es flog so hoch, dass es nicht zu hören war. Als ich die Stadt erreichte, waren ihre Vorstädte Ruinen: sinnlos gewordene Einkaufszentren, ausgebrannte Hochhäuser. [...] Der Atompilz stand nun im Süden. Er wurde zu einer strahlenden Glocke, die sich über die Alpen stülpte und den nächtlichen Himmel erhellte, als ich in den Wald eindrang. [...] Von der Stadt her war eine dumpfe Explosion zu hören. Die Silhouette des Münsters neigte sich, dann ein fernes Donnern, und eine bläuliche Staubwolke erhob sich, senkte sich, vom Münster war nichts mehr zu sehen. «Die Münsterterrasse ist eingestürzt und hat das Münster mit sich gerissen», sagte er gleichgültig. «Wir haben das längst erwartet.»¹²

Das postatomare Bern, das Dürrenmatt hier beschreibt, ist eine Möglichkeitsform, in die Zukunft verlegt. Ein scheinbar ähnlicher Fall begegnet uns in Robert Harris *Fatherland* aus dem Jahr 1992. In diesem Roman wird der Lauf der Geschichte in signifikanter Weise modifiziert: Nach 1942 steuert Nazi-Deutschland nicht auf eine Niederlage an allen Fronten zu, sondern gewinnt den Krieg und steigt zur globalen Grossmacht auf. Dieses sogenannt kontrafaktische Erzählen beeinflusst, wird es konsequent und einfallsreich betrieben, natürlich auch die Schauplatz-Darstellung. Zwar ist das reale Berlin die Folie, vor der ein anderes, fiktives Berlin (in den 1960er Jahren) entwickelt wird, doch sind einzelne Abweichungen so augenfällig, dass selbst Leser mit nur oberflächlichen Berlin-Kenntnissen stutzig werden müssen. Deutliche Modifikationen des Stadtbildes werden erreicht durch die Erwähnung des 118m hohen «Arch of Triumph» oder der «Great Hall of Reich», die als das grösste Gebäude der Welt beschrieben wird. In beiden Fällen liegt der Reiz des im Georum unsichtbaren, unzugänglichen und als kontrafaktisch oder zukünftig gestalteten Schauplatzes also darin, dass er sich vor der Folie

¹² F. Dürrenmatt, *Der Winterkrieg in Tibet*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6 (Stoffe I-IX, Zusammenhänge), Zürich 1991, 9-166, 122/138.

des Bestehenden abhebt. Letzteres ist übrigens eine Technik oder Zeitperspektive, die weit häufiger vom Film als von der Literatur genutzt wird (man denke nur an das in Folge einer neuen Eiszeit erstarrte New York in *The Day After Tomorrow* [2004] oder an das vollkommen heruntergekommene, von Wirtschaftsflüchtlingen aus aller Welt überschwemmte und deswegen mit Stacheldraht, Wachtürmen und Betonmauern umschlossene London im Jahr 2027 in *Children of Men* [2006]).

Imaginäre Schauplätze

Noch weiter vom Georaum entfernen sich jene unsichtbaren Schauplätze, die es nie gegeben hat, die also gewissermassen aus einer räumlichen Nullsituation (Bezugslosigkeit) aufgebaut werden. Bekanntlich ist die Literatur voll von ihnen – von Swifts phantastischen Inseln Liliput und Laputa über Schnabels Insel Felsenburg bis hin zu Tolkiens komplexen Welten und Arno Schmidts schwimmender Gelehrtenrepublik (nicht von ungefähr sind imaginäre Schauplätze häufig als Inseln erdacht – diese Form lässt am meisten Spielraum, weil die Autoren und Autorinnen eine völlig autonome Topographie und Geographie entwickeln können, einen Schauplatz-Mikrokosmos ohne notwendige Verbindung zu einem Umland). Doch auch diese phantastischen, imaginären, fingierten Schauplätze sind keineswegs vollkommen losgelöst vom Georaum. Aufschlussreich ist diesbezüglich ein Blick auf die in Manguels und Guadalupis *Dictionary of Imaginary Places* (1980) enthaltenen Karten. Es gibt zahlreiche fingierte Schauplätze, die in ein bestehendes geographisches Raster eingepasst sind – und damit ein reales Territorium überlagern. Alfred Kubins Traumwelt mit der Hauptstadt «Perle» (aus dem Roman *Die andere Seite*) ist beispielsweise eingefügt zwischen die ehemalige UdSSR, Afghanistan, Pakistan und China; sie liegt ziemlich genau dort, wo sich im heutigen Georaum die Republiken Kirgistan und Tadschikistan befinden. Ganz ähnlich Conan Doyles «Lost World» aus dem gleichnamigen Roman, deren Position auf dem südamerikanischen Kontinent, im Norden Brasiliens, genau angezeigt ist. Auch Ruritania, ein europäisches Königreich, das mit dem Zug von Dresden aus erreichbar sein soll, aus Anthony Hopes *The Prisoner of Zenda* (1894), ist zwischen Deutschland und dem Gebiet der ehemaligen k. u. k. Monarchie situiert, hat sich aber auf magische Weise «aufgeblasen», denn so viel Raum, wie es einnimmt, gäbe es zwischen Prag und Dresden eigentlich nicht.

Grade der Unsichtbarkeit

Zusammenfassend lässt sich sagen: Unsichtbar sind literarische Schauplätze dann, wenn literarische Techniken wie Überblendung, vage Lokalisierung, Kombination existierender Räume mit fiktiven Elementen zum Zuge kommen, wenn die georäumlichen Pendanten *nicht mehr* existieren (wenn diese untergegangen, zerstört, umgebaut worden sind) –, wenn sie im Sinne von Möglichkeitsformen *in der Zukunft* präsentiert werden, oder – und dies ist die einfachste Bestimmung – wenn es sie schlicht *nie* gegeben hat (imaginäre Schauplätze).

Diese Typologie entwirft eine erste Skizze, Anspruch auf Vollständigkeit erhebt sie selbstredend nicht. Und sie geht, wie eingangs erwähnt, von einem betont rezeptionstheoretischen Standpunkt aus, indem sie danach fragt, welche Elemente aus dem Textraum Leserinnen und Leser *auch im Georaum* entdecken können. Hier tut sich natürlich ein weites Feld von Anschlussfragen auf: Erfüllen die verschiedenen Modi der Unsichtbarkeit (transformierte, verschwundene, zukünftige und imaginäre Orte) unterschiedliche Funktionen? Und weshalb werden bestehende Räume in literarischen Texten transformiert, wenn die Autoren doch mühelos ganz neue, referenzlose Schauplätze hätten erfinden können? Diese und andere Fragen müssen für jeden Text einzeln beantwortet werden. Sie können aber zweifellos als Anstöße zu nuancierten Interpretationen dienen.

Betrachten wir abschliessend kurz ein Textbeispiel, das mitten im Erzählverlauf einen irritierenden Übergang von sichtbaren zu unsichtbaren Schauplätzen enthält. Es handelt sich um Franz Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* (in der sogenannten Fassung A), eine seiner frühen phantastischen Erzählungen. Die Geschichte beginnt in Prag – und es ist dies übrigens der einzige fiktionale Text Kafkas, der explizite topographische Referenzen auf seine Heimatsstadt hin aufweist. Der Stadtraum ist eindeutig referenziert und markiert durch Namen von Strassen und Plätzen – Ferdinandstrasse, Laurenziberg, Karls-gasse und Karlsbrücke (zur Zeit Kafkas war Prag eine zweisprachige Stadt, die Strassenschilder waren in deutsch und tschechisch beschriftet). Nach einem Fest spazieren zwei Figuren – eine davon der Ich-Erzähler – durch das winterkalte Prag. Ihr Weg lässt sich auf dem Stadtplan genau verfolgen.

Doch dann kommt der Erzähler auf die absurd-sadistische Idee, seinen Begleiter als Reittier zu benutzen, schwingt sich auf dessen Schultern und hebt zu einem wilden Ritt an. Bald darauf erscheint ein Scharnierwort, das den topographisch präzisen Stadtraum in eine

Phantasielandschaft umkippen lässt, denn mitten im urbanen Raum öffnet sich eine steinige *Landstrasse*: «Die Landstrasse, auf der ich ritt, war steinig und stieg bedeutend, aber gerade das gefiel mir und ich liess sie noch steiniger und steiler werden. Sobald mein Bekannter stolperte, riss ich ihn an seinen Haaren in die Höhe und sobald er seufzte, boxte ich ihn in den Kopf.»¹³ Der Ich-Erzähler lässt Täler, Fichtenwälder, einen Fluss und einen Berg entstehen, er erschafft sich buchstäblich fortlaufend (s)einen Handlungsraum. Beim Leser, bei der Leserin muss dadurch das Gefühl entstehen, als würde einem mit einem Ruck der Boden unter den Füßen entzogen. Eben noch befand man sich, zusammen mit den beiden Figuren, im nächtlichen Prag, nun in einer offenen Landschaft mit weitem Horizont, die sich mit keinerlei bekanntem Georaum in Verbindung bringen lässt – zu vage, zu uncharakteristisch ist sie ausgestaltet.

Mit anderen Worten: Von einem georäumlich präzise geschilderten, *sichtbaren* Stadtraum wird man in einen *unsichtbaren*, imaginären Schauplatz *katapultiert*. Diese Technik löst nicht zuletzt deshalb ein irritierendes Lektüreerlebnis aus, weil «Prag» auf Seiten der Rezipienten als «Bildspender» fungiert (so Claudio Magris in seinem Aufsatz *Prag als Oxymoron* von 1979). Die (idealen) Lesenden füllen den Stadtraum, der im Text nur über einzelne Punkte markiert ist, mit Bildern, Assoziationen, eigenen oder angelesenen Erfahrungen, so dass ein anschaulich-plastischer Handlungsraum generiert wird. Würde stattdessen der Spaziergang durch eine beliebige namenlose Stadt führen, unter der man sich nichts Genaueres vorstellen könnte, wäre der «Schock», die Katapultwirkung ungleich schwächer.

Als erstaunliches Ergebnis bleibt festzuhalten: So unüberschaubar reich die Möglichkeiten der Literatur bezüglich Raum-Genese zu sein scheinen, sie bleibt doch – als würde eine symbolische Erdanziehung auch im fiktionalen Raum gelten –, zu grossen Teilen an die sichtbare Welt gebunden, in der wir leben. Warum? Eine Teil-Antwort zumindest kann gegeben werden: Weil sich, wie gezeigt, nur vor diesem georäumlich fixierten Untergrund experimentieren lässt mit verschiedenen Graden und Nuancen der Unsichtbarkeit – mit Techniken, derer sich in den beschriebenen, kunstvollen Weisen allein die Literatur bedienen kann.

— Barbara Piatti ist Literaturwissenschaftlerin und leitet am Institut für Kartografie, ETH Zürich, das interdisziplinäre Forschungsprojekt «Ein literarischer Atlas Europas». Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde ihr ermöglicht durch die GEBERT RÜF STIFTUNG, Basel.

¹³ F. Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass, Frankfurt a.M. 1983, 7-50, 19.