

# Raum

**Der Raum beschreibt zum einen den Handlungsraum der erzählten Welt, zum anderen stellt er eine semantische Größe innerhalb der Narration dar.**

## Explikat

Begriffen werden kann der literarische Raum als Konglomerat von literarischen Schauplätzen, Orten, Landschaften und den einzelnen Gegenständen und Elementen, die diese ausmachen. Er ist als Handlungsraum neben der Zeit, der Handlung und den Figuren ein weiterer bedeutungstragender Teil der erzählten Welt (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 151). Obwohl diese Aussage verdeutlicht, dass es sich bei dem Raum um ein zentrales narratologisches Konzept handelt, hat dieser im Gegensatz zu den anderen genannten Elementen des Discours und der Histoire weitaus weniger Aufmerksamkeit erfahren. So führt Barbara Piatti diesbezüglich aus:

Es ist in diesem Zusammenhang erstaunlich, wie wenig Aufmerksamkeit dem literarischen Schauplatz bislang zugekommen ist. Handlungsräume sind ein mehr oder weniger vernachlässigtes Gebiet in der literaturwissenschaftlichen Forschung, vergleicht man die diesbezüglichen Bemühungen etwa mit denjenigen zum Plot oder zur Erzählperspektive, die ganze Bibliotheken füllen. (Piatti 2009, S. 21)

Selbst wenn dieses Urteil etwas hyperbolisch anmutet, kann ihm dennoch mit Blick auf die Fülle von literaturtheoretischen Texten zur Zeit oder zu den Erzählsituationen sicherlich zugestimmt werden. Im Folgenden sollen deshalb die unterschiedlichen Aspekte, die bei der Analyse des Raums eine Rolle spielen, systematisch dargelegt werden.

Die analytische Auseinandersetzung mit dem literarischen Raum verweist zunächst auf die Frage: "Wo spielt ein literarisches Werk?" (ebd. S. 15) Beantwortet werden kann diese ganz unterschiedlich: Mit Mitteleerde oder Hogwarts, mit Narnia oder Berlin, mit ins Wunderland führenden Kaninchenlöchern oder Speichern von Schulgebäuden, die mehr oder minder direkt mit Phantasien verbunden sind. Literarische Texte überschreiten somit bisweilen alle geographisch möglichen Grenzen, sind jedoch gleichermaßen immer an Räume gebunden (vgl. ebd. S. 16). Diese Gebundenheit wird in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* auch auf Ebene der Histoire sichtbar, da das Phantasien verschlingende Nichts nicht nur den Handlungsraum der unendlichen Geschichte in der *Unendlichen Geschichte* zerstört, sondern auch das Ende des (phantastischen) Erzählens mit sich bringt:

Er wußte nun, warum keine Menschen mehr nach Phantasien kamen und warum nie wieder welche kommen würden, um der Kindlichen Kaiserin neue Namen zu geben. Je mehr in Phantasien der Vernichtung anheimfiel, desto größer wurde die Flut der Lügen in der Menschenwelt, und eben dadurch schwand die Möglichkeit, daß [sic] doch noch ein Menschenkind kam, mit jedem Augenblick mehr. Es war ein Teufelskreis, aus dem es kein Entrinnen gab. (Ende 1979, S. 74)

Zum anderen kann der genannte Raumbezug als Erklärung für die Tatsache geltend gemacht werden, dass die Antwort auf die Frage nach dem Raum einer Erzählung bisweilen auch in der konkreten kartographischen Fixierung dieses Ortes mündet – wie bspw. im Falle der unterschiedlichen Karten von Mitteleerde. Funktional erfüllen die Karten jedoch nicht nur eine illustrative Rolle (vgl. Piatti 2009, S. 33). Sie haben vielmehr bereits eine narrative Bedeutung, indem sie die fiktiven Orte zumindest auf einer Karte fassbar machen und so die Glaubwürdigkeit eines Textes unterstreichen (vgl. ebd. S. 34). Ein Umstand, der auch Bilbo und Frodo Beutlin als fiktiven Verfassern der Abenteuer des Hobbits und des Ringkrieges zugute kommt.

Anhand der verschiedenen und ebenfalls als Illustration in den Text eingefügten Karten in Reif Larsens *The selected works of T. S. Spivet* zeigt sich eine weitere Dimension, die das literarische Raumverständnis

ausmacht. So situieren die verschiedenen Karten nicht nur T. S. Spivets Reise von West nach Ost und sind Teil seiner Tätigkeit als Kartograf, sondern sie besitzen vielmehr eine semantische Qualität. Aufgegriffen wird diese innerhalb der Karten selbst: T. S. Spivet markiert die Hindernisse, die seiner Reise entgegenstehen, als tatsächliche Hürden auf seiner – wie er selbst eingesteht – nicht als Wegweiser zu verstehenden Karte (vgl. Larsen 2009, S. 83):

Abb. 1: Reif Larsen: *The selected works of T. S. Spivet*. London: Penguin Books, 2009. S. 83.

Die eingezeichneten und somit räumlich verankerten Hürden symbolisieren bspw. die fehlende Erlaubnis seiner Eltern, sich auf seine Reise zu begeben oder auch das mit der Reise einhergehende Transportproblem.

Das an dieser Stelle zutage tretende Verständnis des Raumes als semantische Größe und Organisationsprinzip findet sich literaturtheoretisch zum einen bei Gaston Bachelard, der dem Raum neben materiellen bzw. realen Eigenschaften auch imaginierte zuweist (vgl. Bachelard 2014, S. 29). Zum anderen lässt sich die Beschäftigung mit dem (literarischen) Raum auf Juri Lotman zurückführen, der bemerkt, dass die räumliche Ordnung der erzählten Welt "zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nicht-räumlichen Charakteristika aufgebaut werden" (Lotman 1973, S. 322). Literarische Räume sind demzufolge nicht einfach nur Handlungsorte, sondern haben eine Funktion innerhalb der Erzählung. Eine Funktion, die sich nach Lotman zunächst anhand von topologischen Oppositionspaaren wie 'hoch vs. tief' bestimmen lässt (vgl. Martínez, Scheffel 2012, S. 157). Diese Paare können wiederum in semantische, nicht-topologische und häufig wertende Gegensatzpaare wie 'gut vs. böse' oder 'vertraut vs. fremd' übersetzt werden (vgl. ebd.), die in einem letzten Schritt häufig an konkrete topographische Gegensätze innerhalb der erzählten Welt wie 'Stadt vs. Wald' gebunden werden (vgl. ebd.).

Voneinander getrennt werden diese Oppositionspaare über die Grenze, die für Lotman ein zentrales typologisches Merkmal des literarischen Raumes darstellt (vgl. Lotman 1972, S. 327). Diese Grenze muss erneut sowohl topographisch und semantisch codiert sein und die Überschreitung dieser zudem nicht möglich (vgl. ebd.). Als eine solche Grenze beschreiben Martínez und Scheffel das Höllentor in Dantes *Göttlicher Komödie*, da die Grenze, die Dante mit diesem übertritt, eine ist, die normalerweise allein die Toten zu überschreiten vermögen (vgl. Martínez, Scheffel 2012, S. 158). Dies markiert die eigentliche Unüberwindlichkeit und damit den semantischen Gehalt der topographisch als Tor markierten Grenze.

Diese Grenzüberschreitung findet sich auch in T. S. Spivets Reise. Natürlich sollen an dieser Stelle die die neun Höllenkreise bewohnenden Toten nicht mit den Wissenschaftlern, die am Smithsonian tätig sind, verglichen werden, aber dennoch markiert T. S. Spivets Eintreten in die Gesellschaft dieser Wissenschaftler eine Grenzüberschreitung. So betritt er mit seiner Ankunft im Smithsonian einen Raum, der eigentlich nur Erwachsenen vorbehalten und zudem kulturell stark normiert ist (vgl. Hallet und Neumann 2009, S. 9).

Während der Raum in *The selected works of T. S. Spivet* figural-fokalisiert und somit an T. S. Spivets Perspektive als Ich-Erzähler geknüpft ist, findet sich in Emmy von Rhodens *Der Trotzkopf* eine semantische Aufladung des Raumes in Form des Oppositionspaar 'oben vs. unten', die an eine auktoriale Erzählerfigur gebunden ist. So wird über die räumliche Orientierung der Bewegung von Ilse im Roman nicht nur die als Binnengeschichte inszenierte Abschreckungsgeschichte gerahmt, sondern auch ihre emotionale Entwicklung und das Überwinden ihrer selbst über räumliche Bewegungen markiert, die in den folgenden Zitaten kursiv markiert sind. Ilse steigt nach der Konfrontation mit der Leiterin des Pensionats zunächst voller Wut die Treppen hinauf: "Ilse *erhob* sich und ging *hinauf*." (von Rhoden 2012, S. 68) Nach der Binnengeschichte, die Fräulein Güssow als Erzieherin des Pensionats Ilse zur Abschreckung erzählt, wird Ilses Versuch sich zu entschuldigen erneut räumlich gebunden inszeniert:

Zögern und mit beklommenen Herzen *stieg Ilse die Treppe hinunter*. Vor dem Zimmer der Vorsteherin blieb sie stehen. Sie konnte sich nicht entschließen, die Tür zu öffnen. Zweimal hatte sie schon die Hand nach der Klinke ausgestreckt und wieder zurückgezogen. Es war so furchtbar schwer, die erste Entschuldigung auszusprechen. *Ob sie umkehren sollte?* (ebd. S. 82)

Auch Ilses Glücksgefühl ist räumlich gebunden:

Als Ilse wieder die *Treppe zu ihrem Zimmer hinaufstieg*, fühlte sie sich leicht wie nie im Leben; es war ihr so frei und froh zumute, noch nie hatte sie eine ähnliche Empfindung gekannt. Es war das Bewußtsein [sic], sich selbst *überwunden* zu haben. (ebd. S. 83)

Die räumlichen Komponenten 'oben' und 'unten', die in den zitierten Passagen jeweils über die Bewegungsrichtung Ilses markiert werden, sind semantisch aufgeladen, indem Ilse zum einen zur ihrer Entschuldigung 'hinabsteigen' muss und sie sich nach dieser nicht nur in einer erhöhten Gemütsposition befindet, sondern diese Gemütsposition auch mit ihrer räumlichen Positionierung übereinstimmt. Das Auf und Ab ihrer Emotionen – von Trotz, zu Angst oder Unsicherheit bis zu Freude – korreliert mit einem Auf und Ab ihrer Bewegungen im Raum.

Eine ebenso deutliche semantische Aufladung des räumlichen Oppositionspaars 'oben vs. unten' findet sich in Andreas Schlüters *Level 4.3 – Der Staat der Kinder*. So teilt Mister X, der Programmierer der animierten Welt des Level 4.3, seine digitale Welt in ein klares Oben und Unten ein: In ein Oben, dessen Bewohner die Regeln befolgen und demzufolge belohnt werden ("Und in der Oberstadt gibt es alles?", fragte Ben nach." [Schlüter 2006, S. 120]) und ein Unten, dessen Bewohner im wörtlichen und im übertragenen Sinne im Untergrund leben: "Entweder du erfüllst deine Pflichten in der Unterstadt oder du bist illegal. Wir Frogs haben uns entschieden, im Untergrund zu leben." (ebd. S. 121) Die Grenze zwischen oben und unten, die ein Gullydeckel darstellt und die Ben und seine Freunde mehr oder minder freiwillig überwinden (vgl. ebd. S. 31), wird mit einer semantischen Opposition verbunden, die sich in Anpassung (oben) und Widerstand (unten) übersetzen lässt. Wiederfinden lässt sich diese semantische Aufladung der zweifach virtuellen Welt in *Level 4.3* auch auf paratextueller Ebene im Rahmen der Covergestaltung, welche zum einen die Trennung zwischen oben und unten in Form einer Querschnittsdarstellung aufgreift. Zum anderen wird über die Gestaltung der Figuren auf dem Cover – der für Ordnung und Regeln stehende Polizist vs. die im Verborgenen bleibenden und maskierten Untergrundkämpfer – diese räumliche Trennung in eine semantische übersetzt:

Abb. 2: Andreas Schlüter: *Level 4.3 – Der Staat der Kinder*. Arena: Würzburg, 2006. Coverillustration.

Ein weniger digitaler, aber dennoch ebenso symbolischer Raum ist das Kinderzimmer, dem und dessen Darstellungen Heidi Lexe für den Bereich der Kinder- und Jugendmedien eine besondere Rolle zuweist. So führt sie aus, dass die geschlossene Kinderzimmertür als Grenze zwischen Erwachsenen- und Kinderwelt einen abgeschlossenen Raum schafft, der kindliches autonomes Handeln ermögliche (vgl. Lexe 2014, S. 157).

Das Kinderzimmer als Raum erfüllt die Lotman'schen Kriterien zum einen über die grundverschiedenen inneren Strukturen von kindlicher und erwachsener Welt (vgl. Lotman 1972, S. 327). Zum anderen sind diese Welten durch die Grenze Tür voneinander getrennt, die gedanklich – und vor allem in der Pubertät – unüberwindlich scheint (vgl. ebd.). Eine solche geschlossene Tür als Symbol für das kindliche Entdecken der eigenen Kräfte findet sich in der filmischen Adaption von Roald Dahls *Matilda*. Die Titelheldin trainiert ihre neuentdeckten magischen Fertigkeiten im Kinderzimmer und verwendet sie, um ihrem Vater die Tür vor der Nase zuzuschlagen. Damit schließt sie ihn nicht nur aus ihrem Kinderzimmer aus, sondern vorausdeutend auch aus ihrem Leben (vgl. DeVito 1996 [01:08:01-01:08:33]).

Während das Lotman'sche Konzept primär den literarischen Raum in den Fokus rückt, betont Michael M. Bachtin mit seinem Verständnis des Chronotopos die Beziehung zwischen Raum und Zeit (vgl. Bachtin 2014, S. 7). Für ihn stehen Zeit und Raum im Text in einem engen Verhältnis:

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; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Gesichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. (ebd.)

Der Weg und seine distinktive Verbindung von Zeit und Raum ist für Bachtin ein solcher Chronotopos, der zudem eine Vielzahl von Begegnungen und Abenteuern ermögliche und zahlreiche literarische Texte motivisch präge (vgl. ebd. S. 22). Der gelbe Backsteinweg, dem Dorothy sowohl in Lyman's Frank Baums *Der Zauberer von Oz*

als auch in der Nachdichtung *Der Zauberer der Smaragdenstadt* von Alexander Wolkow folgen muss, lässt sich als ein solcher Chronotopos beschreiben: "Du musst schon allein gehen. Der Weg zur Smaragdenstadt ist mit gelbem Backstein ausgelegt, du wirst dich gewiss nicht verirren." (Wolkow 2015, S. 27) Der so ausgezeichnete Weg leitet Dorothy jedoch nicht nur auf ihrer Reise zur Smaragdenstadt und schließlich nach Hause, sondern ist, wie bei Bachtin ausgewiesen, Ort von Begegnungen und Abenteuern. So trifft Dorothy zum einen die Vogelscheuche Scheuch, den Eisernen Holzfäller und den Feigen Löwen. Zum anderen muss sie sich mit ihren neuen Freunden und Weggefährten zahlreichen Bewährungsproben und Abenteuern stellen, die von bösen Hexen, über fliegende Affen, Menschenfressern bis hin zu Säbelzähntigern und schier unüberwindlichen Schluchten reichen. Die Bedeutung der "Yellow Brick Road" schlägt sich darüber hinaus nicht nur in der literarischen Vorlage oder in der bekannten Musical-Adaption *The Wizard of Oz* nieder, in der sie audiovisuell inszeniert bzw. besungen wird. Sie lässt sich popkulturell zudem in zahlreichen Songtiteln von Künstlern wie Elton John bis Eminem nachzeichnen und taucht sogar in einer Folge der amerikanischen Dramedy-Serie *Scrubs – Die Anfänger* auf. Materiell inszeniert wird sie in *Mein Weg nach Hause* als Krankenhauswegweiser und symbolisiert unter anderem den titelgebenden Wunsch des Protagonisten, seinen freien Tag außerhalb der Krankenhausmauern zu verbringen (vgl. Braff 1996 [00:10:55-00:11:45]). Dass J.D. der Protagonist zu Beginn der Folge *Africa* von *Toto* hört und singt (vgl. ebd. [00:00:00-00:01:00]), zeugt zum einen von dem durchaus ironischen Umgang der Serie mit der literarischen oder filmischen Vorlage. Zum anderen lässt sich diese ironische Brechung im Hinblick die Vielzahl an intertextuellen und intermedialen Bezügen zur Welt um den Zauberer von Oz am besten mit dem Bonmot Dorothys aus der filmischen Adaption beschreiben:

{youtube}vQLNS3HWfCM{/youtube}

Quelle: Ausschnitt aus: *The Wizard of Oz* (Victor Fleming. USA 1939).

Dass dieser Artikel im Zug von Bremen nach Berlin geschrieben wurde und somit zumindest in Bezug auf die Schreibsituation räumlich verortet werden kann, stellt ein Zusatzdetail dar. Wer allerdings aufgrund der Länge Überlegungen bezüglich der Verspätung des Zuges aufgrund betriebsbedingter Verzögerungen anstellen möchte, soll dies gerne tun.

---

## Bibliografie

### Primärliteratur

- Ende, Michael: Die Unendliche Geschichte. Stuttgart: Thienemann, 1979.
- Larsen, Reif: The Selected Works of T. S. Spivet. London: Penguin Books, 2009.
- Rhoden, Emmy von: Der Trotzkopf. Eine Pensionsgeschichte für erwachsene Mädchen. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2012.
- Schlüter, Andreas: Level 4.3. Der Staat der Kinder. Arena: Würzburg, 2006.
- Wolkow, Alexander: Der Zauberer der Smaragdenstadt. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2015.

### Film

- Matilda (Danny DeVito. USA 1996).
- Scrubs: My Way Home (Zach Braff. USA 2006).
- The Wizard of Oz (Victor Fleming. USA 1939).

### Sekundärliteratur

- Bachelard, Gaston: Die Poetik des Raumes. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2014.
- Bachtin, Michael M.: Chronotopos. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.
- Hallet, Wolfgang und Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 11-32.
- Lexe, Heidi: Türe zu. Fenster auf. In: Roeder, Caroline (Hrsg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript, 2014. S. 153-166.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink, 1972.

- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink, 1973.
- Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. erweiterte und aktualisierte Auflage. München: Beck, 2012.
- Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. 2. Auflage. Göttingen: Wallsteinverlag, 2009.

Quelle: Stefanie Jakobi: Raum. In: KinderundJugendmedien.de. Erstveröffentlichung: 25.10.2016. (Zuletzt aktualisiert am: 07.10.2021). URL: <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/epik/1555-raum>. Zugriffsdatum: 01.12.2021.