

**Raumsemantik in deutschsprachigen Liebesromanen  
des 21. Jahrhunderts**

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades

an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von Astrid Schwaner

aus Haan

Göttingen 2021



## Dank

Diese Doktorarbeit verdanke ich der langjährigen Begleitung und Unterstützung durch viele Menschen. Zunächst möchte ich Prof. Dr. Simone Winko und apl. Prof. Dr. Gerhard Kaiser für die hervorragende Betreuung danken. Meinem Vertrauensdozenten Prof. Dr. Arnulf Quadt und der Studienstiftung des Deutschen Volkes bin ich für die finanzielle und ideelle Unterstützung zu Dank verpflichtet. Den Teilnehmer:innen der Forschungskolloquien meines Betreuungsteams an der Georg-August-Universität Göttingen und den Studierenden des Seminars *Raumsemantik in Liebesromanen der Gegenwart* im Sommersemester 2019 an der Leuphana Universität Lüneburg danke ich für ihre wertvollen Anregungen.

Darüber hinaus danke ich meinen Eltern Gabi und Dirk Schwaner, die mich mein Leben lang nicht nur in der Verfolgung meiner akademischen Ziele unterstützt und bestärkt haben. Meiner Familie Christof und Charlotte Schwaner danke ich dafür, dass sie mir die Zeit eingeräumt haben, jahrelang an diesem Projekt zu arbeiten. Dirk Schwaner, Christiane Oehm-Peschel und Felix Lempp kann nicht genug für das geduldige Korrekturlesen der Arbeit gedankt werden. Zu guter Letzt bin ich Sophia Jochem, Ricarda Bolten-Bühler, Felix Lempp und Christian Guckelsberger für ihre Gesellschaft in der Bibliothek und vielen weiteren Freund:innen und Familienangehörigen für die moralische Bestärkung auf dem langen Weg zur Promotion dankbar.

## Siglen häufig zitierter literarischer Texte

- AL Elke Heidenreich/Bernd Schroeder: *Alte Liebe. Roman*. München 2009
- AP Leif Randt: *Allegro Pastell. Roman*. Köln 2020.
- AS Arno Geiger: *Alles über Sally. Roman*. München 2010.
- FK Stephan Thome: *Fliehkräfte. Roman*. Berlin 2012.
- FM Sybille Berg: *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand. Roman*. München 2015.
- GL Hanns-Josef Ortheil: *Die große Liebe. Roman*. München 2003.
- GN Daniel Glattauer: *Gut gegen Nordwind. Roman*. Wien 2006.
- GS Stephan Thome: *Gegenspiel. Roman*. Berlin 2015.
- LZ Bodo Kirchhoff: *Die Liebe in groben Zügen. Roman*. Frankfurt a. M. <sup>3</sup>2012.
- OS Monika Zeiner: *Die Ordnung der Sterne über Como. Roman*. Berlin <sup>3</sup>2013.
- RZ Arnold Stadler: *Rauschzeit. Roman*. Frankfurt a. M. 2016.
- SJ Peter Stamm: *Sieben Jahre. Roman*. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2009.
- TH Anne Weber: *Tal der Herrlichkeiten. Roman*. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2012.
- TZ Iris Hanika: *Treffen sich zwei. Roman*. Graz/Wien 2007.
- UE Olga Grjasnowa: *Die juristische Unschärfe einer Ehe. Roman*. München 2014.
- VG Undine Gruenter: *Der verschlossene Garten. Roman*. München/Wien 2004.
- VW Uwe Timm: *Vogelweide. Roman*. Köln <sup>3</sup>2013.
- WA Matthias Nawrat: *Wir zwei allein. Roman*. Zürich 2012.
- WR Sibylle Luithlen: *Wir müssen reden. Roman*. München 2018.
- VV Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn, Bd. VI, 1: Romane und Novellen*, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz. Kommentiert v. Erich Trunz/Benno von Wiese. München 2005 [1809], S. 242-490.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung: Liebe und Raum in Literatur und Gegenwart .....</b>	<b>1</b>
1.1	Raumsemantik in Liebesromanen seit dem 18. Jahrhundert .....	4
1.2	Liebe und Raum im 21. Jahrhundert aus soziologischer Sicht .....	13
1.3	Forschungslage, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit .....	19
<b>2</b>	<b>Methodische Vorüberlegungen.....</b>	<b>22</b>
2.1	Raumkonzept .....	24
2.2	Parameter erzählter Räume .....	27
2.2.1	Konzeption .....	30
2.2.2	Darstellung .....	35
2.2.3	Semantisierung.....	44
2.2.4	Funktionalisierung .....	50
2.2.4.1	Parameter der Funktionalisierung.....	51
2.2.4.2	Exemplarische Darstellung relevanter Funktionstypen.....	56
2.3	Analyseverfahren für die Funktionen erzählter Räume in Gegenwartsromanen ....	64
2.3.1	Analyseleitender Fragenkatalog.....	64
2.3.2	Bildung und Auswertung eines gegenwartsliterarischen Korpus .....	69
<b>3</b>	<b>Narrative Funktionen der Raumsemantik in Liebesromanen des 21. Jahrhunderts .....</b>	<b>81</b>
3.1	Raumsemantische Charakterisierung der liebenden Figuren.....	81
3.1.1	Potenzielle Liebespartner:innen als perfektes Match .....	82
3.1.1.1	Komplementäre Figuren .....	82
3.1.1.2	Ähnliche Figuren.....	93
3.1.2	Kontrastierung der drei Figuren einer Dreiecksbeziehung.....	96
3.1.2.1	Inkompatible Ähnlichkeit.....	96
3.1.2.2	Komplexe Verbindung kompatibler und inkompatibler Charakterzüge ....	103
3.1.3	Zwischenfazit.....	117
3.2	Raumsemantische Motivation, Abbildung und Strukturierung von Liebeshandlungen 118	
3.2.1	Handlungsanstoß durch Raum(veränderung).....	119
3.2.1.1	Handlungsmotivation durch Reisen I: Die große Liebe in Italien .....	120
3.2.1.2	Handlungsmotivation durch Reisen II: Ehebruch in den Tropen .....	121

3.2.1.3	Handlungsmotivation durch Reisen III: Auflösung einer konfliktreichen Dreiecksbeziehung.....	128
3.2.1.4	Andere kausale Einflüsse durch räumliche Elemente .....	130
3.2.1.5	Zwischenfazit.....	133
3.2.2	Raumsemantische Strukturierung der Handlungsentwicklung .....	134
3.2.2.1	Raumsemantische Markierung von wichtigen Ereignissen .....	134
3.2.2.2	Raumsemantische Markierung von Etappen durch Schauplatzwechsel ....	139
3.2.2.3	Raumsemantische Abbildung einer Entwicklung der Handlung .....	142
3.2.2.4	Zwischenfazit.....	149
3.2.3	Abbildung der Konfliktsituation: Strukturelle Isomorphien von Wohnräumen und Beziehungen.....	150
3.2.3.1	Ambivalenter Paarraum: Ein Sommerhaus als Metapher des Ehekonfliktes 152	
3.2.3.2	Scheiternde Versuche der Verwurzelung .....	166
3.2.3.3	Polyamore Wohnexperimente: Eindringen eines Dritten .....	172
3.2.3.4	Zwischenfazit.....	181
3.2.4	Metaphorisierung von Emotionen .....	182
3.2.4.1	Metaphorisierung von Emotionen durch Wetter und Landschaften .....	182
3.2.4.2	Metaphorisierung der Emotion Liebe durch die figurale Raumwahrnehmung 191	
3.2.4.3	Metaphorisierung von Emotionen durch räumliche Vorstellungen, Phantasien oder Träume der Figuren.....	196
3.2.4.4	Metaphorisierung von Emotionen durch Anziehung und Abstoßung.....	203
3.2.4.5	Zwischenfazit.....	206
3.3	Raumsemantische Darstellung und Evaluation von Beziehungs- und Liebeskonzepten 207	
3.3.1	Romantische Liebe als Schicksalsmacht?.....	207
3.3.2	Die Verschmelzung von Liebe und Kunst.....	219
3.3.3	Kritik des romantischen Liebesmodells .....	233
3.3.3.1	Verfremdung oder Parodie von Liebestopoi.....	234
3.3.3.2	Gelingende Liebe als Utopie .....	247
3.3.4	Auseinandersetzungen mit dem Gegenmodell der pragmatischen Partnerschaft 254	
3.3.4.1	Pragmatische Partnerschaft und emotional-intuitive Affäre als komplementäre Elemente? .....	255
3.3.4.2	Wahlverwandte im 21. Jahrhundert zwischen pragmatischer Partnerschaft und Liebesrausch.....	262

3.3.4.3	Unübersichtlichkeit der Liebe heute .....	275
3.3.5	Zwischenfazit.....	284
<b>4</b>	<b>Zusammenfassung und Ausblick .....</b>	<b>286</b>
4.1	Raumsemantisches Profil der untersuchten Romane .....	287
4.2	Häufige raumsemantische Funktionen im untersuchten Korpus .....	296
4.3	Komparatistische Beobachtungen und Ansatzpunkte für die weitere Forschung..	299
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>306</b>
	Primärliteratur.....	306
	Sekundärliteratur.....	307





# 1 Einleitung: Liebe und Raum in Literatur und Gegenwart

„[A]ll narratives imply a world with spatial extension, even when spatial information is withheld“<sup>1</sup>, wie Marie-Laure Ryan feststellt. Räume in literarischen Texten tragen als „zentrale[r] Teil fiktionaler Wirklichkeitskonstruktion“<sup>2</sup> entscheidend dazu bei, die Lebendigkeit der Einbildungskraft und somit den Wirkungsgrad des Gelesenen auf die Leser:innen durch Visualität, Realismus und Resonanz zu erhöhen. Erzählte Räume transportieren dabei Informationen über die Realität ihrer Entstehungszeit:

Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation.<sup>3</sup>

Der Wandel räumlicher Gestaltungen literarischer Texte im Laufe der Jahrhunderte spiegelt jeweils zeitgenössische Geistesströmungen und ästhetische Präferenzen.<sup>4</sup> Allerdings bilden erzählte Räume reale Räume nicht einfach ab, sondern formen sie in der Narration neu und wirken somit an der Produktion kultureller Räume mit.<sup>5</sup> Historische Paradigmenwechsel in der realen Beziehung zum Raum fanden Niederschlag in der raumsemantischen Gestaltung von zeitgenössischer Literatur.<sup>6</sup>

Nicht nur der Bezug zwischen realem und erzähltem Raum ist für die literaturwissenschaftliche Analyse interessant, sondern auch die narrativen Funktionen der erzählten Räume für andere Elemente der erzählten Welt oder Diskurse, wie auch Melanie Pawlitzki feststellt:

---

<sup>1</sup> Marie-Laure Ryan: Space. In: *The living handbook of narratology*. Hamburg 2014. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>> (abgerufen am 02.11.2020).

<sup>2</sup> Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 33-52, hier 34.

<sup>3</sup> Wolfgang Hallet/Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 11-32, hier 11 (im Folgenden zitiert als Hallet/Neumann 2009a).

<sup>4</sup> Vgl. den diachronen Überblick bei Hallet/Neumann 2009a: 16 und Stephan Günzel/Franziska Kümmerling (Hg.): *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a. 2010.

<sup>5</sup> Vgl. Dorit Müller/Julia Weber: *Die Räume der Literatur – exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau“*. Berlin u. a. 2013, S. 8f.

<sup>6</sup> So erklärt beispielsweise Carsten Lange die verstärkte Funktionalisierung erzählter Architekturen für die Darstellung psychischer Strukturen in romantischen Texten neben innerliterarischen Faktoren auch durch die sich zeitgleich vollziehende ‚Subjektivierung‘ des Raums und einen gewandelten Architekturdiskurs, vgl. Carsten Lange: *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*. Würzburg 2007, S. 11 und 285.

„Räumlichkeit“ stellt [...] eine zusätzliche Möglichkeit dar, sich dem komplexen Bedeutungsgeflecht literarischer Texte, sowohl innerhalb des Textes als auch in Bezug auf ihre dialogische Intention und Funktion innerhalb kultureller Zusammenhänge, zu nähern.“<sup>7</sup> Räume können beispielsweise das Geschehen strukturieren, Ereignisse motivieren, Figuren charakterisieren sowie das Thema oder den Grundkonflikt eines literarischen Textes metaphorisch abbilden. Eines der häufigsten Themen literarischer Texte bildet die Liebe. Dieser Arbeit liegt ein offener, weiter Liebesbegriff zugrunde, der alle denkbaren Signifikate umfasst: Mit Stefan Neuhaus verstehe ich Liebe als „ein von Subjekten und Kollektiven abhängiges Konzept“<sup>8</sup>. Liebe kann sowohl Emotionen als auch zwischenmenschliche Beziehungen seelischer oder körperlicher Art zwischen Partnern als auch ein Verhaltensmodell oder einen Kommunikationscode bezeichnen – der Begriff widersetzt sich einer eindeutigen wissenschaftlichen Definition.<sup>9</sup>

Die über die Illusionsbildung hinausgehenden Funktionen erzählter Räume sind für Themen, die schwieriger zu kommunizieren sind, besonders relevant – etwa für die Darstellung von Liebe, deren Inkommunikabilität zum Topos geworden ist:<sup>10</sup> Die intersubjektive Vermittlung von Liebe als Emotion ist nur durch Codes möglich, die Sprecher:in und Empfänger:in kennen – in der Literatur wie auch in der Realität.<sup>11</sup> Die Codes, die auch in der Realität zur Kommunikation

---

<sup>7</sup> Melanie Pawlitzki: *There is no is without a where – literarische Raumdarstellung anhand von Romanen von Joyce Carol Oates, Toni Morrison und Louise Erdrich*. Würzburg 2015, S. 17.

<sup>8</sup> Stefan Neuhaus: Figurationen der Liebe. In: Ders. (Hg.): *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft*. Würzburg 2012, S. 5-18, hier 9 (im Folgenden zitiert als Neuhaus 2012a).

<sup>9</sup> Vgl. Martin Stempfhuber: *Paargeschichten. Zur performativen Herstellung von Intimität*. Wiesbaden 2012, S. 9f.

<sup>10</sup> Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. 2012 [1982], S. 168; Herwig, Henriette/Miriam Seidler: Von der romantischen Liebe zur virtuell gestützten Liebespragmatik? In: Dies. (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014, S. 7-39, hier 25 (im Folgenden zitiert als Herwig/Seidler 2014a); Stempfhuber 2012: 10; Gerhard Neumann: Lektüren der Liebe. In: Heinrich Meier/Gerhard Neumann (Hg.): *Über die Liebe*. Ein Symposium. München 2001, S. 9-79, hier 14; Stefan Neuhaus (Hg.): *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft*. Würzburg 2012, S. 9; Elke Reinhardt-Becker: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt a. M./New York 2005, S. 183, und Theo Elm: Liebe erzählen? Zur Narratologie der Liebe in Goethezeit und Gegenwart. In: *Deutsche Schillergesellschaft. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 59 (2015)*, S. 332-351, hier 351.

<sup>11</sup> Die Begriffe Emotion, Empfindung und Gefühl werden in der Forschung oft überlappend verwendet. Der in dieser Arbeit verwendete Emotionsbegriff basiert auf dem semiotisch begründete Emotionsmodell von Simone Winko und definiert Emotionen als psychophysische Phänomene von Menschen und ihnen ähnelnden Figuren, die eine kognitive und eine körperliche Komponente umfassen, vgl. Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003, S. 67. Der Ausdruck und die Wahrnehmung von Emotionen werden von kollektivem Wissen in Form von Skripten bestimmt, vgl. ebd. 85f. und 108f.; Gertrud Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld 2011, S. 17 und Claudia Hillebrandt: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten: mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin 2011, S. 36.

notwendig sind, werden maßgeblich von den Künsten mitgeprägt und wandeln sich im Laufe der Zeit. Sie können beispielsweise aus Verhaltensweisen, Situationen, körperlichen Reaktionen, Metaphern, Motiven und topischen Räumen bestehen.<sup>12</sup>

Die Präsentation von Liebe durch die Codierung und narrative Funktionalisierung des erzählten Raumes bietet eine Möglichkeit, Emotionen in Texten auf raffinierte Weise darzustellen. Emotionen und andere Textelemente nicht explizit durch liebesbezogene Wörter zu thematisieren, sondern „durch implizite sprachliche und strukturelle Mittel“<sup>13</sup> zu präsentieren, ist ein Spezifikum literarischer Texte. Die implizite Präsentation enthält einen Informationsüberschuss, dessen Vielfalt durch die direkte Thematisierung reduziert und verengt würde. Insbesondere seit der Entstehung des romantischen Liebescodes und der Entwicklung der Literaturgattung des Romans zum Leitmedium im 18. und 19. Jahrhundert wird Liebe in Romanen mit Hilfe raumsemantischer Darstellungsstrategien präsentiert: Das Hausmotiv beispielsweise diente über Jahrhunderte hinweg der literarischen Metaphorisierung von Intimbeziehungen, das Wetter der Darstellung von Emotionen oder die raumsemantische Andeutung einer finalen Tiefenstruktur der Darstellung der verzauberten Liebeserfahrung. Dabei lassen sich diachron verschiedene Motive und Funktionalisierungen beobachten, wie im folgenden Kapitel 1.1. schlaglichtartig beleuchtet wird.

Diese Arbeit untersucht, welche narrativen Funktionen raumsemantische Darstellungsmittel in deutschsprachigen Liebesromanen des 21. Jahrhunderts haben. Unter einem Liebesroman verstehe ich im weiten Sinne jeden Roman, dessen zentrales Thema die Liebe als emotionale oder erotische Zugewandtheit zu einem oder mehreren Partnern bildet. Dazu gehören nach meinem Begriffsverständnis auch Ehe- und Ehebruchsromane. Die Liebe zwischen Freunden oder Familienmitgliedern wird nicht untersucht.<sup>14</sup> Die Begründung für die raumsemantische Untersuchung eines Liebesromankorpus aus dem 21. Jahrhundert liefern vier Argumente: Erstens erfüllt die Raumsemantik in Liebesromanen seit dem 18. Jahrhundert narrative Funktionen. Zweitens erfahren Liebesromane, deren Autor:innen Kunstanspruch erheben und

---

<sup>12</sup> Vgl. Winko 2003: 85f., 90, 111, 116, 131f. und 141 sowie zur Liebe als Code Luhmann 2012 [1982]: 9 und 23.

<sup>13</sup> Winko 2003: 116, vgl. ebd. 136.

<sup>14</sup> Siehe zur Schwierigkeit, den Begriff des Liebesromans einzugrenzen, und zur Auf- und Abwertung des Genres durch verschiedene Instanzen Rafał Pokrywka: Der literaturwissenschaftliche Kampf um den Liebesroman. In: Ders. (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 13-30 (im Folgenden zitiert als Pokrywka 2017a), und Heinz Schumacher: Liebesromane als Diagnoseinstrument. Beobachtungen zu den Romanen von Peter Stamm. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 51-70, hier 67.

denen von Kritiker:innen und Interpret:innen ein künstlerischer Wert zugeschrieben wird, in deutscher Sprache um das Jahr 2000 eine Renaissance. Drittens konstatieren aktuelle soziologische Texte eine Veränderung im Verhältnis des Menschen zum Raum und zu seinen Mitmenschen, die Auswirkungen auf literarische Texte haben könnte.<sup>15</sup> Viertens ist der narratologische Forschungsstand zur Analyse der Funktionalisierungen des erzählten Raumes noch sehr lückenhaft, obwohl ein systematisches Analysemodell für Erzähltexte aller Zeiten und Genres ein hilfreiches literaturwissenschaftliches Instrument wäre. Die vorliegende Arbeit leistet also einerseits einen Beitrag zur historischen Erforschung der narrativen Funktionen erzählter Räume in Liebesromanen, indem sie einen Querschnitt durch die Gattung in den ersten zwei Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts zieht, und reduziert andererseits das narratologische Forschungsdefizit. Die vier Argumente, die das Forschungsprojekt begründen, werden in den folgenden beiden Unterkapiteln sowie im folgenden Theoriekapitel (Kapitel 2) genauer betrachtet.

### **1.1 Raumsemantik in Liebesromanen seit dem 18. Jahrhundert**

Zur Einführung wird der Einsatz raumsemantischer Darstellungsmittel in Liebesromanen seit der Entstehung des Genres umrissen. Der thematische Zuschnitt dieser Arbeit bietet keinen Platz für eine vollständige diachrone Darstellung. An dieser Stelle können nur exemplarisch einige zentrale Motive, Funktionen und auffällige Entwicklungen der Raumsemantik beleuchtet werden, um aufzuzeigen, welche lange und vielseitige Tradition raumsemantischer Darstellungsstrategien die Hintergrundfolie für die Untersuchung von Gegenwartsromanen im Hauptteil bildet. Der Überblick beginnt mit dem 18. Jahrhundert, da sich zu dieser Zeit im deutschsprachigen Roman komplexere, bis heute besonders wirksame Liebeskonzepte entwickelten.<sup>16</sup> Die Französische Revolution, die Aufklärung und die Industrialisierung

---

<sup>15</sup> Der Bezug auf außerliterarische Bedingungen der empirischen Welt weist den narratologischen Ansatz dieser Arbeit als postklassischen aus, der strukturalistische Werkzeuge mit dem Blick auf literaturhistorische Kontexte kombiniert, vgl. Roy Sommer: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart 2010, S. 91-108, hier 95.

<sup>16</sup> Vgl. Karl H. Götze/Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister: Vorwort. In: Dies.: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009, S. 7-22, hier 7 (im Folgenden zitiert als Götze et al. 2009a), sowie Niels Werber: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003, 9f. Für verschiedene Epochen ist die Forschungslage zur Raumsemantik in Liebesromanen unterschiedlich gut. Einen diachronen Überblick versucht Werner Jung, seine Beobachtungen bleiben jedoch aufgrund der kurzen Essayform schemenhaft, vgl. Werner Jung: *Raumphantasien und Phantasieräume – Essays über Literatur und Raum*. Bielefeld 2013, S. 67-81. Forschungslücken bestehen vor allem bezüglich der Literatur von der Nachkriegszeit bis zu den Achtziger Jahren, in denen der Liebesroman als Genre eine

veränderten die gesellschaftliche Ordnung tiefgreifend; die Standeszugehörigkeit und der christliche Glaube an ein paradiesisches Leben nach dem Tod verloren ihre Orientierungsfunktion für die Lebensgestaltung. Stattdessen verlagerte sich die Aufgabe der Stiftung eines Lebenssinns auf die Natur, die Kunst und die Liebe. Um das Jahr 1800 arbeiteten deutsche Autor:innen daran, den gesellschaftlichen Umbruch und rapiden Fortschritt in der beginnenden Moderne „im Medium der Liebe“<sup>17</sup> literarisch zu verarbeiten: Im romantischen Ideal der Liebesehe vereinen sich erstmals in der deutschsprachigen Literatur die körperliche und seelische Liebe zu einer dauerhaften Liebes- und Lebensform.<sup>18</sup> Die Verbindung der Emotion Liebe mit Freundschaft, Leidenschaft, Sexualität und gegenseitigem Verstehen in der Institution einer monogamen heterosexuellen Ehe – „eine symbiotische Zweierbeziehung auf möglichst vielen Ebenen“<sup>19</sup> – sollte dem verunsicherten Individuum neuen Halt in der Welt verschaffen. Das romantische Liebeskonzept impliziert, dass die Liebenden einander auf den ersten Blick erkennen, dass sie sich ohne Worte verstehen, dass sie durch ihre Liebe einen neuen

---

geringe Rolle spielte. Neben einzelnen Arbeiten zur Raumsemantik in Liebesromanen etwa im Sammelband von Gertrud Lehnert und Stephanie Siewert (Gertrud Lehnert/Stephanie Siewert (Hg.): *Spaces of desire – spaces of transition: space and emotions in modern literature*. Frankfurt a. M. 2011) und einzelnen Aufsätzen wie beispielsweise dem von Helen Chambers (Helen Chambers: *Mobilität und Ehebruch, Frauen in der Stadt, Reisende: Provinz, Metropole und Welt bei Fontane und Ebner-Eschenbach*. In: Roland Berbig/Dirk Göttsche: *Metropole, Provinz und Welt – Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*. Berlin u. a. 2013, S. 257-270) widmet sich ein Großteil der Forschungsliteratur jeweils entweder dem Raum oder der Liebe und enthält nur teilweise Beobachtungen zur Verbindung von beidem, siehe beispielsweise zu Räumen in der Literatur der Romantik die Monographie von Lange (2007) und den Sammelband von Walter Pape (Walter Pape (Hg.): *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Tübingen 2009) oder zur neuen Sachlichkeit die Monographie von Ines Lauffer (Ines Lauffer: *Poetik des Privatraums – der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*. Bielefeld 2011). Ebenso bieten Einzelinterpretationen von Liebesromanen häufig Informationen über deren raumsemantische Gestaltung, und motivgeschichtliche Arbeiten erhellen einzelne raumsemantische Aspekte wie das Wetter bei Friedrich C. Delius (Friedrich C. Delius: *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*. München 1971) oder das Haus bei Naomi Ritter (Naomi Ritter: *House and Individual. The House Motif in German Literature of the 19<sup>th</sup> Century*. Stuttgart 1977). Von den unzähligen Publikationen zur Liebe in der Literatur verschiedener Epochen können hier nur exemplarisch die Publikationen von Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker (Frank Becker/Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt 2019), Helmut Schmiedt (Helmut Schmiedt: *Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek*. Opladen 1993), Karl H. Götze und Katja Wimmer (Karl H. Götze/Katja Wimmer (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag*. Frankfurt a. M. 2010), Peter von Matt (Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München/Wien 1989) und Oliver Sill (Oliver Sill: *Sitte – Sex – Skandal. Die Liebe in der Literatur seit Goethe*. Bielefeld 2009) genannt werden.

<sup>17</sup> Luhmann 2012 [1982]: 178, vgl. Werber 2003: 440. Der Begriff ‚Moderne‘ bezeichnet hier nicht die später anzusetzende literarische Epoche, sondern im historischen und soziologischen Sinne die Zeit seit der Aufklärung.

<sup>18</sup> Luhmann 2012 [1982]:139f.

<sup>19</sup> Neuhaus 2012a: 15f.

Zugang zu ihrer Umwelt finden, dass sie einander gleichberechtigte Partner:innen sind und eine Familie gründen, und dass ihre Liebe exklusiv und einzigartig ist und als eigentliche Religion fortan den Mittelpunkt ihres Lebens bildet.<sup>20</sup>

In der Literatur dieser Zeit fällt raumsemantisch eine „Vorliebe für die Natur“<sup>21</sup> auf, die die obengenannte realweltliche zeitgenössische Hinwendung zur Natur in der Raumsemantik der Literatur widerspiegelt. Sie äußert sich unter anderem im Einsatz von Wetterphänomenen zur Darstellung von Emotionen: So beendet in Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werther* ein Unwetter als Metapher für die aufwallende Leidenschaft den Tanz, bei dem sich Lotte und Werther näherkommen. Nach dem Unwetter stehen die Figuren am Fenster und blicken hinaus in die Natur. Die Übereinstimmung ihrer Empfindungen teilen sie einander mit, indem Lotte durch den Ausruf „Klopstock!“ die Verbindung vom Naturraum zu einem literarischen Text herstellt.<sup>22</sup> Das Motiv des Blicks aus dem Fenster zieht sich quer durch die Epochen und drückt in Liebesromanen häufig Sehnsucht aus oder regt zum Nachdenken an.<sup>23</sup> Auch Außenräume als Handlungsschauplatz treten bei Goethe zahlreich auf. Dabei werden zivilisierte Ziergärten oder Parks häufig mit Schuld, die freie Natur jedoch mit Unschuld assoziiert.<sup>24</sup>

Die Romane der Romantik und Klassik entwickeln mitunter komplexe symbolische Topographien: Architektonische Geheimräume und Naturräume wie Gebirge, Wald und Meer dienen der „Visualisierung von Identitätsfragen und seelischem Geschehen“<sup>25</sup>. Verunsicherungen über das Realitätskonzept eines Textes durch raumsemantische Darstellungsstrategien wie etwa die Andeutung einer finalen Tiefenstruktur oder doppelten Welt lassen sich als Reaktion auf die realweltliche Verunsicherung durch die Aufklärung deuten: Die

---

<sup>20</sup> Vgl. Herwig/Seidler 2014a: 11-14 und Reinhardt-Becker 2005: 183.

<sup>21</sup> Jung 2013: 67.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn, Bd. VI, 1: Romane und Novellen*, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz. Kommentiert v. Erich Trunz/Benno von Wiese. München 2005 [1809], S. 7-124, hier 27.

<sup>23</sup> Vgl. Ritter 1977: 19. Das Fenster unterscheidet sich vom ebenfalls funktionalisierbaren Türmotiv: „Windows are also either open or closed, but they have a different effect: even when closed, the window permits contact with the world outside, and even when open it still separates the interior from outer space. The open window does not connote action, as does the open door, which we associate with the active realm outside the house. People do not usually enter or leave a house through windows. Thus windows are more passive and less rational than doors. They define spatial relations less than they stimulate man's imaginative play between inner and outer space.“ (ebd. 193, vgl. ebd. 108-110 und 199).

<sup>24</sup> Vgl. ebd. 18f.

<sup>25</sup> Carsten Lange: Tapetentüren und geheime Kammern: Zur Struktur und Funktion des verborgenen Raums in Erzähltexten der Romantik. In: Walter Pape (Hg.): *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Tübingen 2009, S. 239-250, hier 242.

Texte reaktivieren mit der Betonung der Einbildungskraft und der Unbeständigkeit des Raumes einen Gegenentwurf zum deterministischen Weltbild der Naturwissenschaften.<sup>26</sup> In dieser Zeit entwickelt sich auch das bis heute gebräuchliche Motiv, dass die Umwelt den Liebenden verändert erscheint, wie Niklas Luhmann an Friedrich Schlegels *Lucinde* beobachtet: „Die Welt der Objekte, die Natur wird Resonanzboden der Liebe. [... Es] tritt der Dialog der Liebenden zurück; er wird ergänzt oder nahezu ersetzt durch die Verzauberung der Objekte, an denen in bezug auf den anderen die Liebenden ihre Liebe erfahren.“<sup>27</sup> Die erzählte Welt wird zu einer nur den Liebenden zugänglichen Sonderwelt.

Schon um 1800 wurden häufig Innenräume zur Charakterisierung der Figuren und Darstellung ihrer Beziehungen verwendet.<sup>28</sup> In Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809)<sup>29</sup> – dem frühen Prototyp des Ehebruchsromans mit dem Handlungsschema des doppelten Ehebruchs über Kreuz – werden beispielsweise Lebenskonzepte und Charaktereigenschaften der Figuren durch Gebäude metaphorisch dargestellt und Beziehungsentwicklungen durch Gebäude und Bauprozesse abgebildet und bewertet.<sup>30</sup> Hier wie auch in vielen anderen Texten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwa in Ludwig Tiecks *Des Lebens Überfluß* (1839), wird die Weltabkehr der Liebenden durch ihr Wohnen dargestellt, ohne jedoch den Versuch des zurückgezogenen Lebens zu zweit zu einer dauerhaft gelingenden Wohnform weiterzuführen.<sup>31</sup>

Im Laufe des bürgerlichen Zeitalters gewinnen die Inneneinrichtung und das Wohnen in der Realität wie auch in der Literatur weiter an Bedeutung: Das Aufkommen der Privatsphäre und der Rückzug in diese im Biedermeier führen zur Herausbildung von Wohndiskursen, die sich in der Literatur in der „sprachliche[n] Funktionalisierung des Wohnens für das unter der Oberfläche Liegende, [...das] eigentlich Unsagbare[.]“<sup>32</sup> niederschlagen. Im Gegensatz zur naturbegeisterten Romantik neigt die Literatur des Realismus und Naturalismus stärker zu

---

<sup>26</sup> Vgl. Lange 2009: 239; Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996, S. 10, 39-87 und 209f. sowie Norbert Wichard: *Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Bielefeld 2012, S. 112f.

<sup>27</sup> Luhmann 2012 [1982]: 168, vgl. ebd. 178.

<sup>28</sup> Vgl. exemplarisch Ritter 1977 und Michael Andermatt: *Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka*. Bern 1987.

<sup>29</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Ein Roman. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn, Bd. VI, 1: Romane und Novellen*, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz. Kommentiert v. Erich Trunz/Benno von Wiese. München 2005 [1809], S. 242-490 (im Folgenden mit der Sigle WV zitiert).

<sup>30</sup> Vgl. Astrid Schwaner: *Versperrte Türen und blinkende Ziegel. Funktionen der Architektur in Goethes Wahlverwandtschaften*. Göttingen 2014.

<sup>31</sup> Vgl. Werber 2003: 395 und Ritter 1977: 30-61.

<sup>32</sup> Wichard 2012: 26, vgl. ebd. 19 und 40 sowie Ritter 1977: 5 und 61.

abgeschlossenen Räumen, um Liebeskonflikte darzustellen:<sup>33</sup> In der Realität des 19. Jahrhunderts waren bei Weitem noch nicht alle gesellschaftlichen Einschränkungen der Liebeswahl aufgehoben. So thematisieren die Liebesromane des Realismus dann auch den Konflikt des romantischen Ideals mit der moralisch streng reglementierten Realität. Nicht nur in Deutschland gerät die Darstellung der Konfliktsituation des Ehebruchs in den Fokus der Romanliteratur. Theodor Fontane verwendet das Hausmotiv und die Darstellung von Innenräumen häufig, um die Harmonie oder Missklänge zwischen den (Ehe-)Partner:innen zu präsentieren: In *Effi Briest* (1896)<sup>34</sup> beispielsweise wird die Unterschiedlichkeit der Charaktere der Ehepartner:innen anhand ihrer widersprüchlichen Raumwahrnehmung des gemeinsamen Hauses verdeutlicht.<sup>35</sup> In *Irrungen, Wirrungen* (1888) ist der Ofen im Haushalt Nimpf der Inbegriff der Geborgenheit und das harmonische häusliche Zusammensein der Liebenden an diesem Herdfeuer charakterisiert ihre Liebesbeziehung als einfach und ehrlich, während hingegen die „unsymmetrische Integration des jeweils anderen innerhalb des Liebesverhältnisses in die Wohnwelt des anderen [...] die Gewissheit des nahen Endes der Beziehung“<sup>36</sup> vermittelt.

Im Realismus spielen neben der Wohnstätte der Protagonist:innen auch Ausflugslokale, etwa Hankels Ablage in *Irrungen, Wirrungen*, eine zentrale Rolle zur Markierung eines „turning point“ oder einer „climax“<sup>37</sup> der Handlungsentwicklung. Sie positionieren die nicht durch Heirat legitimierten Liebenden am Rande gesellschaftlicher Normen, charakterisieren die Liebesbeziehung und üben Gesellschaftskritik: Der „broadening effect of the inn, abetting a variety of contacts, contrasts with the seclusion of the constant home“<sup>38</sup>, das für die gesellschaftlich anerkannte Liebe und Familie steht, wie Naomie Ritter beobachtet. Ritter hat typische Merkmale der meist an Gewässern gelegenen Ausflugslokale herausgearbeitet:

water provides the elemental setting for human freeing and fulfillment. The transcendental connotations of the idyll as paradise apply to all three stories. One major feature of paradise, the innocence of the Garden of Eden, lies in the contrast of both pairs of lovers with their counter-figures, Botho's friends and the *Hudelvolk* of Seldwyla.<sup>39</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Jung 2013: 67.

<sup>34</sup> Theodor Fontane: *Effi Briest*. Roman. In: Ders.: *Das erzählerische Werk, 15*, hg. v. Christine Hehle. Berlin 1998 [1896].

<sup>35</sup> Vgl. Andermatt 1987: 148 sowie zur raumsemantisch gestalteten „Auseinandersetzung zweier zeitspezifischer Grundhaltungen“ in *Effi Briest* ebd. 240 und 161 und zu den gesellschaftskritischen Implikationen der Wohnräume in *Irrungen, Wirrungen* Ritter 1977: 76-78.

<sup>36</sup> Wichard 2012: 184, vgl. Ritter 1977: 78-82.

<sup>37</sup> Ebd. 157.

<sup>38</sup> Ebd. 200, vgl. ebd. 159 und Sill 2009: 48-56.

<sup>39</sup> Ritter 1977: 158, vgl. ebd. 157-164.



Das Wasser symbolisiert in Liebesromanen des 19. Jahrhunderts zwar häufig die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen; es kann jedoch auch eine Bedrohung darstellen.<sup>40</sup> Neben Ausflugslokalen dienen auch Verkehrsmittel im 19. Jahrhundert als Schauplatz für Seitensprünge – so etwa der Schlitten in *Effi Briest*.<sup>41</sup> In der erotischen Literatur des 19. Jahrhunderts ereignen sich in Heterotopien wie Hotels, die ihre Funktion als Übergangsort auch im 20. Jahrhundert beibehalten „– zumeist und in der Regel heimlich – Ausbrüche [...], solche mit fatal tragischen Ausgängen, aber auch solche, nach denen die gewöhnliche Ordnung durchaus wiederhergestellt wird“<sup>42</sup>.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert brechen die vergleichsweise klaren moralischen Schemata des 19. Jahrhunderts im Angesicht der erneuten gesellschaftlichen Umwälzungen auf. Die Romane dieser Zeit spiegeln die „Vielfalt der radikalen Infragestellungen, Brüche und Umbrüche, die jene Jahre auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und Wissenschaft erschütterten“<sup>43</sup>, auch im Zwischenmenschlichen wider: Die Überwindung des Monogamiegebotes bei Robert Musil, der Einfluss der Psychoanalyse bei Arthur Schnitzler oder pragmatischere Liebeskonzepte in Texten der Neuen Sachlichkeit bieten Infragestellungen der romantischen Liebe oder sogar Gegenmodelle. Das neusachliche Modell einer pragmatischen Partnerschaft beispielsweise spendet laut Elke Reinhardt-Becker keinen quasireligiösen Lebenssinn, sondern dient schlicht der „Herstellung von ‚persönliche[m] Glück und Wohlbefinden‘“<sup>44</sup> und der Bewältigung des gemeinsamen Alltags.

Mit dem Wechsel vom 19. ins 20. Jahrhundert ändert sich auch die Darstellung erzählter Räume, wie Ansgar Nünning zusammenfasst:

Während etwa in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts auktorial vermittelte Raumbeschreibungen dominieren, verlagert sich der Akzent zu Anfang des 20. Jahrhunderts

---

<sup>40</sup> Vgl. ebd. 181 sowie zum Wasser als klärendes Element und Todessymbol in den *Wahlverwandtschaften* Benno von Wiese: Anmerkungen zu Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. VI, 1*, hg. v. Erich Trunz. München 2005, S. 697-742, hier 697f.; Werner Schwan: *Goethes „Wahlverwandtschaften“*. *Das nicht erreichte Soziale*. München 1983, S. 177 und Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: Ders. *Gesammelte Schriften. Bd. I, 1*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1978, S. 123-201, hier 133; siehe zum Wasser als erotisches und gefährliches Element in Fouqués *Undine* Klaus Peter: *Die beleidigte Natur: Undines Abschied und die Folgen*. In: Walter Pape (Hg.): *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Tübingen 2009, S. 179-189.

<sup>41</sup> Vgl. Jung 2013: 68. Vgl. zur „Mobilität als Symbol für oder als diskursives Äquivalent der Lockerung der Regeln der Gesellschaft bis hin zum Tabubruch“ in anderen Texten des Realismus Chambers 2013: 266.

<sup>42</sup> Jung 2013: 78, vgl. ebd. 79f. und Gertrud Lehnert: *Solitudes of Transition: Hotels (Marcel Proust and Vicky Baum)*. In: Dies./Stephanie Siewert (Hg.): *Spaces of desire – spaces of transition: space and emotions in modern literature*. Frankfurt a. M. 2011, S. 53-60, hier 57.

<sup>43</sup> Götze et al. 2009a: 15.

<sup>44</sup> Reinhardt-Becker 2005: 219.

zunehmend auf intern fokalisierte Raumdarstellungen. Dadurch rücken zugleich subjektive Raumerfahrungen der Figuren in den Vordergrund [...]. Außerdem kommt es vielfach insofern zu einer Dynamisierung der Raumdarstellung, als die Figuren sich im Raum bewegen, während ein auktorialer Erzähler zumeist von einer übergeordneten und statischen, raum-zeitlich aber unspezifischen Warte aus den Raum schildert.<sup>45</sup>

Liebe findet in den Romanen zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufig in der modernen Großstadt – in der deutschen Literatur meist Berlin – statt, die schon seit dem 19. Jahrhundert mal als Ort des sittlichen Verfalls<sup>46</sup> und der Vergnügungssucht<sup>47</sup>, mal als Ort der Freiheit vor allem der modernen Frau<sup>48</sup>, mal als Ort des Naturverlusts und Siegs der gesellschaftlichen Konventionen<sup>49</sup> oder als anstrengender Ort des Alltages und des täglichen Kampfes ums Überleben<sup>50</sup> konnotiert wird: Die Wohnungsgeschichte der Figuren gestaltet sich in der Neuen Sachlichkeit bei Hans Fallada und Irmgard Keun als Abstiegs-geschichte. Bei Keun geht der wirtschaftliche Abstieg mit dem Scheitern von Beziehungsversuchen einher, bei Fallada hingegen steht der wirtschaftliche Abstieg im Kontrast zur warmherzigen Liebe der Figuren.<sup>51</sup> Naturräume werden beispielsweise in Kurt Tucholskys *Schloss Gripsholm* (1931) als Ort semantisiert, wo menschliche Herrschsucht nicht wirken kann.<sup>52</sup> Unbeschwerter Liebe ist nur fern der Gesellschaft und der Arbeit im Urlaub und nur auf Zeit denkbar.<sup>53</sup> In dieser nachromantischen Sommerliebesgeschichte<sup>54</sup> begleitet und motiviert ein Unwetter einen Wendepunkt der Liebeshandlung: Die ungemütliche Wetterlage dient den drei Figuren als Vorwand, ins gemeinsame Bett zu schlüpfen, wo sich wenig später eine Ménage-à-trois ergibt.<sup>55</sup>

So neuartig das Liebesthema vor und zwischen den Weltkriegen behandelt wurde, so bieder und peripher erscheint es in den Romanen der von kirchlicher Sexualmoral geprägten 1950er Jahre. Erst ab den 1960er bis 1980er Jahren manifestiert sich die sexuelle Befreiung in der Literatur,

---

<sup>45</sup> Nünning 2009: 45, vgl. Natascha Würzbach: Raumdarstellung. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 49-71, hier 62.

<sup>46</sup> Vgl. Chambers 2013: 258.

<sup>47</sup> Vgl. Sill 2009: 74.

<sup>48</sup> So auch schon für Lene Nimpsch in *Irrungen, Wirrungen*, vgl. Chambers 2013: 266 und 269.

<sup>49</sup> Vgl. Peter 2009: 185.

<sup>50</sup> Vgl. Wichard 2012: 45.

<sup>51</sup> Vgl. Sill 2009: 87f.

<sup>52</sup> Vgl. Kurt Tucholsky: *Schloss Gripsholm*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hg. v. Mary Gerold-Tucholsky/Fritz J. Raddatz, Bd. 9, Reinbek b. H. 1995 [1931], S. 7-94, hier 74f.

<sup>53</sup> Vgl. Karl H. Götze: „In der heutigen Zeit Liebe? Lieben Sie? Wer liebt den heute noch?“ Kurt Tucholskys *Schloß Gripsholm* (1930). In: Ders./Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009, S. 403-419, hier 411, 413 und 415.

<sup>54</sup> Vgl. ebd. 408 und Götze et al. 2009a: 21.

<sup>55</sup> Vgl. ebd. und Tucholsky 1995 [1931]: 81.

begleitet von materiellen Themen wie der Angst vor dem sozialen Abstieg.<sup>56</sup> Henriette Herwig und Miriam Seidler beobachten zwei Tendenzen in den Liebesromanen des 20. Jahrhunderts: „einerseits die Dekonstruktion des Konzepts ‚romantische Liebe‘ in seinen unterschiedlichen Facetten, andererseits der immer wiederkehrende Versuch, unabhängig vom Ideal der romantischen Liebe neue Liebeskonzepte und Beziehungsmodelle zu entwickeln“<sup>57</sup>. Die Romane dieser Zeit verwenden raumsemantische Darstellungsstrategien beispielsweise zur Codierung weiblicher und männlicher Eigenschaften wie in Ingeborg Bachmanns *Undine geht*.<sup>58</sup> In den 1970er Jahren nimmt die Charakterisierung der Figuren in Liebesromanen über ihre Wohnung oder ihr Bewegungsprofil als unbehaust zu, wie Ritter für diese Zeit beobachtet:

In the contemporary period, we rarely find a sheltering home. Indeed a fitting sequel for this study would concern the car-motif. The unhousted condition, in its varied forms of exile, displacement, and wandering, has become the norm. Modern man cannot find protection; he has none of that ‚Einfachheit, Halt und Bedeutung‘, the final words of *Der Nachsommer*, that summarize the security of the past.<sup>59</sup>

Die Tendenz zur Unbehaustheit lasse sich historisch immer wieder mit einer „period of radical social change“<sup>60</sup> erklären, in der die abgelehnten traditionellen Werte noch nicht durch neue ersetzt wurden, und sie verstärkt sich bis zur Jahrtausendwende weiter: In den 1990er Jahren werden Entwurzelung und Entfremdung zum Grundzustand in vielen Liebesromanen und „die Suche nach einem festen, stabilen Ort“<sup>61</sup>, Reisen und das Scheitern des gemeinsamen Wohnens bestimmen die Liebeshandlungen der nun zahlreicher erscheinenden Liebesromane.<sup>62</sup> Die Beseitigung von Tabus hat zu unbegrenzten amourösen Möglichkeiten geführt, nicht aber zu einem neuen, dauerhaft realisierbaren Beziehungsideal. In den turbulenten Jahren der Nachwendezeit wird der Privatbereich der Paarbeziehungen zum Hauptschauplatz, auf dem die

---

<sup>56</sup> Vgl. Sill 2009: 11 und 104-121 sowie zu Romanen Martin Walsers seit den 1950er Jahren Bärbel Westphal: Mit- oder ohne einander? Ehe und Liebe in Werken von Martin Walser. In: Frank Becker/Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt 2019, S. 291-223.

<sup>57</sup> Herwig/Seidler 2014a: 15.

<sup>58</sup> Vgl. Peter 2009: 188.

<sup>59</sup> Ritter 1977: 200.

<sup>60</sup> Ebd. 102. Vgl. Jung 2013: 69.

<sup>61</sup> Helga Meise: Mythos Berlin. Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hg.): *Fräuleinwunder Literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005, S. 125-150, hier 127.

<sup>62</sup> Vgl. Meise 2005: 129-131; Uta Stuhr: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen *Nichts als Gespenster*. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hg.): *Fräuleinwunder Literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005, S. 37-51, hier 42-49; und Ofelia Martí Peña: Sinnentleertheit und Vereinsamung am Meer, in der Stadt, daheim oder in fremden Ländern: Peter Stamm's *Blitzeis*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg 2009, S. 85-94, hier 86-88.

lebensweltlichen Veränderungen im Kleinen beobachtet und ausgehandelt werden können.<sup>63</sup> Die Großstadt Berlin steht am Ende des 20. Jahrhunderts zwar oft für einen Neuanfang, ist aber auch die deprimierende Alltagswelt desillusionierter Figuren, in der reale Beziehungen misslingen, während ideale Beziehungen in exotischen, zeitlosen Orten imaginiert werden.<sup>64</sup> Daneben sind in der Auseinandersetzung mit den veränderten Geschlechterrollen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen „Beschreibungen von emotionaler Verunsicherung bis hin zur gestörten Sexualität [...] am Ende des 20. Jahrhunderts zur Normalität geworden“<sup>65</sup>, wie Herwig und Seidler beispielsweise an Texten von Elfride Jelinek oder Judith Hermann beobachten. Die Natur als Sehnsuchtsort taucht weiterhin in Liebesromanen auf, so etwa der Wald als Ort der Selbstsuche.<sup>66</sup> Romantische Raumotive werden jedoch durch Verfremdung in Frage gestellt: Die romantische Weltverzauberung durch die Liebe wird in Peter Stamms *Agnes* (1998) in eine Verdüsterung der Weltwahrnehmung durch die Liebe umgekehrt.<sup>67</sup>

Um die Jahrtausendwende schließlich boomt der literarische und filmische Liebesdiskurs.<sup>68</sup> In Zeiten des Kapitalismus, der Digitalisierung und Globalisierung gerät die Liebe erneut als Lebenssinn in den Fokus und die hochliterarische Bearbeitung des Liebesthemas nimmt zu, wie Heinz Schumacher zusammenfasst:

Für die Endphase des 20. und die ersten eineinhalb Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts lässt sich nun beobachten, dass im Bereich der gehobenen Literatur eine deutliche Zunahme von Liebesromanen jenseits der Unterhaltungs- und Trivialliteratur zu verzeichnen ist, die mit anspruchsvollen ästhetischen Verfahren Beziehungsprobleme um ihrer selbst willen in den Mittelpunkt der erzählten Handlung stellen. Neben Peter Stamm sind hier Wilhelm Genazino, Bodo Kirchhoff, Urs Faes, Hanns-Josef Ortheil u.a. zu nennen. Die Ursachen für dieses Phänomen hängen damit zusammen, dass seit Ende der sechziger Jahre die traditionellen Formen zwischenmenschlicher Beziehungen immer mehr aufgebrochen wurden und zu einer neuen Vielfalt interpersonellen Agierens in Sachen Liebe geführt haben. Die zeitlich parallel dazu ablaufende Dynamisierung gesellschaftlicher Prozesse, die in den Sozialwissenschaften mit dem Begriff der ‚Beschleunigung‘ bezeichnet wird, verändert wiederum die Erwartungen, die an

---

<sup>63</sup> Siehe zur Vorstellung von der Wende als Ehe oder Hochzeit und Liebesgeschichten als Kommentar zum historischen Prozess Alison Lewis: *Eine schwierige Ehe: Liebe, Geschlecht und die Geschichte der deutschen Wiedervereinigung im Spiegel der Literatur*. Freiburg u.a. 2009.

<sup>64</sup> Vgl. Meise 2005: 125, Stuhr 2005: 41 und Thomas Borgstedt: Wunschwelten. Judith Hermann und die Neuromantik der Gegenwart. In: *Gegenwartsliteratur* 5 (2006), S. 207-232, hier 218 und 228f.

<sup>65</sup> Herwig/Seidler 2014a: 34.

<sup>66</sup> Vgl. Barbara Rowińska-Januszewska: Liebe, Tod und virtuelle Realität. Zum Roman *Agnes* von Peter Stamm. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg 2009, S. 95-108, hier 103.

<sup>67</sup> Vgl. Rowińska-Januszewska 2009: 98.

<sup>68</sup> Vgl. Gerhard Neumann: „Erklär mir, Liebe“. Eros auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert. In: Karl H. Götze/Katja Wimmer (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L’amour au présent. Histoires d’amour de 1945 à nos jours*. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l’honneur d’Ingrid Haag. Frankfurt a. M. 2010, S. 17-32, hier 20; Karl O. Hondrich: *Liebe in den Zeiten der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M. 2004, S. 12, sowie zur Schweizer Literatur Rowińska-Januszewska 2009: 95.

Liebesbeziehungen geknüpft werden, und unterwirft deren Mechanismen einer eigenen Dynamik.<sup>69</sup>

In den Liebesromanen des 21. Jahrhunderts wird eine große Vielfalt möglicher Liebes-, Beziehungs- und Lebensformen gestaltet. Neuhaus beobachtet dabei das Paradox, „dass die heutige Codierung von Liebe einerseits nur plural zu beschreiben ist und andererseits die Norm der romantischen Liebe weiterwirkt“<sup>70</sup>:

Was unter einer partnerschaftlichen Beziehung zu verstehen ist, ist konventions- und heute mehr denn je standpunktabhängig. Liebe, Erotik und Sexualität sind in Konzepten partnerschaftlicher Liebe oft, aber durchaus nicht immer miteinander verbunden, auch wenn das Ideal der romantischen Liebe [...] sie unauflöslich zusammendenkt.<sup>71</sup>

Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker beobachten hingegen, „dass aktuell Mischsemantiken eine große Rolle spielen, wobei die Mischung häufig als ein ‚Nacheinander‘ auftritt“<sup>72</sup>. Wie diese thematische Pluralität in Romanen des 21. Jahrhunderts mithilfe der Funktionalisierung des erzählten Raumes gestaltet wird, sollen die Literaturanalysen im Hauptteil dieser Arbeit beleuchten. Eine Veränderung der raumsemantischen Erzählverfahren ist unter dem Einfluss realweltlicher Veränderungen im Verhältnis des Menschen zum Raum und zu seinen Mitmenschen wahrscheinlich, wie der folgende Überblick über soziologische Beobachtungen zu Liebe und Raum im 21. Jahrhundert nahelegt.

## 1.2 Liebe und Raum im 21. Jahrhundert aus soziologischer Sicht

Soziolog:innen<sup>73</sup> beobachten im 21. Jahrhundert einen Umbruch des Erlebens von Raum und von sozialen, vor allem intimen Beziehungen: Die Globalisierung, Digitalisierung und

---

<sup>69</sup> Schumacher 2017: 68.

<sup>70</sup> Stefan Neuhaus: Was kommt nach der romantischen Liebe? Codierungen von Intimität im Liebesroman der Gegenwart. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 119-138, hier 120, vgl. ders. 2012, 2012a und ders.: Paarbildungen. Figurationen der Liebe in Gegenwartsliteratur und -film. In: Ders. (Hg.): *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft*. Würzburg 2012, S. 273-292 (im Folgenden zitiert als Neuhaus 2012b) und Henriette Herwig/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014. Auf die Schwierigkeit, Strömungen der allerjüngsten Gegenwartsliteratur herauszuarbeiten, weisen Michael Braun und Norbert Eke hin, vgl. Michael Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Köln u. a. 2010, S. 17f., und Norbert O. Eke: Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit. In: Maik Bierwirth/Anja K. Johannsen/Mirna Zeman (Hg.): *Doing contemporary literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München 2012, S. 23-40, hier 30.

<sup>71</sup> Neuhaus 2017: 119f.

<sup>72</sup> Frank Becker/Elke Reinhardt-Becker. Semantiken der Liebe zwischen Kontinuität und Wandel – eine Skizze. In: Dies. (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. Bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt 2019, S. 11-61, hier 45.

<sup>73</sup> Die realweltlichen Veränderungen bezüglich Liebe und Raum im 21. Jahrhundert beschreiben zahlreiche soziologische und psychologische Texte. Die folgenden Ausführungen beziehen sich aufgrund der gebotenen Kürze des Einleitungskapitels hauptsächlich auf die wegweisenden Arbeiten von Eva Illouz zum spätmodernen

Beschleunigung der Lebensverhältnisse führen laut Hartmut Rosa zur Entfremdung vom Raum und von den Mitmenschen.<sup>74</sup> Das von der Literatur geprägte romantische Ideal der Liebesehe ist, wie Eva Illouz feststellt, nach wie vor von entscheidender Bedeutung für die Identitätsbildung und die Hoffnungen und Wünsche vieler Menschen.<sup>75</sup> Gleichzeitig ist es jedoch kulturellen Widersprüchen ausgesetzt, die seine dauerhafte Realisierung erschweren.<sup>76</sup> Denn auch Partnerschaften sind dem Singularisierungsimperativ unterworfen, den Andreas Reckwitz für verschiedenste Lebensbereiche in der Spätmoderne aufzeigt, und müssen als einzigartige, authentische Erfahrung zu Selbstverwirklichung und Statuszuwachs des Individuums beitragen.<sup>77</sup> Die von Soziolog:innen beobachteten Spannungen und Veränderungen bezüglich Liebe und Raum werden in diesem Kapitel skizziert, da vermutet wird, dass sie Auswirkungen auf die Raumsemantik in zeitgenössischen Liebesromanen haben.

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Idee eines gelungenen Lebensweges sowohl in räumlicher als auch in amouröser Hinsicht stark verändert: Während Menschen in vormodernen und modernen Zeiten ein Haus oder einen Ort über mehrere Generationen oder zumindest ein Leben lang bewohnten und jeden Winkel in ihm kannten, einen gewählten Beruf oft ein Leben lang ausübten und Ehescheidungen noch die Ausnahme waren, fordert der Performancedruck der Spätmoderne eine aktive Kuratierung und stetige Verbesserung aller Lebensbereiche vom Beruf über die Partnerwahl bis zur Persönlichkeitsentwicklung.<sup>78</sup> Gradlinige, vorhersehbare Biographien in den Fußstapfen der Vorfahren sind nicht mehr die Regel, sondern die Freiheit und zugleich der Druck, sich selbst zu verwirklichen, führen dazu, dass Partner, Jobs und

---

Liebesleid und Hartmut Rosa zur Beschleunigung und Entfremdung sowohl sozialer als auch räumlicher Beziehungen sowie von Andreas Reckwitz zur Singularisierung und Kulturalisierung beruflicher und privater Lebensbereiche, vgl. Eva Illouz: *Warum Liebe wehtut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin 2012, Hartmut Rosa: *Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin 2013 und Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist 2012 sowie Ders.: *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin 2017. Den Begriff ‚Spätmoderne‘, den ich als Ausdruck der Kontinuität seit der Moderne gegenüber der ‚Postmoderne‘ bevorzuge, verwende ich für den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit, das 21. Jahrhundert, wengleich die diese Epoche prägenden gesellschaftlichen Veränderungen bereits in den 1970er Jahren begannen.

<sup>74</sup> Rosa definiert Entfremdung „als einen Zustand [...], in welchem Subjekte Ziele verfolgen oder Praktiken ausüben, die ihnen einerseits nicht von anderen Akteuren oder äußeren Faktoren aufgezwungen wurden – sie verfügen durchaus über praktikable alternative Handlungsmöglichkeiten –, welche sie aber andererseits nicht ‚wirklich‘ wollen oder unterstützen“, Rosa 2013: 120.

<sup>75</sup> Vgl. Illouz 2012: 19-26. Sven Hillenkamp sieht gar die „Epoche der romantischen Liebe [...] auf ihrem Höhepunkt“, Sven Hillenkamp: *Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*. Stuttgart 2009, S. 21.

<sup>76</sup> Vgl. Illouz 2012: 31.

<sup>77</sup> Vgl. Reckwitz 2017: 104, 153 und 336 sowie ders. 2012: 528 und 531.

<sup>78</sup> Vgl. Rosa 2013: 109 und Reckwitz 2017: 295, 305 und 343f. sowie ders. 2012: 535 und 548.

Wohnorte stets zugunsten einer besseren Wahl ausgetauscht werden können und müssen.<sup>79</sup> Die Beschleunigung des sozialen Wandels führt laut Rosa zur Entfremdung sowohl vom Raum als auch von den Mitmenschen:<sup>80</sup> Die mit einem solchen episodenhaften Leben verbundenen häufigen Umzüge führen zu einem losen, entfremdeten Verhältnis zum (vorübergehend) bewohnten Raum und soziale Beziehungen werden unter dem Optimierungsdruck des 21. Jahrhunderts kurzlebiger und weniger verlässlich. Familien halten oft nicht mehr ein Leben lang, Scheidungs- und Wiederverheiraturaten steigen, die Liebesbeziehung wird zum tendenziell befristeten „Projekt“<sup>81</sup>. Gerade im großstädtischen Alltag treffen Menschen zwar in großer Zahl aufeinander, allerdings sind diese sozialen Kontakte oft oberflächlich und begleiten die persönliche Entwicklung nicht ein Leben lang, denn angesichts der sozialen Reizüberflutung wird die Pflege enger und dauerhafter Bindungen zu zeitaufwändig.<sup>82</sup>

Die Zahl der kurzlebigen Kontakte wird durch digitale Kommunikationsmedien noch erhöht, die virtuelle soziale Kontakte in unbegrenzter Zahl jederzeit verfügbar machen. Die Nutzung digitaler Medien verändert auch die Bedeutung des Raums für soziale Beziehungen: „Menschen, die uns sozial nahestehen, müssen uns nicht länger physisch nahe sein, und umgekehrt. [...] Daher ist die räumliche Verortung für eine wachsende Anzahl sozialer Vorgänge irrelevant und oftmals unbestimmbar geworden.“<sup>83</sup> Wenn zeitgenössische Familien und Freundschaften den Globus umspannen und der kommunikationstechnische Fortschritt den kontinuierlichen Austausch in Echtzeit möglich macht, wird die räumliche Nähe weniger entscheidend für die Intensität sozialer Beziehungen. Auch die gestiegene räumliche Mobilität dank der Beschleunigung von Transportmitteln verändert die Wahrnehmung von Raum.<sup>84</sup> Martina Löw beschreibt, wie sich im 20. Jahrhundert „die Vorstellung vom Raum als vernetzter (An)Ordnung einzelner Räume“<sup>85</sup> durchsetzt, weil beispielsweise der rasche Transport von einem Ort zum anderen mit dem Auto oder öffentlichen Verkehrsmitteln den Raum als Netz „einzelne[r] funktionsgebunden[r]e Inseln“ erfahren lässt. Diese „Verinselungserfahrung“ verursacht einen Orientierungsverlust und eine Wahrnehmungsveränderung, die tradierten Raumerfahrungen und

---

<sup>79</sup> Vgl. Rosa 2013: 37 und 118, Illouz 2011: 181 sowie Reckwitz 2017: 337.

<sup>80</sup> Vgl. Rosa 2013: 19 und 23f.

<sup>81</sup> Reckwitz 2012: 544, vgl. ders. 2017: 346 sowie Rosa 2013: 25 und 124f.

<sup>82</sup> Vgl. ebd. 62.

<sup>83</sup> Ebd. 61, vgl. ebd. 123 sowie Wilhelm Schmid: *Die Liebe neu erfinden. Von der Lebenskunst im Umgang mit Anderen*. Berlin 2010, S. 57.

<sup>84</sup> Vgl. Rosa 2013: 124f.

<sup>85</sup> Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M. 2001, S. 266.

Sozialisationsformen widersprechen.<sup>86</sup> Verstärkt wird der Effekt durch die Nutzung digitaler Kommunikationsmedien während des Transports, bei der das Subjekt gleichzeitig an- und abwesend ist und die räumliche Erfahrung zersplittert.<sup>87</sup> Durch die Entstehung virtueller Räume im globalisierten Internetzeitalter hat der reale Raum an Bedeutung für die Orientierung in der spätmodernen Welt verloren und durch die Kommunikation in Echtzeit fließen entfernte Räume zusammen, es entstehen „immer stärker vernetzte[...] weltweite[...] Räume[...]“<sup>88</sup> ebenso wie Nicht-Orte: „Abläufe und Prozesse sind nicht länger lokalisiert, und tatsächliche Orte wie Hotels, Banken, Universitäten und Industrieanlagen tendieren dazu, ‚Nicht-Orte‘ zu werden, also Orte ohne Geschichte, Identität oder Beziehung“<sup>89</sup>. Gleichzeitig verlangt die von Reckwitz beschriebene spätmoderne Grundformel der erfolgreichen Selbstverwirklichung danach, besondere, authentische Orte als Identifikationsräume für das eigene gelungene singuläre Leben zu finden.<sup>90</sup>

Unter diesen und weiteren Einflüssen haben sich die Probleme Liebender im 21. Jahrhundert grundlegend gewandelt: Während früher gesellschaftliche Regeln die Wahl der/des Liebepartners/in einschränkten und die lebenslange, heterosexuelle und monogame Ehe als Ideal vorgaben, ist die Auswahl potenzieller Partner:innen und Lebensformen heute schier unendlich: Nach der Entbindung von Traditionen und in der Zunahme sozialer Mobilität explodierte in der westlichen (heterosexuellen) Welt die Anzahl möglicher Partner:innen, denn ein asymmetrischer Austausch gewünschter Eigenschaften zwischen Menschen verschiedenster sozialer Gruppen ist heute möglich.<sup>91</sup> Heute begegnet sich an vielen öffentlichen und privaten Orten eine viel größere, heterogene Gruppe von Menschen, die Liebespaare bilden können, als je zuvor.<sup>92</sup> Neue explizite Orte der erotischen Begegnung wie Saunen oder Nachtclubs dienen

---

<sup>86</sup> Ebd. 265.

<sup>87</sup> Vgl. Dieter Mersch: Fraktale Räume und multiple Aktionen. Überlegungen zur Orientierung in komplexen medialen Umgebungen. In: Gertrud Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld 2011, S. 49-62, hier 58.

<sup>88</sup> Fabian Kessl/Christian Reutlinger: Ökonomischer Raum. Megacities und Globalisierung. In: Stephan Günzel/Franziska Kümmerling (Hg.): *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a. 2010, S. 145-161, hier 145.

<sup>89</sup> Rosa 2013: 20f., vgl. auch ebd. 61 und 123-125 sowie Urike Vedder: Räume, Transfers, Begegnungen. Der Topos des Grand Hotel in der Literatur der Moderne. In: Anna Gajdis/Monika Mańczyk-Krygiel (Hg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*. Bern u. a. 2016, S. 135-146, hier 136f., und Susanne Jaschko: Performative Architektur – Mediale Erweiterungen und Dekonstruktionen von Räumen. In: Gertrud Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld 2011, S. 109-117, hier 109.

<sup>90</sup> Vgl. Reckwitz 2017: 8, 39 und 61.

<sup>91</sup> Vgl. Illouz 2012: 81 und 102 und Schmid 2010: 57-68.

<sup>92</sup> Hillenkamp 2009: 103.



der Liebesanbahnung.<sup>93</sup> Das Internet ermöglicht es dem Individuum, als „ein *fluides Selbst* mit stets veränderlicher Identität“<sup>94</sup> weltweit auf Partnersuche zu gehen.

In der Konsequenz liegen die Probleme Liebender heute meist nicht mehr zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, sondern in den Individuen selbst: Schwierigkeiten treten nun dabei auf, aus der Masse an Optionen eine:n Partner:in zu wählen, der/die den eigenen hohen Erwartungen entspricht und zur Selbstverwirklichung ebenso wie zum Statusgewinn beiträgt; diese:n Partner:in dauerhaft an sich zu binden und eine gemeinsame Lebensform zu finden, die die kulturellen Spannungen auflöst, unter denen Liebesbeziehungen heute stehen.<sup>95</sup> Aus der historischen Abfolge von Liebeskonzepten und unter dem Einfluss populärer Medien haben sich heute in einer „Doppelbewegung von Romantisierung und Entromantisierung“<sup>96</sup> gegensätzliche Anforderungen an die Liebesehe ergeben, die deren erfolgreiche Realisierung erschweren: Innerhalb der juristischen Institution der Ehe soll eine leidenschaftliche Liebe gelebt werden, obwohl die Verbindlichkeit und Dauer der Ehe dem Ideal frei empfundener Emotionen widerspricht:

Die institutionelle Organisation der Ehe, die auf Monogamie, einer Lebensgemeinschaft und dem Zusammenlegen der ökonomischen Ressourcen zum Zweck der Wohlstandsmehrung fußt, schließt die Möglichkeit aus, eine romantische Liebe als intensive und alles verzehrende Leidenschaft aufrechtzuerhalten. Dieser Widerspruch [der sozialen Leitmodelle] zwingt die Akteure zu einem gehörigen Maß an kultureller Arbeit, um die beiden konkurrierenden kulturellen Rahmenbedingungen zu bewältigen und miteinander zu versöhnen<sup>97</sup>.

Hält eine Beziehung den Erwartungen nicht stand, kann sie jederzeit beendet werden, um eine:n bessere:n Partner:in zu finden, denn die Partnerwahl ist im 21. Jahrhundert nie völlig bindend, sondern muss durch Emotionen immer neu bestätigt werden.<sup>98</sup> Selbst die Ehe bietet keine Stabilität mehr, der gesellschaftliche Eklat bei Ehebruch und Scheidung bleibt aus. So kann das Übermaß an Wahlmöglichkeiten „von der Suche nach befriedigenden Lösungen (*satisficing*) auf eine Maximierungsstrategie (*maximizing*)“<sup>99</sup> hinführen, um eigenen und äußeren Leistungsansprüchen zu genügen und Anerkennung zu gewinnen.<sup>100</sup> In der Folge nimmt statt

---

<sup>93</sup> Illouz 2012: 107.

<sup>94</sup> Schmid 2010: 69.

<sup>95</sup> Vgl. Illouz 2012: 15 und 41, Hillenkamp 2009: 38-40, Reckwitz 2017: 336 und 342 sowie ders 2012: 536 und 552f.

<sup>96</sup> Alexandra Kofler: Der Liebesdiskurs in Selbsterzählungen. Zwischen Romantik und Ernüchterung. In: Markus Arnold/Gert Dressel/Willy Viehöver (Hg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*. Wiesbaden 2012, S. 249-269, hier 258, vgl. Illouz 2012: 359.

<sup>97</sup> Illouz 2012: 31, vgl. ebd. 249f., und Luhmann 2012 [1982]: 175f.

<sup>98</sup> Vgl. ebd. 198f., Illouz 2012: 173, Reckwitz 2012: 528 und Schmid 2010: 7.

<sup>99</sup> Illouz 2011: 181, Hervorhebungen im Original.

<sup>100</sup> Vgl. Reckwitz 2017: 60, 72, 307, 343f.

lebenslangen Partnerschaften das Modell der seriellen Monogamie zu.<sup>101</sup> Wenn alles jederzeit möglich ist, stellen sich die existenziellen Fragen, nach welchen Maßstäben und ob man überhaupt eine Wahl treffen sollte. Alleine zu leben ist heute für viele Menschen wirtschaftlich möglich und damit eine wirkliche Alternative.<sup>102</sup> Die Freiheit zu wählen wird zur Aporie: Der Kampf um die freie Liebeswahl ist übergegangen in die Schwierigkeit, zu wählen, bis hin zum Recht, nicht zu wählen.<sup>103</sup>

Die gesellschaftliche Relevanz dieser hier nur knapp umrissenen Veränderungen in Bezug auf Raum und Liebe ist unübersehbar: Seit der Moderne führt die ontologische Verunsicherung nach dem Niedergang der Religion zu der Hauptschwierigkeit, ein stabiles Selbstwertgefühl zu entwickeln.<sup>104</sup> Die Leerstelle füllten vertraute Räume – eine Heimat oder ein Zuhause – und stabile Intimbeziehungen, die in die Narration der persönlichen Lebensgeschichte einfließen, die für die Herausbildung einer stabilen Identität tragend ist.<sup>105</sup> Im 21. Jahrhundert ist nun auch die Möglichkeit, Identität über räumliche Stabilität, eine dauerhafte Beschäftigung oder soziale Resonanzbeziehungen von Freundschaften über Arbeitskolleg:innen bis zu Partnerschaft und Familie zu beziehen, durch den Performancedruck in die Krise geraten.<sup>106</sup>

Für die Literaturwissenschaft sind die realweltlichen Entwicklungen relevant, weil die Veränderungen des Erlebens von Raum und Liebe in der empirischen Welt auf die Inhalte und Darstellungsverfahren literarischer Texte einwirken können.<sup>107</sup> Bis heute arbeiten sich Romane an der Entstehung und dem Scheitern von Liebe und Ehe ab. Der jeweilige Zeitgeist und die gesellschaftliche Realität oder kollektive Phantasien ihrer Entstehungszeit führen dabei zu unterschiedlichen Tendenzen und Ausprägungen, denn als Verarbeitungsmedium kann die Literatur auf die Realität reagieren und reale Erfahrungen in Texte einarbeiten. Ändert sich also etwas im Hinblick auf Raum und Liebe in der Realität, lässt sich vermuten, dass sich auch in der

---

<sup>101</sup> Vgl. Rosa 2013: 25.

<sup>102</sup> Vgl. Luhmann 2012 [1982]: 197.

<sup>103</sup> Vgl. Illouz 2012: 204 sowie Heinz Bude: *Gesellschaft der Angst*. Bonn 2015, S. 95.

<sup>104</sup> Vgl. Illouz 2012: 20 und 30.

<sup>105</sup> Vgl. ebd. 26 und 279, Kofler 2012: 253, Rosa 2013: 61 und Schmid 2010: 82, 189 und 230.

<sup>106</sup> Vgl. Rosa 2013: 37 und 118, Reckwitz 2017: 104, 283f., 287, 303, 346 und 349, Bude 2015: 29-35, Hillenkamp 2009: 60 und Luhmann 2012 [1982]: 164.

<sup>107</sup> Die Literaturwissenschaft hat Spuren dieses Phänomens in literarischen Texten bereits zu analysieren begonnen. So untersuchen beispielsweise die Sammelbände von Andrea Bartl und Hanna V. Becker sowie Miriam Kanne die Auswirkungen der Beschleunigung und Mobilisierung auf die Literatur, vgl. Andrea Bartl/Hanna V. Becker (Hg.): *Transiträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf Neopan Schwanke und Franzobel*. Augsburg 2009, und Miriam Kanne (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013.

Literatur etwas im Hinblick auf Raum und Liebe verändert; nimmt das Nachdenken über Liebe und Raum in der realen Welt zu, liegt es nahe, dass Liebe und Raum auch wichtige Elemente zeitgenössischer literarischer Texte sind.<sup>108</sup> Eine narratologische Untersuchung des in Liebesromanen traditionsreichen Darstellungsmittels der Raumsemantik mit strukturalistischen Methoden erscheint daher für ein Korpus aus dem 21. Jahrhundert besonders vielversprechend. Im folgenden Kapitel werden die Zielsetzung und der Aufbau der Arbeit vor dem Hintergrund des Forschungsstandes erläutert.

### **1.3 Forschungslage, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit**

Ausgehend von der These, dass die Auseinandersetzung mit Liebe und Raum in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts an Bedeutung gewonnen hat, möchte ich untersuchen, wie die Literatur als Verarbeitungsmedium gesellschaftlicher Prozesse ihre Darstellungsformen an die sozialen Kontextfaktoren angepasst hat. Die Dissertation soll die zentrale Forschungsfrage beantworten: Welche narrativen Funktionen übernehmen raumsemantische Darstellungsmittel in deutschsprachigen Liebesromanen des 21. Jahrhunderts?

Aus den einführenden Überlegungen leitet sich die These ab, dass raumsemantische Darstellungsstrategien auch für Liebesromane des 21. Jahrhunderts von großer Bedeutung sind, weil sie seit über 200 Jahren als implizites Darstellungsmittel zahlreiche wichtige Funktionen für die Darstellung von Liebeshandlungen in Romanen übernehmen. Angesichts des empirischen Wandels von Liebe und Raum im Kontext der Digitalisierung, Globalisierung, Beschleunigung und Entfremdung wäre eine signifikante Änderung der raumsemantischen Darstellungsverfahren denkbar. Andererseits weisen gerade literarische Techniken der Emotionsdarstellung eine hohe Konsistenz auf.<sup>109</sup> Es könnte daher auch sein, dass bei der ‚emotionslastigen‘ Gattung des Liebesromans neuere Einflüsse und Veränderungen von literarischen Traditionen überschrieben werden. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf einer synchronen Bestandsaufnahme der raumsemantischen Darstellungsstrategien. Dadurch liefert die Arbeit Anknüpfungspunkte für diachron oder literatursoziologisch angelegte

---

<sup>108</sup> Vgl. die im vorangegangenen Kapitel umrissenen (literar)historischen Wandel der Raumsemantik in Liebesromanen früherer Epochen.

<sup>109</sup> Vgl. Winko 2003: 421.

Untersuchungen des Darstellungsmittels, die im Rahmen dieser Arbeit nicht umfassend vorgenommen werden können.<sup>110</sup>

Trotz der vielseitigen Verbindungen und wechselseitigen Einflüsse von Raum und Liebe in der Literatur liegt zur raumsemantischen Gestaltung von Liebesnarrationen noch wenig systematische Forschung vor, von einer Spezialisierung auf die Literatur des 21. Jahrhunderts ganz zu schweigen.<sup>111</sup> Bisher widmen sich der Raumsemantik in deutschsprachigen Liebesnarrationen um die und nach der Jahrtausendwende nur einzelne Aufsätze wie beispielsweise von Thomas Borgstedt (2006), Barbara Rowińska-Januszczyk (2009), Alexa Ruppert (2016)<sup>112</sup> und Saniye Uysal Ünal (2013)<sup>113</sup>. Es liegen jedoch zu Teilaspekten des Themas viele anschlussfähige Arbeiten vor: Wiebke Amthor (2011)<sup>114</sup>, Stephanie Catani und Friedhelm Marx (2015)<sup>115</sup> sowie Helga Meise (2005) beschäftigen sich mit der Raumsemantik in Gegenwartsromanen, ohne den Fokus auf die Liebesthematik zu legen. Andere Arbeiten wiederum widmen sich der Liebe in Gegenwartsromanen und streifen dabei teilweise auch das Darstellungsmittel der Raumsemantik.<sup>116</sup> In Forschungsbeiträgen zu den Werken einzelner Autor:innen finden sich häufig Hinweise auf die raumsemantische Darstellung der Liebeshandlung – exemplarisch sei auf die Sammelbände von Catani, Marx und Julia Schöll (2009) zu Hanns-Josef Ortheils Werk sowie von Andrea Bartl und Kathrin Wimmer (2016) zu Peter Stamms Werk verwiesen.<sup>117</sup> Darüber hinaus erhellen Arbeiten zur raumsemantischen Gestaltung von Liebesnarrationen anderer Epochen und zur Motivgeschichte und

---

<sup>110</sup> Siehe zu den Forschungsdesideraten Kapitel 4.3.

<sup>111</sup> Forschungsliteratur wurde bis 2018 systematisch erfasst. Darüber hinaus konnten nur einzelne Beiträge berücksichtigt werden.

<sup>112</sup> Alexa Ruppert: „Sweet Dreams“ und böses Erwachen in der Realität: ein neues Konzept der Liebe. Fiktion, Emotion und Raum in Peter Stamms Kurzgeschichte. In: Bartl, Andrea/Wimmer, Kathrin: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 185-203.

<sup>113</sup> Saniye Uysal Ünal: Liebe als „Dritter Raum“. Feridun Zaimoglus „Liebesbrand“ als interkultureller Roman. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 4 (2013), Heft 1, S. 157-172.

<sup>114</sup> Wiebke Amthor: Architekturen und Orte des Wartens in der Literatur. In: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg 2011, S. 163-179.

<sup>115</sup> Stephanie Catani/Friedhelm Marx (Hg.): *Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2015.

<sup>116</sup> Neben zahlreichen Publikationen zu einzelnen Romanen oder Autor:innen seien exemplarisch der Tagungsband von Rafał Pokrywka (2017), der komparatistische Sammelband von Herwig/Seidler (2014) und die Monographien von Wolfgang Matz (2014) und Sill (2016) genannt, vgl. Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, Wolfgang Matz: *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Göttingen 2014, und Oliver Sill: *Sexualität und Sehnsucht: die Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2016.

<sup>117</sup> Vgl. Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009 und Andrea Bartl/Kathrin Wimmer (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016.

Toposforschung mögliche Verwendungsweisen raumsemantischer Motive und Darstellungsstrategien in Texten des 21. Jahrhunderts.<sup>118</sup> Trotz dieser zahlreichen Mosaiksteine konstatiert Caroline Frank zu Recht das Forschungsdesiderat diachroner und synchroner Vergleiche von Raumdarstellungen.<sup>119</sup> Die vorliegende Arbeit führt die Fäden der bisherigen Forschung zusammen und gewährt einen Einblick in das spezifisch Zeitgenössische der raumsemantischen Präsentationsformen von Liebe in Romanen des 21. Jahrhunderts.

Bisher haben sich nur wenige narratologische Beiträge systematisch mit der Raumsemantik in Erzähltexten auseinandergesetzt. Daher werden im nun folgenden Kapitel theoretische und methodische Vorüberlegungen zur Analyse erzählter Räume in Romanen des 21. Jahrhunderts angestellt: Auf Basis einer Bestandsaufnahme der existierenden narratologischen Forschung und eigener Überlegungen werden das Raumkonzept, ein Beschreibungsinstrumentarium und ein Analysemodell für diese Untersuchung festgelegt sowie ein exemplarisches gegenwartsliterarisches Romankorpus von sechs Romanen zusammengestellt (Kapitel 2). Die narratologischen Überlegungen sollen die Debatte um die Erstellung eines Analyseleitfadens weiter beleben, indem ein Analysemodell zur Verfügung gestellt wird, das erstmals alle vier Parameter des erzählten Raumes (Konzeption, Darstellung, Semantisierung und Funktionalisierung) mit einer differenzierten wissenschaftlichen Methodik erfasst und das für die Analyse anderer Textkorpora nutzbar gemacht werden kann. Im Hauptteil (Kapitel 3) werden die Analyseergebnisse der sechs Korpustexte nach den Bedeutungsempfängern der Funktionalisierungen des Raumes gegliedert dargestellt, d. h. nach den liebenden Figuren (Kapitel 3.1), der Liebeshandlung (Kapitel 3.2) und Liebes- und Beziehungskonzepten (Kapitel 3.3). Das Schlusskapitel (Kapitel 4) fasst die Beobachtungen des Hauptteils zusammen und arbeitet ergänzend die raumsemantische Gestaltung der einzelnen Korpustexte und text- und funktionsübergreifend wiederkehrende Motive sowie weitere Ansatzpunkte für zukünftige Forschungsarbeiten heraus.

---

<sup>118</sup> Vgl. die Beispiele in Fußnote 16.

<sup>119</sup> Vgl. Caroline Frank: *Raum und Erzählen: narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps Der Turm*. Würzburg 2017, S. 446f.

## 2 Methodische Vorüberlegungen

Die narratologische Analyse der Funktionen der Raumsemantik in Liebesromanen des 21. Jahrhunderts stellt in mehreren Hinsichten eine methodische Herausforderung dar: Systematische Untersuchungen des erzählten Raums auf Basis eines narratologisch fundierten Analyseverfahrens sind, wie bereits in der Einleitung erwähnt, rar – „die Klage über das Fehlen einer umfassenden Systematik zum Raum im Erzähltext ist zum Topos geworden“<sup>120</sup>. Nünning begründet das Forschungsdesiderat mit der typologischen Vielfalt erzählter Räume, die tatsächlich eine Erfassung aller Raumtypen und möglichen Funktionen von Raumdarstellungen schwierig macht.<sup>121</sup> Dennoch ist ein genaues, systematisches Instrumentarium für die präzise, intersubjektiv nachvollziehbare Analyse der Raumsemantik im Hauptteil dieser Arbeit unabdingbar.

In jüngster Zeit mehrten sich zwar strukturalistisch orientierte Versuche, dem raumnarratologischen Forschungsdesiderat Abhilfe zu schaffen, darunter die wegweisenden Arbeiten von Katrin Dennerlein (2009) und Frank (2017), sowie Übersichtswerke zu Theorien und Konzepten der Analyse literarischer Räume etwa von Jörg Dünne und Andreas Mahler (2015)<sup>122</sup> oder Dorit Müller und Julia Weber (2013). Dennoch existiert bisher kein Instrumentarium für Raumsemantik-Analysen, das für die Bearbeitung der Fragestellung dieser Arbeit hinreicht: Die explorative Frage nach den Funktionen der Raumsemantik in Liebesromanen des 21. Jahrhunderts erfordert, gerade die Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raumes genau zu erfassen und intersubjektiv nachweisbar zu machen. Die beiden Parameter wurden von der Forschung bisher jedoch nur unsystematisch behandelt. Zudem mangelt es grundsätzlich an Bezugnahmen der bisherigen Forschungsbeiträge aufeinander.<sup>123</sup> Eine Vereinheitlichung und Vervollständigung der existierenden Begriffe ist

---

<sup>120</sup> Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York 2009: 3. Selbst Veronica Buciuman konstatiert 2020 noch das Forschungsdesiderat eines allgemein akzeptierten Analyseinstrumentariums für erzählte Räume, vgl. Veronica Buciuman: Zum Geleit. In: Dies. (Hg.): *Raumnarratologie. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Moderne und der Avantgarde in der Nachfolge des spatial turn*. Leipzig/Cluj-Napoca 2020, S. 7-18, hier 10. Siehe auch Birgit Haupt: Zur Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004, S. 71-87, hier 71; Natascha Würzbach: Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*. Heidelberg 2001, S. 105-129, hier 125 und Nünning 2009: 33f.

<sup>121</sup> Vgl. ebd. 34, Nünning 2013: 635 und auch Jörg Dünne/Andreas Mahler: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. a. 2015, S. 1-11, hier 1.

<sup>122</sup> Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. a. 2015.

<sup>123</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 9 und den detaillierteren Forschungsüberblick ebd. 12-47.

daher nicht nur für die Durchführung dieser Forschungsarbeit nötig, sondern auch, um künftig Synergien und Dialoge zwischen den Forschungsbeiträgen zu erleichtern.

Um das methodische Fundament für die Analysen im Hauptteil zu legen, macht dieses Theoriekapitel daher einen Vorschlag, wie die existierenden narratologischen Analysekatoren zusammengeführt, ergänzt und um differenzierte Analysekatoren für die bisher meist ohne klare Methode analysierten Parameter Semantisierung und Funktionalisierung erweitert werden können. Dabei werden zudem die bisweilen in der Forschung existierenden Begriffe, die mehrere Parameter vermischen, in ihre Einzelteile zerlegt, um Textphänomene möglichst agil und präzise beschreibbar zu machen. In dieser Arbeit wird daher ein modular verwendbares Begriffssystem entworfen, das alle Parameter getrennt aufführt und in der Textanalyse flexibel kombinierbar macht. Ziel des Kapitels ist es, die für die Beschreibung des erzählten Raumes zentralen Begriffe einheitlich zu definieren und zu anderen Begriffsverwendungen in bisherigen Forschungsbeiträgen in Beziehung zu setzen (Kapitel 2.1 und 2.2.), um sie anschließend zu einem Analysemodell zusammenzuführen, das die Konzeption, Darstellung, Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raums systematisch zu erfassen und zu beschreiben vermag (Kapitel 2.3). Formuliert wird somit ein systematisches Analysemodell, das auf Erzähltexte aller Zeiten und Genres übertragen werden kann und ein hilfreiches literaturwissenschaftliches Instrument für künftige Raumanalysen darstellt. Das Analysemodell bleibt anschlussfähig für Ergänzungen und Erweiterungen und umfasst neben dem Analyseleitfaden zur Untersuchung der Raumsemantik von Erzähltexten (Kapitel 2.3.1) auch Überlegungen zur Korpusbildung bei Gegenwartsromanen (Kapitel 2.3.2). Auf Grund der Zeitgenossenschaft zu Romanen des 21. Jahrhunderts konnte diese Arbeit nicht auf einen existierenden ‚Kanon‘ zurückgreifen. Ein exemplarisches Korpus zusammenzustellen, das einen guten Überblick über die verschiedenen Funktionen der Raumsemantik in Liebesromanen des 21. Jahrhunderts bietet, bedurfte daher besonderer Umsicht.

Maßgeblich für die Erstellung des Analyseleitfadens zur Untersuchung der Raumsemantik von Erzähltexten waren die Forschungsarbeiten von Dennerlein (2009), Frank (2017) und Nünning (2009). Frank hat einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet, die Konzeption, Darstellung, Bedeutung und Funktion erzählter Räume in einem gemeinsamen Analyseleitfaden zu berücksichtigen. Sie vermittelt dabei zwischen Ansätzen des *spatial turn*, strukturalistischen, raumsoziologischen und intertextuellen Ansätzen und stützt ihr Analysemodell auf das Drei-Ebenen-Modell von Nünning. Große Teile ihres postklassischen Analysemodells ließen sich dank seiner offenen Konzeption und trotz einiger terminologischer Unschärfen in das Analyseinstrumentarium dieser Arbeit übernehmen. Die gründliche Arbeit Dennerleins ist auf

Grund ihres Konzeptes von erzähltem Raum als mentalem Modell eines Modell-Lesers und der detaillierten Kategorisierung der Raumdarstellungstechniken hervorzuheben. Dennerleins Terminologie und Instrumentarium für die Analyse der Erzeugung und Darstellung des erzählten Raums bieten einen produktiven Ausgangspunkt für eine strukturalistische Theorie der Semantisierung und Funktionalisierung von erzähltem Raum.

Für die Kategorisierung von Funktionen des erzählten Raumes waren des Weiteren die Einführungen von Nünning (2013)<sup>124</sup> sowie von Matías Martínez und Michael Scheffel (2012)<sup>125</sup>, Birgit Haupt (2004) und Hans-Wilhelm Schwarze (1982)<sup>126</sup> fruchtbar, ergänzt um Kategorien der Figurenanalyse von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (2010)<sup>127</sup>, Eder (2008)<sup>128</sup> und Jannidis (2004)<sup>129</sup>, die sich auf den erzählten Raum übertragen lassen. Jurij M. Lotmans These von der binären Raumstruktur sujethafter Texte<sup>130</sup> lässt sich zwar nicht auf jeden Text anwenden, wie spätere Forschungsarbeiten revidiert haben<sup>131</sup>, doch für viele Erzähltexte hat die Beschreibung topologischer, topographischer und semantischer Oppositionen nicht an Aktualität verloren.

## 2.1 Raumkonzept

Was ist der erzählte Raum eines literarischen Textes? In der literaturwissenschaftlichen Debatte um die Definition des erzählten Raumes konkurrieren zwei Raumkonzepte: Während frühere Arbeiten die Vorstellung vertreten, erzählte Räume seien Container mit stabilen Eigenschaften, hat sich seit dem *spatial turn* in den Kulturwissenschaften auch die Literaturwissenschaft verstärkt mit der gesellschaftlichen Konstruktion von Raum beschäftigt.<sup>132</sup> Für die Erstellung

---

<sup>124</sup> Ansgar Nünning: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart 2013, S. 634-637.

<sup>125</sup> Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2012.

<sup>126</sup> Hans-Wilhelm Schwarze: Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen 1982, S. 145-188.

<sup>127</sup> Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hg.): *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin u. a. 2010.

<sup>128</sup> Jens Eder: *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2008.

<sup>129</sup> Fotis Jannidis: *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin u. a. 2004.

<sup>130</sup> Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. v. Rainer Gröbel. Frankfurt a. M. 1973: 327-358.

<sup>131</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 166 und Frank 2017: 48-51.

<sup>132</sup> Vgl. ebd. 18-39 sowie weiterführend zur kultur- und medienwissenschaftlichen Raumdebatte des *spatial turns* und des *topographical turns* Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007 und Jörg Döring/Tristan Thielmann: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2009 sowie zur Übertragung auf die



eines narratologischen Analyseinstrumentariums für die Funktionen erzählter Räume in Romanen bietet es sich an, die widerstreitenden Raumbegriffe von Container und Konstrukt zu kombinieren. In dieser Arbeit werden physische Räume der erzählten Welt als Container mit einer Unterscheidung von Innen und Außen aufgefasst.<sup>133</sup> Bei der Untersuchung der Semantisierung und Funktionalisierung von Räumen wird jedoch das Konzept des Raums „als ein Produkt des Denkens und Handelns“<sup>134</sup> zugrunde gelegt. Diese hybride Herangehensweise ermöglicht es, sowohl die Gemachtheit und Subjektabhängigkeit von Räumen zu berücksichtigen als auch die Dimensionen, Grenzen und die Unterscheidung von Innen und Außen eines konkreten Raums aus der Perspektive der menschlichen Alltagsvorstellung von Raum zu beschreiben.<sup>135</sup> So haben beispielsweise in Stamms Roman *Sieben Jahre* (2009)<sup>136</sup> die verschiedenen Zimmer, die die Figur Iwona im Laufe der Geschichte bewohnt (vgl. SJ 25, 117, 159f., 235-237), als konkrete Räume nach der Container-Auffassung klare Grenzen in Form von Wänden, Türen und Fenstern, auch wenn diese nur teilweise explizit erwähnt werden. Ihre Semantik als Geborgenheit spendender Rückzugsraum für den Protagonisten Alex (vgl. SJ 39) erhalten sie jedoch nicht durch ihre baulichen Gegebenheiten oder physischen Grenzen, sondern durch Alex' Begegnungen mit der heimlichen Geliebten und den Kontrast der dort herrschenden Wärme und Dunkelheit zu den hellen Räumen, die er mit seiner Ehefrau Sonja bewohnt.

Aus den vorangegangenen Diskussionen hat Frank eine umfassende und operationalisierbare Arbeitsdefinition des erzählten Raums abgeleitet, die für diese Arbeit übernommen wird:

Zum konkreten Raum der erzählten Welt zählen all diejenigen Entitäten in narrativen Texten, die zur in der Regel dreidimensionalen Umgebung von Figuren werden können, die ein Innen und ein Außen besitzen und in denen innerfiktionale Handlung stattfinden kann. Dabei werden auch Elemente, die sich in einem Raum befinden, als ein Teil von ihm, als sein Interieur, betrachtet. Zusätzlich zu diesen in der Fiktion Realitätsstatus besitzenden Räumen gehören zum konkreten Raum all jene Umgebungen, in denen der Erzählakt stattfindet, sowie all jene Räume, die sich die Figuren nur vorstellen, die aber in ihrer Vorstellung konkret-räumliche Eigenschaften besitzen. Unterschieden werden muss dabei zwischen ‚Raum‘ einerseits und ‚Teilräumen‘ andererseits, denn jede erzählte Welt besteht aus unterschiedlich vielen Partialräumen, die wiederum zusammen den Raum der erzählten Welt bilden.<sup>137</sup>

---

Literaturwissenschaft Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009.

<sup>133</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 9.

<sup>134</sup> Frank 2017: 11.

<sup>135</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 71 und Löw 2001: 269.

<sup>136</sup> Peter Stamm: *Sieben Jahre. Roman*. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2009 (im Folgenden mit der Sigle SJ zitiert).

<sup>137</sup> Frank 2017: 221f. Vgl. die ähnliche Definition bei Dennerlein 2009: 5 und 68f. Siehe zur historischen Debatte um die Definition des erzählten Raumes die Forschungsüberblicke ebd. 48-72 und bei Frank 2017: 62-73. Der Erzählraum als Raum, in dem der Erzählakt stattfindet, spielt für die Analyse der Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raumes nur dann eine Rolle, wenn der Erzählraum im Text explizit dargestellt

Zu den „Elemente[n], die sich in einem Raum befinden“, zählen auch Wetter- und Lichtphänomene sowie Sinneseindrücke, die durch sprachliche Zeichen vermittelt werden.<sup>138</sup> Es hat sich als hilfreich für die Verständlichkeit erwiesen, den alltagssprachlichen Begriff ‚Schauplatz‘ zu verwenden, um einen Raum zu bezeichnen, in dem ein Ereignis stattfindet. Als Oberbegriff für Räume, Teilräume, Lagebeziehungen, räumliche Objekte etc. verwende ich den Ausdruck ‚räumliche Elemente‘.<sup>139</sup> Welche Elemente der erzählten Welt zur Umgebung von Figuren werden können, kann, solange der Text nichts Gegenteiliges mitteilt, auf Basis des Alltagswissens entschieden werden. Ob ein mobiles Objekt eher als Ausstattung eines ihn umgebenden Raumes oder selbst als begehbarer Raum wahrgenommen wird, hängt davon ab, ob „Ereignisse in, an oder bei ihnen lokalisiert werden“<sup>140</sup>, wie Dennerlein am Beispiel von Flugzeugen analysiert: Werden Flugzeuge am Himmel von den am Boden befindlichen Figuren nur aus der Ferne betrachtet, gelten sie als Objekte. Findet dort Handlung statt, gelten sie als Räume. Neben konkreten erzählten Räumen können in Texten, wie Franks Definition schon andeutet, auch virtuelle oder von den Figuren imaginierte erzählte Räume vorkommen. So spielt beispielsweise in Glattauers Roman *Gut gegen Nordwind* (2006)<sup>141</sup> der Cyberspace als virtueller erzählter Raum für die Liebesgeschichte eine zentrale Rolle. Ein Beispiel für nur von den Figuren imaginierte Räume bieten die architektonischen Entwürfe und Phantasien des Protagonisten in Stamms *Sieben Jahre* (vgl. SJ 111, 215f.).

Der erzählte Raum in fiktionalen Texten ist bekanntlich vom realen Raum zu unterscheiden, da in ihm fiktive Figuren fiktive Ereignisse erleben, selbst wenn er durch die Verwendung von Toponymen auf die realweltliche Geographie verweist.<sup>142</sup> Die Situierung der Handlung von Anne Webers *Tal der Herrlichkeiten* (2012)<sup>143</sup> in einer Hauptstadt namens Paris (vgl. TH 140) beispielsweise appelliert zwar an Vorwissen und Konnotationen<sup>144</sup> der Leser:innen zur Atmosphäre der realen Stadt Paris oder zu einzelnen Bauwerken wie dem Krankenhaus „Hôpital

---

wird, vgl. Frank 2017: 66. Der Erzählraum als Raum des Diskurses, beispielsweise die Buchform, wird hingegen nicht berücksichtigt, vgl. Schwarze 1982: 170.

<sup>138</sup> Vgl. Schwarze 1982: 171.

<sup>139</sup> Dennerlein verwendet hierfür die Formulierung „räumliche Gegebenheiten“, Dennerlein 2009: 70.

<sup>140</sup> Ebd. 69.

<sup>141</sup> Daniel Glattauer: *Gut gegen Nordwind. Roman*. Wien 2006 (im Folgenden mit der Sigle GN zitiert).

<sup>142</sup> Vgl. Martínez/Scheffel 2012: 152f.

<sup>143</sup> Anne Weber: *Tal der Herrlichkeiten. Roman*. Frankfurt a. M. 2012 (im Folgenden mit der Sigle TH zitiert).

<sup>144</sup> Konnotationen bieten den Leser:innen „über die denotativen Bedeutungen [eines Begriffes, A. S.] hinausgehende Informationen, die zum Verstehen, zum Erschließen des ‚Sinns‘ der Äußerung beitragen“, Winko 2003: 99. In Abgrenzung von den unspezifischeren Assoziationen zeichnen sich Konnotationen durch einen höheren Konventionalisierungsgrad und die Zugehörigkeit „zu einem intersubjektiven Repertoire“ von Mitbedeutungen eines Begriffes aus, ebd. 100f.

Hôtel-Dieu“ (TH 111), und doch ist nicht ausgeschlossen, dass die erzählte Welt von der realen Geographie der Stadt abweicht oder Dinge hinzu erfunden wurden, etwa das Interieur der Wohnung der Protagonistin.

Der erzählte Raum besitzt wie alle Elemente der erzählten Welt einen besonderen ontologischen Status: Erzählte Räume werden durch textuelle Zeichen aufgerufen, aber sie bestehen nicht aus diesen Zeichen.<sup>145</sup> Ebenso existiert „[d]er Raum eines fiktionalen Textes [...] nicht vor und unabhängig von einem Text“, sondern er wird „[i]n dem Moment, in dem in einem Text von einer räumlichen Gegebenheit erzählt wird, [...] erst erzeugt“<sup>146</sup>. Um den ontologischen Status erzählter Räume adäquat zu beschreiben, konzipiert Dennerlein den erzählten Raum als „mentales Modell eines Modell-Lesers“<sup>147</sup>, das auf den Textzeichen aufbaut, aber erst durch Inferenzprozesse<sup>148</sup> in der Illusionsbildung der Leser:innen realisiert wird. Dies hat den Vorteil, dass neben textuellen Informationen auch historische und kulturelle Kontexte sowie die Interaktion von Text und Leser berücksichtigt werden können. So werden die Vorstellungen vom Pariser Krankenhaus „Hôpital Hôtel-Dieu“ in den Köpfen verschiedener Leser:innen von Webers Roman unterschiedliche Gestalt annehmen, je nachdem, ob sie das gleichnamige Krankenhaus im realen Paris vor Augen haben oder andere Beispiele des Raummodells ‚Krankenhaus‘ aus eigener Anschauung oder anderen Medien zum Vorbild ihrer erzählten Welt nehmen.

## 2.2 Parameter erzählter Räume

Als Basis für die Bildung eines vollständigen Analysemodells für die Funktionen der Raumsemantik in Erzähltexten werden in diesem Kapitel die Parameter des erzählten Raumes und ihr Zusammenwirken beschrieben. Der Oberbegriff Raumsemantik – die Bedeutung des erzählten Raums eines Erzähltextes – umfasst die vier Parameter Konzeption, Darstellung,

---

<sup>145</sup> Vgl. zu Figuren als Elementen der erzählten Welt: Eder et al. 2010: 17.

<sup>146</sup> Dennerlein 2009: 93.

<sup>147</sup> Ebd. 203, siehe auch ebd. 84 und Haupt 2004: 85. Der Modell-Leser nach Jannidis ist ein zur Rekonstruktion der narrativen Kommunikation notwendiges „anthropomorphes Konstrukt, das gekennzeichnet ist durch die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen“, wozu auch ein Gedächtnis und die Fähigkeit zur Inferenzbildung gehören, Jannidis 2004: 31. Frank distanziert sich von diesem Konstrukt und verfolgt eine „dominant textorientierte[...] Perspektive“, Frank 2017: 442, vgl. ebd. 200. Sie kritisiert zwar zu Recht die Grenzen des Konstrukts, jedoch ohne eine praktikable Alternative anzubieten. Vgl. zur Rekonstruktion von (historischen) Codierungen Winko 2003: 144-146.

<sup>148</sup> Der Begriff Inferenz bezeichnet in der kognitiven Theorie narrativer Kommunikation das Auffüllen von Unbestimmtheitsstellen anhand kognitiver Schemata, vgl. Jannidis 2004: 44-52 und Dennerlein 2009: 84-91.

Semantisierung und Funktionalisierung. Dabei bedeutet die **Konzeption** des erzählten Raumes die Auswahl und Kombination der Teilräume einer erzählten Welt auf der Ebene der *histoire*, während die **Raumdarstellung** alle Darstellungstechniken auf der Ebene des *discours* umfasst, die die erzählten Räume erzeugen. Die **Semantisierung** bezeichnet die Zuschreibung semantischer Merkmale zu den erzählten Räumen und die **Funktionalisierung** ist die Übertragung narrativer Funktionen auf die erzählten Räume.

Wenngleich die Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raumes im literarischen Text ineinander verflochten sind und in der Textanalyse zusammen betrachtet werden sollten, dient es der analytischen Klarheit, die beiden Aspekte begrifflich und definatorisch zu trennen. Denn hier liegen zwei verschiedene Vorgänge in der Bedeutungskonstitution des Textes vor: Einerseits werden erzählten Räumen oder räumlichen Elementen basierend auf ihrer Konzeption und verschiedenen Darstellungsstrategien semantische Merkmale, also Eigenschaften und Bedeutungen zugewiesen. Dieser Vorgang, den man bei literarischen Figuren als Charakterisierung bezeichnet, ist die Semantisierung des erzählten Raumes.<sup>149</sup> Ein zweiter, mit der Semantisierung eng verbundener Vorgang, ist die Übertragung narrativer Funktionen auf den erzählten Raum innerhalb der Kommunikation zwischen Text und Leser, die über die Illusionsbildung oder selbstzweckhafte Raumdarstellung hinausgehen und somit auf andere Elemente der erzählten Welt verweisen als den Raum selbst. Dieser Vorgang ist die Funktionalisierung des erzählten Raumes.

Bevor die vier Parameter im Detail vorgestellt werden, werden sie zur deutlicheren Abgrenzung voneinander an einem literarischen Beispiel vorgeführt: An der Raumsemantik bei der Vorstellung des Protagonistenpaares durch den heterodiegetischen Erzähler im ersten Kapitel von Kirchhoffs Roman *Die Liebe in groben Zügen* (2012)<sup>150</sup> lassen sich einige Fragen durchgehen, die sich Literaturwissenschaftler:innen im Hinblick auf die verschiedenen Parameter des erzählten Raumes stellen könnten:

Da ist Katrin, die Tochter, schon in der Schule, ein Haus am größten See Italiens (dem Kleinen Meer), zur Hälfte bezahlt, und sie wohnen in der häuslichsten Ecke Frankfurts, ruhige Straßen, nach Malern benannt, schöne Altbauten, hohe Bäume, das nahe Mainufer und seine Museen; nah auch die lebhaftige Schweizer Straße, ihre Lokale, ihre Läden. Dazu ein Kreis von Freunden wie komponiert, besonnene Paare mit ein, zwei Kindern, Ärzte, Therapeutinnen, Medienleute, Gründer kleiner innovativer Firmen – gemeinsame Abende, gemeinsame Urlaube, ein Leben, für das es kein Ende zu geben scheint. (LZ 12)

---

<sup>149</sup> Vgl. die Definition der Figurencharakterisierung bei Eder et al. 2010: 31.

<sup>150</sup> Bodo Kirchhoff: *Die Liebe in groben Zügen. Roman*. Frankfurt a. M. 2012 (im Folgenden mit der Sigle LZ zitiert).

Zunächst lässt sich bezüglich der **Konzeption** fragen, welche Räume vorkommen, welche Bezüge (etwa zur realen Welt oder zu Intertexten) sie aufweisen und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen: Der Erzähler erwähnt eine Wohnung in „Frankfurt[..]“ und ein Haus „am größten See Italiens“. Anhand der realweltlichen Toponyme Frankfurt und Italien lässt sich mutmaßen, dass der erzählte Raum „Frankfurt[..]“ nördlich von „Italien[..]“ liegt, solange der Text nichts Gegenteiliges mitteilt. Die **Darstellung** umfasst zahlreiche Fragen nach der Art der Zeichen, die den Raum auf der Textebene gestalten, beispielsweise: Wer spricht aus wessen Perspektive vom Raum? Spricht die Instanz explizit vom Raum und vielleicht sogar von seinen Eigenschaften? Welche Worte, welche grammatischen Strukturen werden verwendet? Interpret:innen könnten hier unter anderem konstatieren, dass eine noch nicht näher bekannte, vermutlich heterodiegetische Erzählinstanz in unklarer, d.h. narratorialer Fokalisierung in schneller parataktisch-elliptischer Aufzählung insbesondere die Frankfurter Wohngegend explizit charakterisiert, indem sie räumliche Objekte und Bewohner des Raumes aufzählt und mit den positiv besetzten Adjektiven „häuslich[..]“, „ruhig[..]“, „schön[..]“, „lebhaft[..]“ und „besonnen[..]“ beschreibt. Diese und weitere Darstellungsstrategien führen zur **Semantisierung** der Räume: Es ließe sich beispielsweise argumentieren, dass der Gebrauch der positiv konnotierten Superlative „am größten See Italiens“ und „in der häuslichsten Ecke Frankfurts“ beide Wohnorte mit dem Merkmal maximaler Attraktivität versieht und ihnen potenziell einen hohen sozioökonomischen Wert zuschreibt. Eine mögliche **Funktionalisierung** des Raumes in dieser Textstelle könnte die Charakterisierung der Protagonist:innen als wirtschaftlich erfolgreiche Menschen sein.

Die Unterscheidung der vier Kategorien beruht auf der bisherigen raumnarratologischen Forschung und literaturwissenschaftlichen Analysepraxis. Sie lassen sich schwerlich voneinander abgrenzen, aber – wie das obige Beispiel gezeigt hat – auch nicht gleichsetzen, und sind demnach alle notwendigerweise als eigene Kategorien zu benennen. Die jüngere narratologische Forschung hat sich stärker der Konzeption und Darstellung des erzählten Raumes gewidmet, während das Untersuchungsinteresse dieser Arbeit vornehmlich der Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raumes gilt. Nünning ist jedoch Recht zu geben, wenn er „die weitreichende Bedeutung der erzählerischen Vermittlung für die [...] Semantisierung des Raumes in Erzähltexten“<sup>151</sup> konstatiert. Um ein Analysemodell für den praktischen Teil dieser Arbeit zu erstellen, war es daher notwendig, die Erkenntnisse der bisherigen narratologischen Forschung zu allen vier Parametern zusammenzuführen und um

---

<sup>151</sup> Nünning 2009: 34, siehe auch Frank 2017: 188.

eigene Überlegungen zu ergänzen – insbesondere zur Semantisierung und Funktionalisierung. Im Folgenden werden detaillierte Beschreibungskategorien für jeden der vier Parameter vorgestellt. Die Reihenfolge der Unterkapitel zu den vier Parametern orientiert sich an der Vorgehensweise der bisherigen Forschung: Konzeption und Darstellung bilden als eher analytische Kategorien die Grundlage für die eher interpretativen Kategorien Semantisierung und Funktionalisierung und werden daher zuerst behandelt.<sup>152</sup> Anschließend folgt die Semantisierung, denn die Funktionalisierung des Raumes kann in der praktischen Textanalyse kaum ohne die vorige Untersuchung der Semantisierung beschrieben werden.

### 2.2.1 Konzeption

Um die Raumsemantik eines Erzähltextes zu analysieren, ist zu klären, welche Räume im Text vorkommen (1) und wie sie in der erzählten Welt angeordnet sind (2). Beide Aspekte zusammen beschreiben die **Konzeption** des erzählten Raumes auf der Ebene der *histoire*. Wenngleich in der bisherigen raumnarratologischen Forschung teils unterschiedliche Begriffe für diesen Parameter und seine beiden Unterkategorien gewählt wurden, herrscht in der jüngeren Forschung weitgehend Einigkeit über ihre Beschaffenheit.<sup>153</sup>

(1) Die Auswahl erzählter Räume, die in einem bestimmten Erzähltext vorkommen, wird als **Selektion** bezeichnet. Die Analyse der Selektion des erzählten Raumes kann Fragen wie die

---

<sup>152</sup> Auch wenn die Darstellung auf der Ebene des *discours*, also der Textoberfläche, die erste Begegnung des Literaturwissenschaftlers mit dem erzählten Raum darstellt, folge ich Dennerleins Argumentation, mit der Konzeption zu beginnen, da zur Beschreibung der Raumdarstellung „zuvor diejenigen Gegebenheiten identifiziert werden [müssen], die [...] als konkreter Raum [...] der erzählten Welt bezeichnet werden können“, Dennerlein 2009: 82.

<sup>153</sup> Frank nennt die Konzeption „räumliche Paradigmen“ (Frank 2017: 76) und unterscheidet dabei die „beiden Untersuchungsschritte“ der „Auswahl und Kombination der Teilräume“ (ebd. 77). Sie verwendet den Paradigmenbegriff jedoch ebenfalls „für autoreferentielle und heteroreferentielle Bezugsgruppen“ (ebd. 78, vgl. Nünning 2009: 39) und zur Beschreibung „der Ähnlichkeit einzelner Teilräume“ (Frank 2017: 182). In dieser Arbeit wird die Mehrfachverwendung von Begriffen für verschiedene Sachverhalte zugunsten einer eindeutigen Benennung vermieden. Nünning trennt die Unterkategorien der Selektion und Kombination ebenfalls, wobei er im Anschluss an Jakobsons Modell der poetischen Funktion die Selektion als „paradigmatische[...] Achse“ bezeichnet und die Kombination auf Ebene der *histoire* mit der zeitlichen Anordnung im *discours* als „syntagmatische[...] Achse“ zusammenfasst (Nünning 2009: 39). Eine getrennte Betrachtung der räumlichen Anordnung auf der Ebene der *histoire* und der zeitlichen Darstellung im *discours* wie bei Frank erscheint jedoch gewinnbringend für die Analyse der Raumsemantik. Dennerlein beschäftigt sich stärker mit der kognitiven Erzeugung und der Ontologie des erzählten Raumes als mit der Selektion und Kombination seiner Teilräume, die für sie nur bezüglich der Frage relevant sind, inwiefern die Auswahl und Anordnung erzählter Räume aus verschiedenen Bezugssystemen Auswirkungen auf die Erzeugung des mentalen Modells des Lesers hat, und bietet daher kein systematisches Kapitel zur Konzeption, vgl. Dennerlein 2009: 73-96.

folgenden umfassen: Welche Räume wurden gewählt – und welche wurden *nicht* gewählt? Auf welche Bezugssysteme referieren die Räume – basiert ihre Gestaltung auf der Erfahrungswirklichkeit oder referieren die Räume auf erzählte Räume anderer literarischer Texte oder Genres? Theoretisch ist es denkbar, dass ein Text einen Raum entwirft, der vollkommen frei erfunden ist und in keinerlei Ähnlichkeitsverhältnis zu realen oder anderen erzählten Räumen steht. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass ein erzählter Raum sich zumindest minimal auf empirische oder literarische Räume bezieht. Die Selektion der Teilräume, die die erzählte Welt eines Textes bilden, *kann* also auf Basis **realweltlicher oder intertextueller Bezugssysteme** erfolgen.<sup>154</sup> Dabei können die Bezüge unterschiedlich stark sein und sich auch mischen: Spielt ein Text etwa in ‚Italien‘, kann das Toponym sowohl auf das empirische Land Italien als auch auf Intertexte, die in ‚Italien‘ spielen, verweisen. Grundsätzlich bleibt zu beachten, dass ein erzählter Raum auch bei deutlichen realweltlichen oder intertextuellen Bezügen niemals mit dem Vorbild gleichgesetzt werden kann.<sup>155</sup>

Nünning's Einschätzung ist Recht zu geben, dass die Menge möglicher realweltlicher Bezüge zu groß ist, um systematisch erfasst zu werden.<sup>156</sup> Es ist daher im Einzelfall abzuwägen, wie intensiv die außertextuellen Referenzen untersucht werden müssen, um die Semantik und die Funktionen eines erzählten Raumes zu entschlüsseln. Denn im Rahmen des **Bezugsystems Alltagswirklichkeit** kann sowohl auf konkrete, in der Wirklichkeit als real wahrgenommene Räume wie ‚Italien‘ oder ‚Berlin‘ verwiesen werden, als auch auf Raummodelle wie ‚Schule‘, ‚Krankenhaus‘ oder ‚Gebirge‘.<sup>157</sup> Ein **Raummodell** ist nach Dennerlein „eine Konfiguration von Rauminformationen [...], die sich aus Wissen über die materielle Ausprägung einer räumlichen

---

<sup>154</sup> Vgl. Nünning 2009: 40. Frank nennt realweltliche und intertextuelle Bezüge heteroreferentiell und frei erfundene Räume autoreferentiell, vgl. Frank 2017: 77-114. Diese Einteilung birgt allerdings entscheidende Nachteile: Die Autoreferentialität suggeriert einen Bezug des Textes auf sich selbst, wo eigentlich die Abwesenheit von Bezügen gemeint ist, und die Zusammenfassung realweltlicher und literarischer Bezüge unter dem Begriff der Heteroreferentialität verschleiert die unterschiedlichen Wirkungen und Funktionen realweltlicher oder intertextueller Bezüge, wie Frank selbst reflektiert, vgl. ebd. 87. ‚Intertextualität‘ bezeichnet in dieser Arbeit wie bei Frank „jegliche Formen der Bezugnahme zwischen Texten“ (ebd. 93). Frank widmet sich den intertextuellen Bezügen erzählter Räume unter Bezug auf Gérard Genette ausführlicher, als es das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit erfordert, daher sei für die weiterführende Beschäftigung mit intertextuellen erzählten Räumen auf die entsprechenden Kapitel bei Frank verwiesen, vgl. ebd. 88-100.

<sup>155</sup> Vgl. Nünning 2009: 41f. und Frank 2017: 84.

<sup>156</sup> Vgl. Nünning 2009: 40.

<sup>157</sup> Bei der Analyse realweltlicher Bezüge der erzählten Räume ist zu berücksichtigen, dass die „räumliche Wirklichkeit [...] in ihrer Materialität stets überformt von sozialen Praktiken und gefiltert von Wahrnehmungsprozessen“ (Frank 2017: 82, vgl. auch Nünning 2009: 40) ist, historischen Veränderungen und lokalen Unterschieden unterliegt und somit immer konstruiert ist. Sie plädiert daher sinnvollerweise „bei der Analyse heteroreferentieller Bezüge immer für eine Beschäftigung mit den zur Entstehungszeit jeweils virulenten Raumkonzepten“, Frank 2017: 82.

Komponente und Wissen über typische Ereignisabfolgen zusammensetzt“<sup>158</sup>. Bei einer Kirche etwa umfasst das **Raumschema** als „Wissen über typische Ausprägungen von Räumen und über räumliche Anordnungen“<sup>159</sup> mindestens Wände, ein Dach, einen Innenraum mit Platz für Gläubige, eine Tür und einen Altar. Das **Skript** als „Wissensrepräsentationen für Handlungsabläufe [... durch die] Kombination aus Ereignismustern und Rollen“<sup>160</sup> enthält im Falle einer Kirche verschiedene Formen religiöser Feierlichkeiten, bei denen Menschen zusammenkommen, um ihren Glauben auszuüben.

Es lassen sich zwei Arten von Raummodellen unterscheiden: Ein **institutionelles Raummodell** liegt dann vor, wenn räumliche Elemente „eine typische räumliche Struktur und typische Ereignismuster aufweisen, die durch soziales Handeln entstehen“<sup>161</sup>, wie es beim Beispiel der Kirche oder etwa bei Gefängnissen, Büros oder Schulen der Fall ist. Hingegen beziehen sich **anthropologische Raummodelle** „auf die Erfahrungen des Menschen mit Gattungen von räumlichen Gegebenheiten wie Häusern, Bergen oder Plätzen“<sup>162</sup>, die unabhängig von bestimmten sozialen Handlungen existieren. Bei anthropologischen Raummodellen sind zwar die Raumschemata (zumindest innerhalb einer Kultur und Zeit) deutlich beschreibbar; die zugehörigen Skripte sind jedoch zahlreich und kaum einzugrenzen: Für das klare Raumschema eines städtischen Platzes, das aus einer Freifläche und umgebenden Gebäuden besteht, lässt sich kein einzelnes, klar umrissenes Skript benennen. Stattdessen sind verschiedene Nutzungen wie das Parken von Autos, das Abhalten von Märkten, das Überqueren durch Passanten etc. denkbar.

Auch die **intertextuellen Referenzen** erzählter Räume lassen sich in zwei Unterkategorien gliedern: spezifische Raummodelle und Raummuster. Ein **spezifisches Raummodell** besteht aus einem (Teil-)Raum und kann aus einem Einzeltext oder einer literarischen Gattung stammen oder gar ein gattungsübergreifender Topos wie der *locus amoenus* sein, der sich – wenngleich ursprünglich typisch für eine bestimmte, hier die bukolische Gattung – gattungs- und epochenübergreifend ausgebreitet hat.<sup>163</sup> Spezifische (intertextuelle) Raummodelle verbinden ebenso wie die institutionalisierten und anthropologischen (realweltlichen) Raummodelle ein

---

<sup>158</sup> Dennerlein 2009: 179, vgl. Nünning 2009: 47.

<sup>159</sup> Dennerlein 2009: 180.

<sup>160</sup> Ebd. 181. Dennerlein bezieht den Skriptbegriff nur auf institutionelle Raummodelle; er eignet sich jedoch ebenso zur Beschreibung spezifischer Raummodelle.

<sup>161</sup> Ebd. 180.

<sup>162</sup> Ebd. 194.

<sup>163</sup> Vgl. Ernst R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München<sup>3</sup>1961 [1948].



Raumschema mit einem Handlungsskript, beispielsweise Robinsons Insel in *Robinson Crusoe*.<sup>164</sup>

Das **Raummuster** rangiert an der Grenze zwischen Selektion und Kombination, denn es bezeichnet eine einzeltextübergreifend vorkommende Kombination von Räumen, etwa den typischen aus mehreren Stationen bestehenden Quest-Plot in Entwicklungsromanen wie Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* oder Wolfgang Herrndorfs *Tschick* sowie die Dichotomie zwischen Himmel und Hölle.<sup>165</sup> Das Raummuster bezeichnet zuvorderst eine spezifische Selektion und Kombination von Räumen ohne Handlungskomponente. Es kann jedoch gattungsspezifisch mit einem Handlungsschema verbunden werden, das sich auf den gesamten Text bezieht und in mehreren Texten auftaucht. Dieser Fall kommt hauptsächlich in der Genreliteratur vor.<sup>166</sup>

(2) Mit der **Kombination** sind die Anordnung und die Relationen der Räume eines Textes auf der Ebene der *histoire* gemeint.<sup>167</sup> Wie hängen die Teilräume der erzählten Welt zusammen? In welcher konkreten topographischen Beziehung und in welchem abstrakten topologischen Verhältnis stehen sie zueinander? Welche Strukturen oder Muster lassen sich beobachten? Die Beziehungen der erzählten Räume zueinander sind für die Semantisierung und Funktionalisierung des Raumes von besonderer Bedeutung.<sup>168</sup> Das hat bereits Lotman erkannt, dessen Theorie vom sujethaften Text mit zwei topographisch, topologisch und semantisch entgegengesetzten Räumen und einer eigentlich impermeablen Grenze, die jedoch von einer Figur übertreten wird, lange Zeit die Analyse erzählter Räume dominierte und bis heute ein wichtiges Werkzeug bleibt. Lotman geht davon aus, dass unsere Wahrnehmung und Verarbeitung von Wirklichkeit auf kollektiv geprägte und häufig unbewusst angewendete Weltmodelle zurückgreifen, die räumliche Gegensatzpaare wie hoch-tief, nah-fern, rechts-links mit binären semantischen Oppositionen wie gut-schlecht oder bekannt-unbekannt verknüpfen. In literarischen Texten werden diese Weltmodelle bewusst als Organisationsprinzipien eingesetzt.<sup>169</sup> Nach Lotmans Terminologie, die auch hier verwendet wird, sind **topologische**

---

<sup>164</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 181-183.

<sup>165</sup> Vgl. Frank 2017: 94. Frank verwendet Genettes Bezeichnung „*Architextualität*“ für „Referenzen auf Raummuster einer Gattung bzw. eines Genres“, ebd. 93.

<sup>166</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 167.

<sup>167</sup> Vgl. Nünning 2009: 42 und Frank 2017: 78, die bei abweichender Benennung den Gegenstand ähnlich beschreiben.

<sup>168</sup> Vgl. Nünning 2009: 42 und 46.

<sup>169</sup> Vgl. Lotman 1973: 327-358.

Beziehungen abstrakter Art, während die **topographische** Gestaltung die topologischen Strukturen konkret umsetzt: Die abstrakte Raumordnung eines durch eine Grenze von einem Naturraum abgegrenzten Kulturraums könnte beispielsweise topographisch durch einen Wald, eine abgrenzende Stadtmauer und eine Stadt umgesetzt werden. Alle Räume und räumlichen Elemente können unter dem topologischen und dem topographischen Gesichtspunkt betrachtet werden, wenngleich das Ergebnis nicht, wie Lotmans Theorie fordert, ein Oppositionsverhältnis sein muss.<sup>170</sup>

Die Gesamtheit aller Teilräume, ihrer Grenzen und Lagebeziehungen in einem literarischen Text bildet seine **Raumordnung**. Die Raumordnung kann, wie unter (1) erläutert, frei gestaltet sein oder auf einem literarischen Raummuster oder auf Lagebeziehungen empirischer Räume beruhen. Innerhalb der Raumordnung können die Teilräume, ihre Relationen zueinander und zur gesamten Raumordnung verschiedenartige Strukturen bilden. Mögliche **Raumstrukturen** sind beispielsweise die **Opposition, Schachtelung, Korrelation, Reihung** oder **Abgrenzung** von Teilräumen.<sup>171</sup> Die **Grenze** hebt bereits Lotman als wichtigstes topologisches Merkmal des Raumes hervor. Dennerlein weist darauf hin, dass neben der klaren Grenze auch **Grenzbereiche** vorkommen können, die als Übergangszone fungieren.<sup>172</sup> In manchen Texten lässt sich die ganze Raumordnung als graphische Struktur beschreiben, etwa als **lineare, polyzentrische** oder in labyrinthische Tiefe **gestaffelte Raumordnung**.<sup>173</sup> Kirchhoffs *Liebe in groben Zügen* besitzt beispielsweise eine polyzentrische Raumordnung, die eine Nord-Süd-Ausrichtung aufweist: Ein Großteil der Handlung spielt in deutschen oder italienischen Städten, die je nach ihrer Lage auf der Nord-Süd-Achse auf Basis ihrer realweltlichen und intertextuellen Bezüge unterschiedlich codiert werden. Der Gardasee als zentraler Schauplatz fungiert als Grenzbereich zwischen Norden und Süden und markiert den Eintritt der Figuren in den semantischen Bereich des Südens.

---

<sup>170</sup> Die semantische Komponente wird im Kapitel 2.2.3 thematisiert. Frank spricht abweichend von Lotman von einer „Unterscheidung in zwei Kombinationsmöglichkeiten, eine qualitative und eine topographische“ (Frank 2017: 101), und mischt dabei die Inhalte von Lotmans drei Dimensionen ineinander, vgl. ebd. 102.

<sup>171</sup> Vgl. ebd. 107.

<sup>172</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 192 und 195 sowie Frank 2017: 111.

<sup>173</sup> Vgl. ebd. 104-106. Dennerlein hingegen schlägt vier Raumtypen nach Lynch vor, vgl. Dennerlein 2009: 190f.

### 2.2.2 Darstellung

Die Kategorie der **Raumdarstellung** bezeichnet als Oberbegriff die Techniken, die auf der Ebene des *discours* eingesetzt werden, um den erzählten Raum zu erzeugen.<sup>174</sup> Die Raumdarstellung umfasst die Parameter Zeit (1), Fokalisierung und Stimme (2), wertneutrale oder wertende Darstellung (3), Offensichtlichkeit (4), Ereignisbezug (5), Figurenbezug (6) sowie Stilmittel und besondere Sprachverwendung (7). Diese Parameter werden hier erstmals auf Basis verschiedener, nicht nur raumnarratologischer Vorarbeiten zusammengestellt: Nünning weist auf die Bedeutung der Fokalisierung hin und entwickelt Ansätze einer Beschreibung der wertenden und wertneutralen Darstellung und des Ereignisbezugs.<sup>175</sup> Dennerlein konzentriert sich auf zwei Beispiele für „kognitiv besonders signifikante[...] Darstellungstechniken und Rauminformationen“ – die Beschreibung als „ereignislose Thematisierung von Raum“ sowie das „Erzählen von Raumwahrnehmung“<sup>176</sup> –, womit sie wichtige Beiträge zur Analyse mehrerer der oben genannten Kategorien leistet. Frank legt ihren Schwerpunkt auf die Untersuchung der Fokalisierung und der Stimme.<sup>177</sup> In früheren narratologischen Beiträgen finden sich nur wenige Ergänzungen wie die Abstufung zwischen direkter und indirekter Raumdarstellung.<sup>178</sup> Dennerlein, Frank und Bal weisen darauf hin, dass es Sinn mache, Beschreibungskategorien anderer Elemente der erzählten Welt in das Analyseinstrumentarium des erzählten Raumes aufzunehmen.<sup>179</sup> Als besonders fruchtbar erwiesen sich in dieser Hinsicht die Parameter der Emotionsdarstellung bei Winko sowie der Figurendarstellung bei Jannidis.<sup>180</sup>

(1) Die Kategorie der **Zeit** umfasst die Dauer, Position, Reihenfolge und Frequenz der Präsentation von Räumen im Text.<sup>181</sup> Indem die **Dauer** der Raumdarstellung variieren kann,

---

<sup>174</sup> Vgl. ebd. 197 und Frank 2017: 76. Nur Nünning verteilt die narrative Darstellung des Raums auf die „diskursive[...] Achse“ und die andere Hälfte der bereits erwähnten „syntagmatischen Achse“; vgl. Nünning 2009: 39. Den Begriff „Raumdarstellung“ verwendet er abweichend als „Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation“ der Räume, ebd. 33.

<sup>175</sup> Ebd. 45f.

<sup>176</sup> Dennerlein 2009: 10.

<sup>177</sup> Vgl. Frank 2017: 114-187.

<sup>178</sup> Vgl. Schwarze 1982: 173.

<sup>179</sup> Vgl. Dennerlein 2011: 161, Frank 2017: 117 und Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 2017, S. 126.

<sup>180</sup> Winko 2003: 110-119 und 132-137 sowie Jannidis 2004: 201 und 220f.

<sup>181</sup> Vgl. Frank 2017: 118-122 sowie Eder et al. 2010: 33. Frank behandelt unter dem Stichwort Frequenz abweichend den Effekt „einer repetitiven Handlungsschilderung“ auf den Raum (Frank 2017: 120) und bezeichnet das „erzählchronologische[...] Nacheinander in der räumlichen Informationsvergabe“ wie Nünning als „räumliche[s] Syntagma“ (ebd. 183). Diese Begriffswahl birgt meines Erachtens das Risiko, die zeitliche

kann sie den dargestellten Räumen unterschiedlich viel Bedeutung zuschreiben. Dabei kann auch das Verhältnis der Erzählzeit zur erzählten Zeit zur Bedeutungskonstitution beitragen: So tendieren Raumbeschreibungen zur zeitlichen Dehnung, während die ereignisbezogene Raumdarstellung eher zeitdeckend geschieht.

Ebenso wie die Dauer kann die **Position** raumbezogener Textstellen die Semantik und Funktion eines Raumes bestimmen. So kann insbesondere die Position der räumlichen Informationsvergabe am Anfang, Schluss oder an Handlungshöhepunkten eines Textes oder Kapitels die Raumdarstellung betonen.<sup>182</sup> Die Darstellung der Wohnstätte der Protagonistin Lene in Fontanes *Irrungen, Wirrungen* am Romanbeginn lenkt beispielsweise die Aufmerksamkeit der Leser:innen auf das ehrliche und warmherzige kleinbürgerliche Milieu, dem Lene entstammt, und in das sich ihr adeliger Freund Botho nur wie ein Fremdkörper einfügt, und weist damit auf die Problematik der nicht standesgemäßen Beziehung und die Gesellschaftskritik des Textes hin.<sup>183</sup>

Die **Reihenfolge** der Darstellungen räumlicher Elemente kann Unterschiede oder Ähnlichkeiten der Räume hervorheben und beispielsweise mit der Handlungsentwicklung korrelieren und für diese funktionalisiert werden.<sup>184</sup> So gestalten einige Romane der Neuen Sachlichkeit die wirtschaftliche Abstiegsgeschichte der Protagonist:innen durch die Darstellung immer prekärer Wohnsituationen.<sup>185</sup> Hinsichtlich der **Frequenz** kann die wiederholte Darstellung eines bestimmten Raumes oder räumlicher Elemente diese gegenüber nur einmal erwähnten in den Fokus rücken und beispielsweise seine leitmotivische Funktion betonen. So finden in Kirchhoffs *Die Liebe in groben Zügen* mehrere Handlungshöhepunkte in der italienischen Stadt Assisi statt. Die wiederholte Auswahl dieses Ortes setzt Ereignisse, die zu unterschiedlichen Zeiten passieren, miteinander in Verbindung und markiert die Bedeutung der Ereignisse für den Handlungsverlauf.

(2) Die **Fokalisierung** mit ihrer zentralen Unterscheidung einer **narratorialen** und **figuralen** Perspektivierung ebenso wie die **Stimme** einer homo-, hetero- und autodiegetischen

---

Komponente der Informationsvergabe auf der Ebene des *discours* mit der syntagmatischen Kombination von Teilräumen auf der Ebene der *histoire* zu vermischen.

<sup>182</sup> Vgl. Frank 2017: 184f. und Hillebrandt 2011:155.

<sup>183</sup> Vgl. Wichard 2012: 180-183 und Ritter 1977: 76-80.

<sup>184</sup> Vgl. Frank 2017: 186.

<sup>185</sup> Vgl. Sill 2009: 87f.

Erzählinstanz oder einer Figur in Figurenrede können zur Semantisierung und Funktionalisierung des Raumes beitragen.<sup>186</sup> So kann etwa die Art und Weise, wie ein Raum in figuraler Fokalisierung durch einen heterodiegetischen Erzähler beschrieben wird, Aufschluss über den Charakter der wahrnehmenden Figur geben. Meines Erachtens ist es sinnvoll, bei der Untersuchung der Fokalisierung folgende Parameter isoliert voneinander in den Blick zu nehmen, auch wenn sie oft nicht trennscharf zu unterscheiden sind.<sup>187</sup> Denn die Auswahl der Parameter und ihre Einnahme durch verschiedene Instanzen können Auswirkungen auf die Semantisierung und Funktionalisierung des Raumes haben.

Die **perzeptive Fokalisierung** beschreibt die Auswahl der thematischen Einheiten oder Fakten und ist laut Wolf Schmid „[d]er wichtigste Faktor, der die Wahrnehmung des Geschehens bestimmt“<sup>188</sup>. Sie ist sowohl von der räumlichen Perspektive zu unterscheiden als auch von der Frage, ob der Erzähler ins Innere einer Figur blicken kann.<sup>189</sup>

Die **ideologische Fokalisierung** bezeichnet das subjektive Verhältnis der wahrnehmenden Instanz zum Raum, basierend auf Wissen, Denkweise, Werthaltung und geistigem Horizont der

---

<sup>186</sup> Genettes Kunstwort ‚Fokalisierung‘ (vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994 [1969], S. 134) ist aufgrund seiner breiten Akzeptanz in der Germanistik und seiner größeren Wiedererkennbarkeit als Oberbegriff gegenüber dem Alltagsbegriff der Perspektive, den Wolf Schmid verwendet, vorzuziehen, vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin <sup>3</sup>2014, S. 121-141. In Erläuterungen der verschiedenen Fokalisierungsarten kann dennoch auf den alltagssprachlichen Begriff der Perspektive zurückgegriffen werden. Wenngleich ich Schmid's linguistische Kritik an Genettes Präfixwahl teile (vgl. ebd. 83), verwende ich in dieser Arbeit für die Bezeichnung der Stimme die Genette'sche Trias von homo-, hetero- und autodiegetischen Erzählinstanzen, da sie sich in der Praxis bewährt hat. Die Termini externe und interne Fokalisierung ersetze ich jedoch durch Schmid's eingängigere Begriffe narratoriale bzw. figurale Fokalisierung; des Weiteren teile ich Schmid's Auffassung, dass es neben dieser logischen binären Aufteilung keine weitere Form – etwa Genettes Nullfokalisierung – geben kann, vgl. ebd. 127f., Frank 2017: 123, 130 und 147 sowie Würzbach 2004: 62. Dennerlein hingegen verwirft Genettes Fokalisierungs begriff als ungeeignet für die Beschreibung von Raumdarstellungen und thematisiert die Raumwahrnehmung als einen spezifischen Darstellungstyp. Gemäß Dennerlein liegt erzählte Raumwahrnehmung dann vor, „wenn ein Wahrnehmungsakt durch Wahrnehmungsverben angezeigt wird, oder wenn ein solcher durch das Erzählte impliziert ist“ (Dennerlein 2009: 146). Dabei betrachtet sie nur die räumliche Position, Mobilität und Abfolge der Nennung von Details, nicht aber Bewertung oder sinnliche Wahrnehmung des Raumes durch die Wahrnehmungsinstanz, und lässt dadurch viele Fälle verschiedener Fokalisierungen von Raumdarstellung unberücksichtigt, vgl. ebd. 149-163. Nünning fasst Genettes Begriffspaar Fokalisierung und Stimme zusammen, ohne die beiden Parameter definitiv zu trennen, und unterscheidet nur „zwischen auktorial-erzählten und figural-fokalisierten Räumen“ (Nünning 2009: 45).

<sup>187</sup> Schmid und Frank stellen Genettes Fokalisierungs begriffen feingradigere Unterkategorien gegenüber, die sich in der Analyse der Raumdarstellung verbinden lassen und bei manchen Texten erhellend sein können, vgl. Schmid 2014: 122-127 und Frank 2017: 116 und 128.

<sup>188</sup> Schmid 2014: 126.

<sup>189</sup> Vgl. ebd. 132 und 141.

Instanz. Die Instanz der ideologischen Fokalisierung ist diejenige, die den dargestellten Raum bewertet.<sup>190</sup>

Die **räumliche Fokalisierung** wird durch den Ort konstituiert, von dem aus wahrgenommen wird. Der räumliche Standpunkt des Wahrnehmenden grenzt dabei den wahrnehmbaren Bereich des Raumes ein.<sup>191</sup> Unter den Aspekt der räumlichen Fokalisierung fällt auch die Unterscheidung, ob die Fokalisierungsinstanz statisch oder mobil ist: Beispielsweise kann eine Landschaft aus der Perspektive einer Figur beschrieben werden, die sie mit dem Zug durchfährt.

Die **zeitliche Fokalisierung** ergibt sich aus dem zeitlichen Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und der Interpretation oder Darstellung des Geschehens. Durch einen zeitlichen Abstand kann eine Veränderung des Wissens und Bewertens eintreten.<sup>192</sup> Stamms Roman *Sieben Jahre* setzt die zeitversetzte Fokalisierung des rückblickenden autodiegetischen Erzählers Alex ein, um Unsicherheit über die Zuverlässigkeit seiner Darstellung zu schaffen. Dass er sich beispielsweise intensiv an die Lichtverhältnisse in verschiedenen Jahre zurückliegenden Situationen zu erinnern glaubt (vgl. SJ 7f., 15-17, 22, 35f.), kann einen Hinweis darauf enthalten, dass die erzählten Lichtverhältnisse von seiner subjektiven retrospektiven Wahrnehmung und Bewertung der Situation geprägt und keine objektiven Tatsachen in der erzählten Welt sind.

Die **sprachliche Fokalisierung** bestimmt, wessen sprachliche Register verwendet werden. So kann beispielsweise ein Zimmer aus der räumlichen Fokalisierung einer Figur, die sich in diesem befindet, aber mit dem sprachlichen Register der Erzählinstanz beschrieben werden.<sup>193</sup>

Die **sinnliche Fokalisierung** kann visuell, auditiv, haptisch oder olfaktorisch sein.<sup>194</sup> Im folgenden Auszug aus Hanns-Josef Ortheils *Die große Liebe* (2003)<sup>195</sup> werden in einer Beschreibung der Unterwasserwelt während eines Tauchgangs außer der olfaktorischen alle sinnlichen Fokalisierungsarten eingesetzt:

In der Tiefe erschien das Grün des Wassers wie aufgeladen, eine gallertartige schlingernde Masse voller Treibstoffe, auf den Sandböden taumelten die flachen Rautenkörper der Rochen

---

<sup>190</sup> Vgl. ebd. 123 und 141.

<sup>191</sup> Vgl. ebd. 123.

<sup>192</sup> Vgl. ebd. 124.

<sup>193</sup> Vgl. ebd. 125.

<sup>194</sup> Vgl. Frank 2017: 116. Bal bezeichnet „sight, hearing, and touch“ als die wichtigsten Sinne der Raumwahrnehmung (Bal 2017: 125). Frank differenziert den Fokalisierungsbegriff für die Raumwahrnehmung weiter aus, als es für die Untersuchung der Semantisierung und Funktionalisierung des Raumes in dieser Arbeit notwendig ist, vgl. Frank 2017: 128.

<sup>195</sup> Hanns-Josef Ortheil: *Die große Liebe. Roman*. München 2003 (im Folgenden mit der Sigle GL zitiert).

über den Kalkzonen geborstener Schalen. Ich griff nach den Muscheln, ich tastete an ihren Körpern entlang, sie fühlten sich pelzig und doch so lebendig an, als pulsierten sie tief in ihrem Innern. [...] So war die Wahrnehmung auf das Visuelle beschränkt, schon die Lautlosigkeit sorgte dafür, aber auch die Distanz zur Umgebung, keine Berührung, lediglich ein Schweben, wie eine unendlich angenehme Schwerelosigkeit [...] (GL 49f.).

Der autodiegetische Erzähler Giovanni betrachtet die Farben, Strukturen und Texturen der Unterwassertiere (visuelle Fokalisierung), bemerkt die „Lautlosigkeit“ (auditive Fokalisierung) und „griff“ und „tastete“ nach den Muscheln, die sich „pelzig und doch so lebendig an[fühlen]“ (haptische Fokalisierung).

Die **emotive Fokalisierung** bezeichnet die emotionale Wahrnehmungsprädisposition der Wahrnehmungsinstanz.<sup>196</sup> In Liebesromanen wird die emotive figurale Fokalisierung der Raumdarstellung häufig eingesetzt, um die Emotionen einer liebenden Figur implizit darzustellen. So nimmt Webers Protagonist Sperber in Paris frisch verliebt wahr, dass er „der Sonne entgegen“ (TH 172) läuft, während er nach dem Unfalltod seiner Geliebten durch „dröhnende Schluchten, [...] ein schwarzes, unruhiges, hallendes Land [...] und] lärmende Ödnis“ (TH 190 f.) zu irren glaubt. Seine veränderte Wahrnehmung desselben Stadtraums lässt Rückschlüsse auf seinen emotionalen Zustand zu.

Fokalisierungsarten und ihre Wechsel sind nicht immer leicht zu erkennen und können daher am besten graduell beschrieben werden.<sup>197</sup> Wird der erzählte Raum durch verschiedene Instanzen fokalisiert, liegt eine **multiperspektivische Raumdarstellung** vor. Widersprechen sich die verschiedenen Fokalisierungsinstanzen innerhalb eines Textes, kann ggf. ein unzuverlässiges Erzählen vorliegen.<sup>198</sup> Die unzuverlässige Raumdarstellung kann beispielsweise eingesetzt werden, um durch die gegensätzliche Wahrnehmung desselben Raumes durch zwei Figuren auf deren unterschiedliche Charaktere oder Emotionen hinzuweisen. Grundsätzlich ist die Raumdarstellung durch einen zuverlässigen, heterodiegetischen Erzähler in narratorialer Fokalisierung am stabilsten und am wenigsten subjektiv, während die figurale Fokalisierung bereits subjektiv gefiltert ist und die Darstellung in der Figurenrede wiederum einen weiteren Filter der Figuren*intention* oder auch der eingeschränkten Ausdrucksformen der Figur enthalten kann.

---

<sup>196</sup> Vgl. Frank 2017: 128.

<sup>197</sup> Vgl. ebd. 146.

<sup>198</sup> Vgl. Nünning 2009: 46.

(3) Des Weiteren ist die Opposition einer **wertneutralen oder wertenden Darstellung** zu beachten.<sup>199</sup> Ob ein Raum neutral oder wertend dargestellt wird, kann Rückschlüsse über die Gedanken oder Emotionen der Fokalisierungsinstanz erlauben. Innerhalb einer raumdarstellenden Passage können sowohl wertende als auch neutrale Aussagen auftreten. Ein Beispiel für eine stark wertende Raumdarstellung bietet der Protagonist Rasmus in Sibylle Bergs Roman *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* (2015)<sup>200</sup> in der Beschreibung seines Hotelzimmers, die auf seine Hoffnungslosigkeit und Resignation verweist:

Es wird alles hier enden. In diesem kleinen Zimmer mit Keramikplatten am Boden, dieses off-white mit grauem Schlierendesign, das sich ein Teufel erdacht hat, um klarzumachen: Hier, Mann, bist du in der Dritten Welt, die politisch korrekt heute eher Länder mit suboptimaler Einkommensstruktur genannt wird, und du hast es nicht ins Hilton geschafft. (FM 16)

(4) Die **Offensichtlichkeit** der Informationsvergabe meint die Schattierungen impliziter bis expliziter Darstellungstechniken sowohl des Raums selbst als auch seiner einzelnen Merkmale.<sup>201</sup> **Explizit** dargestellt wird der Raum, wenn er durch **raumreferentielle Ausdrücke** benannt wird. Dazu zählen beispielsweise Toponyme, Gattungsbezeichnungen, Deiktika, Präpositionen und adverbiale Bestimmungen.<sup>202</sup> Eine **implizite** Darstellungsweise liegt vor, wenn der Raum allein durch **Inferenzen** an Unbestimmtheitsstellen erzeugt wird. So kann die Erwähnung bestimmter Gegenstände, Ereignisse oder Figurenrollen implizieren, um welcherlei Raum es sich handelt, und zu raumbezogenen Inferenzen der Leser:innen führen.<sup>203</sup> Es ist im Extremfall möglich, eine Geschichte vollkommen ohne explizite Benennung räumlicher Elemente zu erzählen, da jede Handlung irgendeinen Schauplatz impliziert. In der Regel mischen sich explizite und implizite Raumdarstellung jedoch wie im folgenden Beispiel im

---

<sup>199</sup> In der bisherigen Forschung werden meist die Merkmale wertneutrale/wertende Darstellung und Ereignisbezug zum Texttyp ‚Beschreibung‘ zusammengefasst. Dennerlein etwa beschäftigt sich exemplarisch mit der Beschreibung als nicht ereignisbezogener, wertneutraler Darstellung von Raum und verweist auf den wertenden Kommentar als weitere mögliche Darstellungsform, vgl. Dennerlein 2009: 161f. und ähnlich Nünning 2009: 46. Auch Frank unterscheidet beschreibende, kommentierende und handlungsorientierte Passagen und kombiniert dabei Parameter der Darstellung, Semantisierung und Funktionalisierung des Raumes zu Mischkategorien wie „Raumbeschreibungen mit dekorativem und solche mit explikativ-funktionalem Charakter“, die die Raumanalyse unnötig verkomplizieren (vgl. Frank 2017: 164 und 172-177), während die granulare Beobachtung einzelner Merkmale und ihrer Kombination agiler und erkenntnisfördernder ist.

<sup>200</sup> Sibylle Berg: *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand. Roman*. München 2015 (im Folgenden mit der Sigle FM zitiert).

<sup>201</sup> Vgl. Würzbach 2001: 114 sowie zur expliziten Thematisierung und impliziten Präsentation von Emotionen Winko 2003: 47, 110-119 und 132-137 und zur expliziten und impliziten Figurencharakterisierung Eder et al. 2010: 33.

<sup>202</sup> Eine übersichtliche Darstellung raumreferentieller Ausdrücke zur Bezeichnung des erzählten Raumes mit Erläuterungen bietet Dennerlein 2009: 75-84 und 209.

<sup>203</sup> Vgl. ebd. 95f.



Zusammenspiel von direkten textuellen Benennungen von Raum durch raumreferentielle Ausdrücke und Inferenzen auf Raum an Unbestimmtheitsstellen.<sup>204</sup> Der Beginn von Webers Roman *Tal der Herrlichkeiten* führt vor, wie ein Raum zunächst nur implizit dargestellt wird:

Der Lärm der Fische?, fragte er, sein in der Mitte mit dünnem Papier umwickeltes Baguette schon in der Hand.

Ja, Goldfische machten sehr wohl Geräusche, sagte die Bäckerin. Die Lippen mehrmals hintereinander zusammenpressend und zu einer runden Öffnung aufreißend, ahmte sie das nächtliche Goldfischgeräusch nach.

Als Entschuldigung, weil sie sich im Wechselgeld geirrt hatte, und vielleicht auch, um diesen einzelnen Kunden zurückzuhalten und nicht gleich wieder allein im Laden zu bleiben, hatte sie ihm erzählt, in der letzten Nacht habe sie nicht schlafen können [...] (TH 9).

Obwohl der raumreferentielle Ausdruck, die Gattungsbezeichnung „Laden“, erst im letzten Satz des Zitates fällt, wird den meisten Leser:innen bereits im ersten Satz klar sein, dass die Figur, auf die das Personalpronomen „er“ referiert, in einer Bäckerei steht, vermutlich nahe der Verkaufstheke, denn das „dünne[...] Papier“ in der Mitte des Brotes verweist auf die typische Verpackung eines Baguettes in französischen Bäckereien und das Adverb „schon“, dass die Figur dieses Brot just erhalten hat. Spätestens die Erwähnung der „Bäckerin“ stellt über die Konnotationen, in welchem Raum die Bäckerin vermutlich arbeitet und ihr Brot an Kunden übergibt, klar, dass die Ereignisse des Romanbeginns in einer Bäckerei stattfinden, bevor überhaupt der „Laden“ erwähnt wird.

Die Möglichkeiten der impliziten bis expliziten Darstellung gelten nicht nur für (Teil-)Räume, sondern auch für **einzelne Rauminformationen**. Die Möglichkeiten, dem Raum durch Inferenzen Merkmale hinzuzufügen, sind nahezu unbegrenzt. So können beispielsweise explizite raumreferentielle Ausdrücke Räume implizit durch realweltliche oder intertextuelle Bezüge semantisieren – seien es Toponyme wie ‚Italien‘ oder ‚Berlin‘, ein intertextueller Verweis wie ‚Mittelerde‘ oder eine auf ein Raummodell verweisende Gattungsbezeichnung wie ‚Schule‘ oder ‚Krankenhaus‘. Auch andere Darstellungsmittel wie Wortfelder oder der Ereignisbezug eines Raumes können Konnotationen transportieren und Inferenzen auslösen.

(5) Es lässt sich des Weiteren zwischen der **ereignisbezogenen** und der **ereignislosen Darstellung** von Raum unterscheiden. Nach Dennerlein liegt eine **ereignisbezogene Darstellung** von Raum dann vor, wenn ein Raum der Ort ist, an dem ein Ereignis stattfindet –

---

<sup>204</sup> Vgl. ebd. 83, 194 und 197f.

der Raum also zum Schauplatz der Handlung wird.<sup>205</sup> Es macht bei der Unterscheidung der ereignisbezogenen und der ereignislosen Darstellung Sinn, nur die Darstellung eines speziellen Ereignisses zu berücksichtigen, nicht wiederholt stattfindender Ereignisse, da diese als stabile Merkmale aufgefasst werden können.<sup>206</sup> Die **ereignislose Darstellung** wird entsprechend durch die Abwesenheit eines spezifischen Ereignisses konstituiert und kann unterschiedlich intensiv ausfallen, von der bloßen Erwähnung eines Raums bis zu seiner detaillierten Beschreibung.<sup>207</sup>

Dennerlein belegt die kognitive Signifikanz beider Darstellungsformen: Die räumliche Situierung von Ereignissen sei fakultativ und daher „grundsätzlich ein markierter Fall“<sup>208</sup>, während in der ereignislosen Beschreibung „der konkrete Raum mit seinen Eigenschaften [...] explizit zum Gegenstand wird“<sup>209</sup>. Diese Argumentation spricht dafür, dass beide Darstellungsformen sich auf unterschiedliche Weise für Funktionalisierungen des Raumes eignen. Die Verbindung räumlicher Elemente oder erzählter Räume mit Ereignissen kann Auswirkungen auf ihre Semantisierung und Funktionalisierung haben, wie beispielsweise bei der Platzierung von Ereignissen in Assisi, die für die Beziehung der Protagonist:innen in Kirchhoffs *Die Liebe in großen Zügen* von entscheidender Bedeutung sind. Auf diese Weise entsteht eine wechselseitige Semantisierung: Einerseits machen die Ereignisse Assisi zu einem besonderen, erinnerungsgeladenen und katalysatorischen Raum innerhalb der erzählten Welt, andererseits integriert der Raum Assisi die weiteren Ereignisse, die in diesem Raum stattfinden, in die Reihe bedeutsamer Wendepunkte der Liebeshandlung. Auch wenn zunächst nur erwähnte oder beschriebene Räume im Laufe eines Textes zu Schauplätzen werden, kann sich das auf die Semantisierung und Funktionalisierung auswirken.<sup>210</sup> So distanziert sich beispielsweise in Bergs Roman *Der Tag an dem meine Frau einen Mann fand* das Protagonistenehepaar Rasmus und

---

<sup>205</sup> Vgl. ebd. 118, 129-132, 160-163 und 199 sowie Dies.: Raum. In: Matias Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2011, S. 158-165, hier 159f. Zweifelsfälle zwischen der ereignislosen und ereignisbezogenen Darstellung sind möglich, vgl. dies. 2009: 135. Dennerlein widmet sich der ereignisbezogenen Darstellung von Raum ausführlich und entwirft einen umfangreichen Begriffsapparat, der für den Fokus der vorliegenden Arbeit nicht notwendig ist. Ihren Begriff des Erzählens von Raum bzw. die Bezeichnung „erzählte Räume“ (ebd. 119) für ereignisbezogen dargestellte Räume im Gegensatz zu beschriebenen, d.h. ereignislos dargestellten Räumen (vgl. ebd. 127) wird in dieser Arbeit nicht verwendet, da erzählte Räume hier als Oberbegriff alle Räume der erzählten Welt meinen (vgl. die Verwendung in diesem Wortsinn bei Dennerlein, ebd. 221).

<sup>206</sup> Vgl. ebd. 142.

<sup>207</sup> Vgl. Nünning 2009: 45, Frank 2017: 173f. und Dennerlein 2009: 134. Wie bereits erwähnt, inkludiert die bisherige Forschung in der Regel die wertneutrale Darstellung in die Kategorie der ereignislosen Darstellung und meint mit der Beschreibung „potenziell ‚wertneutrale[.]‘ Informationen über die fiktive Welt und ihre Objekte“ (Nünning 2009: 46).

<sup>208</sup> Dennerlein 2009: 118.

<sup>209</sup> Ebd. 134, vgl. Nünning 2009: 45f.

<sup>210</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 133.

Chloe auf seiner Tropenreise zunächst von einem heruntergekommenen Touristenort: „Leise schwappt Musik aus dem Nachbarort zu uns [...]. Dort ist ein Partyparadies für die westliche Unterschicht. [...] Zum Glück sind wir anders!“ (FM 60) Dass das Paar im weiteren Verlauf der Reise doch den Nachbarort besucht, wird zum Auslöser von Chloes Affäre und semantisiert die Affäre als triebhaften Ausbruch (vgl. FM 78-136).

(6) Zudem ist der Parameter des **Figurenbezugs** zu beachten: Wird ein Raum im Zusammenhang mit einer oder mehreren Figuren dargestellt? Halten sich die Figuren in diesem Raum (mehrfach) während der Geschichte auf? Wird ausgesagt, dass ein Raum in Bezug zu einer oder mehreren Figuren steht, auch wenn diese sich dort nicht während der erzählten Zeit aufhalten? Der Figurenbezug ist als separate Kategorie der Raumdarstellung neben dem Ereignisbezug notwendig, auch wenn die bisherige Forschung diese Kategorie nicht nennt, da Räume auch ohne die Darstellung eines Ereignisses oder im Zusammenhang mit wiederholten Ereignissen einer oder mehreren Figuren zugeordnet werden können.<sup>211</sup> Figuren können also sowohl im Rahmen ereignisbezogener als auch ereignisloser Raumdarstellungen mit Räumen in Verbindung treten und einander wechselseitig charakterisieren.<sup>212</sup>

Räume mit Figurenbezug können beispielsweise die konkrete Wohnung oder das Haus einer Figur sein, sowie deren weitere Umgebung, die hier als Lebensraum bezeichnet wird. Auch ein Arbeitsplatz oder ein Raum, in dem ein Hobby ausgeübt wird, ist figurenbezogen. So wird beispielsweise in Fontanes *Effi Briest*, wie Michael Andermatt bemerkt, „die Entwicklung der Effi-Figur über den ganzen Roman hinweg leitmotivartig immer wieder durch Gartenszenen, Gartenversatzstücke, Fensterausblicke und Naturszenen begleitet [...]. Alle diese Szenen tragen subkodierte Informationen zu Effis Charakter“<sup>213</sup>, sie müssen dafür jedoch nicht mit Ereignissen verbunden sein – es reicht, wenn der Erzähler beispielsweise feststellt, dass ihr Zimmer auf Hof und Garten blickt.

(7) Zuletzt können selbstverständlich auch zur Darstellung von erzählten Räumen **Stilmittel und besondere Arten der Sprachverwendung** eingesetzt werden, wie sie bereits die antike

---

<sup>211</sup> Frank weist zwar in ihrem Kapitel zu Semantiken des erzählten Raums darauf hin, dass „mitunter [...] einzelne Teilräume sogar dadurch definiert [werden], dass sich bestimmte Figuren in ihnen aufhalten“ (Frank 2017: 189), geht aber auf dieses Darstellungsmittel nicht systematisch ein.

<sup>212</sup> Vgl. Eder 2008: 265 und Würzbach 2004: 58.

<sup>213</sup> Andermatt 1987: 92, vgl. ebd. 88.

Rhetorik kennt – etwa Hyperbeln, Ironie, eine Klimax sich steigernder Raumeigenschaften, Alliterationen, Parallelismen und Vergleiche. Aber auch der Einsatz bestimmter Wortfelder kann die Raumdarstellung prägen und zur Semantisierung des Raumes beitragen. In Ortheils Roman *Die große Liebe* beispielsweise wird die Wucht eines unerwarteten Sommergewitters durch Anthropomorphisierungen, Lautmalerei, eine Alliteration und den atemlosen Satzbau aus zahlreichen, durch Kommata getrennten Parataxen ausgedrückt:

Ich sah, wie der Wind die grünen Palmwedel schlug, sie duckten sich zu dichten Matten zur Seite, Zeitungseiten flogen über die Straße, Getränkedosen klapperten hinterher, nur noch wenige Autos fuhren vorbei, dann schäumte der schwere Regen herunter, klatschte gegen die Fenster, so etwas machte Angst, die meisten Hotelgäste waren still geworden und blickten wie hypnotisiert nach draußen (GL 114)

### 2.2.3 Semantisierung

Die Semantisierung ist, wie eingangs erläutert, das Versehen von räumlichen Elementen der erzählten Welt mit Eigenschaften. Der Begriff Semantisierung benennt dabei den Vorgang, während der Begriff Semantik das Ergebnis – die Merkmale der räumlichen Elemente – bezeichnet. Die Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raumes wurden von der narratologischen Forschung bisher kaum systematisch untersucht: Dennerlein konzentriert sich auf die Erzeugung und Darstellung des erzählten Raums und schlägt nur vor, eine Theorie der Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raumes auf dem Modell der inferenzbasierten narrativen Kommunikation aufzubauen.<sup>214</sup> Auch Nünning empfiehlt die Semantisierung und Funktionalisierung als Ansatzpunkte für weitere Forschungsarbeiten.<sup>215</sup> Bei Frank überlagern sich in ihrem Kapitel „Semantiken des erzählten Raums“ Semantiken und Funktionen des Raums. Sie beschreibt die Wechselwirkungen zwischen Raum und Figuren, Handlung, Zeit und Diskursen; später spricht sie auch von der „Funktionalisierung und Semantisierung des Raumes“, jedoch ohne die beiden Begriffe jeweils zu definieren.<sup>216</sup> Weitere Narratolog:innen wie Würzbach (2001 und 2004) und Haupt (2004) widmen sich der Semantisierung und Funktionalisierung des Raumes in Ansätzen, während zahlreiche praktische Analysen der Semantik und Funktionen erzählter Räume ohne narratologische Details

---

<sup>214</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 204.

<sup>215</sup> Vgl. Nünning 2009: 46.

<sup>216</sup> Frank 2017: 187-220. Insgesamt fällt ihr Semantikkapitel im Vergleich zu den Kapiteln zur Konzeption und Darstellung des erzählten Raumes sehr knapp aus.

auskommen, wie beispielsweise die von Bänziger (1983), Flügge (2016), Ritter (1977) oder Wilhelmer (2015).<sup>217</sup>

Als Basis für die folgende Analyse von Raumfunktionen in Liebesromanen wird daher erstmals ein fundiertes Analyseinstrumentarium auch für die Semantisierung und Funktionalisierung des erzählten Raumes erstellt. Die Semantisierung basiert auf der Konzeption und Darstellung des erzählten Raumes. Um die Semantik des erzählten Raumes eines Textes intersubjektiv nachweisbar zu bestimmen, muss daher genau analysiert werden, welche Aspekte der Konzeption (1) und welche Darstellungsmittel (2) zur **Semantisierung** beitragen.<sup>218</sup> Hinsichtlich der **Semantik** eines Raumes sind die Manifestness (3), die Stabilität (4) und der Konventionalisierungsgrad der semantischen Merkmale (5) zu untersuchen.

(1) Im Rahmen der **Konzeption** kann die **Selektion** durch die Referenzen eines Raumes auf die verschiedenen Bezugssysteme zu seiner Semantisierung beitragen. So können beispielsweise außertextuelle Bezüge beim Leser Inferenzen anregen und so Eigenschaften realer oder literarischer Räume auf den erzählten Raum übertragen. Die Platzierung einer Geschichte in ‚Italien‘ wie in den untersuchten Romanen von Kirchhoff und Ortheil etwa kann realweltliche Konnotationen aufrufen, die Wärme, Sonne und Licht, vielleicht auch Lebensgenuss oder Erholung umfassen, aber auch intertextuelle Referenzen auf literarische Texte wie Goethes *Italienreise* herstellen, die in italienischen Regionen spielen. Auch das Raumschema und Skript eines institutionellen Raummodells – beispielsweise einer Kirche – können einen solchen erzählten Raum mit Vorstellungen bestimmter Eigenschaften und Erwartungen an bestimmte Handlungsmuster aufladen.<sup>219</sup> Semantisierungen auf Basis der Selektion aus Bezugssystemen können von anthropologisch oder empirisch begründeten Konnotationen bis zur Übernahme der Semantik komplexer Raummodelle reichen.

Ein verbreitetes und viel beachtetes Phänomen der Semantisierung durch die **Kombination** ist die von Lotman beschriebene Opposition zweier Teilräume: In vielen literarischen Texten werden zwei topographisch und topologisch gegensätzliche Gebiete auch semantisch

---

<sup>217</sup> Vgl. Hans Bänziger: *Schloß – Haus – Bau. Studien zu einem literarischen Motivkomplex von der deutschen Klassik bis zur Moderne*. Bern/München 1983, Elias Flügge: *Zimmer, Raum, Räumungen. Zur Positionierung weiblicher Figuren im „Privatraum“ bei Autorinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin 2016 und Lars Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn - Hotel - Hafen - Flughafen*. Bielefeld 2015.

<sup>218</sup> Vgl. Frank 2017: 188.

<sup>219</sup> Vgl. ebd. 199.

gegensätzlich codiert.<sup>220</sup> Dabei kann die topologische und topographische Gestaltung zur gegensätzlichen semantischen Codierung der Räume beitragen. Neben der Opposition von zwei Teilräumen können andere topologische und topographische Beziehungen die Semantiken von Teilräumen prägen. In Goethes *Wahlverwandtschaften* etwa wird, indem das Gartengebäude „Mooshütte“ dem ererbten Familienschloss gegenüber liegt, die semantische Opposition der Gebäude betont:

Die Mooshütte wird heute fertig, die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber, gebaut hat. Alles ist recht schön geworden und muß Euer Gnaden gefallen. Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloß und die Gärten. (WV 242)

Schloss und Mooshütte liegen einander zur Spiegelung ihrer Unterschiedlichkeit „gegenüber“. Zwar befinden sie sich auf gleicher Höhe entlang einer vertikalen Achse, deren untere Basis in den *Wahlverwandtschaften* mit Vernunft und Tradition konnotiert ist, während die Höhe Fortschritt und Entgrenzung symbolisiert, und erscheinen in dieser Hinsicht gleichwertig. Allerdings liegt die Mooshütte „an der Felswand“, die die erzählte Welt zusätzlich zur vertikalen Ordnung in zwei horizontale Symbolbereiche trennt: den diesseitigen, bekannten, sicheren Raum, in dem sich Schloss und Mooshütte befinden, und den jenseitigen, unbekanntem, gefährlichen Raum jenseits der Felswand, an der die Mooshütte liegt. Die Mooshütte wird somit als Grenzbereich zum gefährlichen Jenseits semantisiert.<sup>221</sup>

(2) Des Weiteren können alle im vorangegangenen Kapitel 2.2.2 vorgestellten **Darstellungsmittel** zur Semantisierung des Raumes beitragen: Es lassen sich unterschiedliche Grade der **Offensichtlichkeit** unterscheiden.<sup>222</sup> So kann die Semantisierung des Raums beispielsweise durch Adjektivattribute explizit oder durch die Erwähnung von Gegenständen oder Wetterphänomenen implizit herbeigeführt werden. Dabei ist die indirekte Semantisierung von Räumen komplexer als die direkte Zuschreibung von Eigenschaften und Bedeutungen. Das Hexenhaus im Märchen wird durch den **Figurenbezug**, dass dort die Hexe wohnt, zum gefährlichen Ort. Ähnlich wird in Kirchhoffs *Die Liebe in groben Zügen* die Stadt Assisi durch den **Ereignisbezug**, dass die Protagonist:innen dort prägende Moment des Glücks und Leids erleben, zum Raum, in dem sie sich bedeutender Wendepunkte ihrer Paargeschichte bewusstwerden. Ob ein Garten **neutral** als ‚klein‘ **oder wertend** als ‚mickrig‘ bezeichnet wird,

---

<sup>220</sup> Vgl. Lotman 1973: 311-340 sowie das Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit.

<sup>221</sup> Vgl. Schwaner 2014: 6-8.

<sup>222</sup> Vgl. Würzbach 2001: 113f.

verändert seine Semantik, und wenn er wie zu Beginn von Fontanes *Effi Briest* direkt am Romananfang umfangreich beschrieben wird, weisen die Position und Dauer der Raumdarstellung als Aspekte der **Zeit** dem beschriebenen Raum eine große Bedeutung zu. Multiperspektivische **Fokalisierungen** oder der Wechsel der **Stimme** können demselben Raum verschiedene, möglicherweise widersprüchliche Semantiken zuschreiben. **Stilmittel** und besondere Formen der **Sprachverwendung** semantisieren beispielsweise in der auktorial fokalierten Erzählerrede in Iris Hanikas Roman *Treffen sich zwei* (2007)<sup>223</sup> beim Wiedersehen der Liebenden durch einen anthropomorphisierenden Vergleich die eigentlich alltägliche städtische Umgebung als Ort, an dem gleich ein besonderes, glückliches Ereignis eintreten wird, als

die Sonne ein bombastisches Licht [produzierte], indem sie unter einem stahlgrauen Himmel quer durch die Straßen schien und die Häuser wie mit Scheinwerfern anstrahlte, so daß sie aussahen, als hätten sie sich gewaschen und frisch geschminkt und für ein großes Fest hergerichtet (TZ 84).

(3) Der Aspekt der **Manifestness**<sup>224</sup> bezeichnet graduell die Deutlichkeit der Rauminformation auf der Ebene der *histoire*. Eine Raumeigenschaft kann kaum bis sehr manifest sein. Die Manifestness ist mit dem Parameter Offensichtlichkeit als Aspekt der Raumdarstellung auf der Ebene des *discours* verwandt: Der Grad der Manifestness der Raumsemantik ist das Ergebnis von expliziten oder impliziten Darstellungstechniken. Diese Parameter lassen sich allerdings nicht koppeln, denn andere Faktoren wie die Fokalisierung oder die Frequenz und Dauer der Darstellung beeinflussen ebenfalls die Manifestness der Rauminformation. So kann eine Raumeigenschaft explizit im Text benannt werden – wenn dies jedoch beispielsweise in figuraler Fokalisierung und in wertender Darstellung geschieht, kann es durchaus sein, dass es sich um die subjektive Wahrnehmung der Figur handelt und dass bei einer multiperspektivischen Darstellung andere Instanzen dem Raum gegensätzliche Merkmale zuweisen. Dann wäre diese explizit dargestellte Semantik nur schwach manifest. Genauso kann ein Merkmal, das nur implizit, aber wiederholt dargestellt wird, im Laufe des Textes eine hohe Manifestness erreichen.

(4) Bei der Analyse der Raumsemantik ist außerdem die **Stabilität** der Raumeigenschaften zu beachten, „ob die Eigenschaften der Teilräume im Fortgang der Erzählung gleichbleiben oder

---

<sup>223</sup> Iris Hanika: *Treffen sich zwei. Roman*. Graz/Wien 2007 (im Folgenden mit der Sigle TZ zitiert).

<sup>224</sup> Den Begriff übernimmt Dennerlein aus der Relevanztheorie von Dan Sperber und Deirdre Wilson, vgl. Dennerlein 2009: 185.

sich verändern<sup>225</sup>. Die Veränderlichkeit oder Statik der Merkmale von Teilräumen können entscheidend für ihre Funktionalisierung im Romangefüge sein. So verweist beispielsweise in Nawrats Roman *Wir zwei allein* die wechselnde Semantik eines mal als gemütlich, mal als bedrückend dargestellten Schwarzwaldhauses auf die ambivalenten Emotionen des Erzählers gegenüber seiner Freundin, mit der er das Haus bewohnt (vgl. WA 129f., 181 und 185).

(5) Die Semantik erzählter Räume kann von naheliegenden, empirisch begründeten Konnotationen beispielsweise zu bestimmten Raummodellen, Wetterphänomenen oder Topoi bis hin zu willkürlichen, durch intratextuelle Bezüge zugeschriebenen Semantiken reichen, d. h. die **Konventionalisierung** der Raumsemantik kann unterschiedlich hoch sein.<sup>226</sup> Konventionalisierte Semantiken sind überindividuell und können sowohl aus dem realweltlichen als auch aus dem intertextuellen Bezugssystem stammen. Konventionalisierte Semantiken aus dem alltagsweltlichen Bezugssystem beruhen auf **empirischen Grunderfahrungen mit anthropologischen Raummodellen**, die in der narratologischen Raumforschung auch als archetypisch oder mythisch bezeichnet werden und sich „auf im kollektiven Unbewussten des Menschen verankerte Urbilder“<sup>227</sup> beziehen. Gerhard Hoffmann zählt zu den archetypischen Symbolen

die elementaren Natursymbole wie Fluß, Meer, Berg, aber auch Wald, Garten, Höhle, die in sich bereits ‚antinomisch gestaltet‘ sind, und auch [...] die grundlegenden menschlichen Einrichtungen wie Haus, Leiter, Turm [...]. Ihre konkret-räumliche Anschaulichkeit und signifikant-horizontale oder -vertikale Struktur, nach deren oppositioneller Gliederung sich die Orientierung der Welt vollzieht (Ufer-Fluß, Land-Meer, Himmel-Erde, oben-unten, draußen-drinnen), macht sie zu Beziehungssystemen von allergrößter Relevanz und Aussagekraft.<sup>228</sup>

Auch die häufigen binären Raumordnungen, die bereits mehrfach erwähnt wurden, beruhen auf anthropologischen Grunderfahrungen, wie Dennerlein zusammenfasst, und sind deswegen so bedeutsam:

Offenbar gibt es ein relativ begrenztes Set an grundlegenden physischen Eigenschaften, die besonders häufig mit Bedeutung belegt werden. Hier sind zunächst die sechs Richtungen zu nennen, die sich aus den drei Raumachsen des Menschen ergeben. Gemeint sind vorne-hinten, oben-unten und rechts-links. Ausgehend von der Vorstellung von Räumen als dreidimensionalen Umgebungen von Figuren sind die Unterscheidung von innen und außen, die Begrenzung und die dreidimensionale Ausdehnung des Raumes als grundlegend anzusetzen. Aus der Position des Menschen im Raum ergibt sich die Wichtigkeit des Gegensatzpaares hier-dort. Durch die Relationierung von räumlichen Gegebenheiten kommen schließlich Nachbarschaftsbeziehungen

---

<sup>225</sup> Frank 2017: 103.

<sup>226</sup> Vgl. Würzbach 2001: 108 und dies. 2004: 62.

<sup>227</sup> Haupt 2004: 83.

<sup>228</sup> Gerhard Hoffmann: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart 1978: 340.



bzw. das Verhältnis zu anderen räumlichen Gegebenheiten in den Blick (Kontakt, Nähe und Abgrenzung).<sup>229</sup>

Neben den überindividuellen Semantiken, die auf anthropologischen Grunderfahrungen beruhen, gibt es auch solche, die stärker durch **gesellschaftliche Konvention** geformt wurden. So werden in vielen Kulturen „grundlegenden Orientierungsschemata wie oben und unten, rechts und links [...] religiöse, politische oder anderweitige Konnotationen verliehen“<sup>230</sup>. Hier muss man historische und kulturelle Kontexte berücksichtigen, da es diachrone oder lokale Bedeutungsunterschiede geben kann. Hochkonventionelle Semantiken aus dem intertextuellen Bezugssystem finden sich in **literarischen Topoi**, die sich besonders bezüglich Naturdarstellungen herausgebildet haben.<sup>231</sup> Bei Topoi kann eine empirische Grundlage zur Semantik beigetragen haben; nun ergibt sich die Semantik des Topos jedoch aus der symbolischen Bedeutung der Raumkomponenten, wie beim *locus amoenus* etwa Wiesen, ein Gewässer, Bäume, frühlingshafte Luft und Vogelgezwitscher oder Insektengesumm.<sup>232</sup>

Die Darstellung erzählter Räume besteht meist aus der Kombination konventionalisierter und subjektiver Semantiken.<sup>233</sup> Für die Analyse der Semantisierung und Funktionalisierung ist der Grad der Konventionalisierung relevant, weil stark konventionalisierte Semantiken eine so hohe überindividuelle Verständlichkeit aufweisen, dass auch implizite Hinweise auf diese großen Einfluss auf die Semantisierung des Raumes nehmen können. Für ihre literaturwissenschaftliche Analyse können unterschiedlich hohe Rekonstruktionsleistungen nötig sein: Manche Semantiken lassen sich anhand von Alltagswissen erschließen, andere Codierungen – beispielsweise in wesentlich älteren Texten – lassen sich nur durch die genaue Untersuchung des kulturellen Kontextes entschlüsseln.<sup>234</sup> Bei der Untersuchung von gegenwartsliterarischen Texten aus der gleichen Kulturgemeinschaft ist wegen der ungefähren Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption mit geringen kulturellen Differenzen zu rechnen. Ein Text kann jedoch auch mit konventionellen Bedeutungen eines Raumes brechen und ihm eine arbiträre Semantik verleihen: Von der kompletten oder partiellen Übernahme der konventionalisierten Semantik bis zum Bruch und der Verkehrung ins Gegenteil sind alle Verarbeitungsformen

---

<sup>229</sup> Dennerlein 2011: 161.

<sup>230</sup> Würzbach 2001: 108, vgl. Haupt 2004: 82.

<sup>231</sup> Vgl. ebd.

<sup>232</sup> Vgl. ebd. und Curtius 1961 [1948]: 202-205.

<sup>233</sup> Vgl. Würzbach 2001: 109 und Haupt 2004: 83.

<sup>234</sup> Vgl. Winko 2003: 144-146.

konventionalisierter Semantiken möglich und können für verschiedene narrative Funktionen eingesetzt werden.

#### 2.2.4 Funktionalisierung

Die Funktionalisierung bezeichnet, wie zuvor erwähnt, die Übertragung narrativer Funktionen auf erzählte Räume. Dabei wird der Raum der erzählten Welt selbst zum Zeichen, dessen Verweisebene in einem anderen Textelement liegt. Neben den Textzeichen als Zeichen erster Ordnung ist der Raum somit ein Zeichen zweiter Ordnung für andere Elemente der erzählten Welt.<sup>235</sup> Wenngleich in der narratologischen Forschung Einigkeit darüber herrscht, dass der erzählte Raum Funktionen für andere Elemente der erzählten Welt oder Diskurse übernehmen kann,<sup>236</sup> hat sie sich, wie bereits erwähnt, der Funktionalisierung des Raumes bisher insgesamt wenig und unsystematisch gewidmet.<sup>237</sup> Die wenigen theoretischen Auseinandersetzungen mit Funktionen des erzählten Raumes haben meist Funktionstypen beschrieben, die jeweils mehrere Merkmale umfassen. Erst Frank hat die wegweisende Idee eingeführt, statt Typisierungen eine ergebnisoffenere „Unterscheidung nach den Bedeutungsempfängern“<sup>238</sup> vorzunehmen, auf die der Raum als Zeichen zweiter Ordnung verweist. In den folgenden beiden Unterkapiteln werden dem Parameter der Bedeutungsempfänger zunächst weitere Parameter zur Seite gestellt, um

---

<sup>235</sup> Vgl. Jannidis 2004: 77 und 82, Lange 2007: 30 und Nünning 2009: 33. Dieser Funktionalisierungsbegriff schließt zwei Funktionen des erzählten Raumes aus, die für den Fokus dieser Arbeit nicht relevant sind: die Illusionsbildung als „Beitrag zur Illusionierung des Lesers mit Blick auf Glaubwürdigkeit, Faktizität“ und die selbstzweckhafte „Beschreibung von Räumen und Gegenständen [als] ‚Bravourstück‘“ (Schwarze 1982: 172), d. h. die ausführliche Darstellung räumlicher Elemente zur Präsentation schriftstellerischen Könnens und exotischen Wissens in früheren Epochen, als es noch wenige bildliche Darstellungen gab und bei Leser:innen wenig Wissen über fremde Räume zu erwarten war.

<sup>236</sup> Vgl. exemplarisch Frank 2017: 188, Würzbach 2001: 125, Haupt 2004: 72 und Teresa Bridgeman: *Time and space*. In: David Herman (Hg.): *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge u.a. 2007, S. 52-65, hier 55.

<sup>237</sup> Dennerlein berücksichtigt die Funktionalisierung nicht, während Nünning die Begriffe Funktionalisierung und Funktion knapp thematisiert (Nünning 2009: 46). Bei Frank überlagern sich, wie bereits erwähnt, Semantiken und Funktionen des Raumes in einem verhältnismäßig kurzen und wenig strukturierten Kapitel (Frank 2017: 187-220). Frühere Forschungsbeiträge etwa von Hoffmann (1978) oder Schwarze (1982) bieten trotz ihrer oft unsystematischen Herangehensweise und unscharfen Definitionen zahlreiche relevante Hinweise auf die Raumfunktionalisierung. Allerdings scheint Hoffmanns Einteilung in gestimmten, Anschauungs- und Aktionsraum, die auf eine scharfe Trennung von Darstellungsebene, Bedeutungsebene und Funktion verzichtet, in weiten Teilen überholt. Auch Schwarze mischt in seiner durchaus inspirierenden Tabelle „möglicher Funktionen von Räumen und Gegenständen“ (Schwarze 1982: 172) die Darstellung, Semantisierung und Funktionalisierung sowie teils innerhalb eines Eintrages auch mehrere Funktionen des Raumes.

<sup>238</sup> Frank 2017: 188. Allerdings greift sie innerhalb dieser Kategorien dann doch wieder zu ergebnispräformierenden Typisierungen, die die Möglichkeiten, alle Funktionen des erzählten Raumes zu beschreiben, reduzieren, vgl. ebd. 189.

Raumfunktionalisierungen umfassend beschreiben zu können (Kapitel 2.2.4.1). Anschließend werden exemplarisch einige für diese Arbeit besonders relevante Funktionstypen vorgestellt, die sich aus diesen Parametern bilden lassen (Kapitel 2.2.4.2).

#### **2.2.4.1 Parameter der Funktionalisierung**

In der Weiterführung von Franks Unterscheidung nach Bedeutungsempfängern lassen sich weitere Parameter zur modularen Beschreibung der Raumfunktionen ergänzen: Zunächst können **verschiedene räumliche Elemente funktionalisiert** werden – neben Räumen und ihren Relationen beispielsweise auch die Figurenmobilität und die figurale Raumwahrnehmung (1). Zweitens können die Raumfunktionen den **Bedeutungsempfängern** Figuren, Handlung und Diskursen zugeordnet werden (2). Drittens können die **Funktionen qualitativ danach unterschieden** werden, ob sie andere Textelemente charakterisieren, strukturieren, bewerten oder motivieren (3). Viertens können unterschiedliche **Zeichenbeziehungen** zum Bedeutungsempfänger vorliegen – Räume können als Indiz, Symbol, Metapher oder Metonymie auf andere Elemente verweisen (4). Diese vier Parameter werden in diesem Kapitel erläutert. Sie können beliebig zu Funktionstypen kombiniert werden, wie sie die frühere Forschung beschrieben hat (siehe Kapitel 2.2.4.2).

Basis für die Untersuchung der narrativen Funktionen eines erzählten Raumes ist in der praktischen Analyse die detaillierte Erfassung seiner Semantisierung durch seine Konzeption und die verwendeten Darstellungsstrategien, die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellt wurden. In der Praxis sind die Funktionen eines konkreten erzählten Raumes für andere Elemente der erzählten Welt oder Diskurse oft schwierig voneinander abzugrenzen, da sie inhaltlich ineinanderfließen und erzählte Räume mehrere Funktionen erfüllen können. Auch deswegen ist es sinnvoll, die Parameter der Raumfunktionen modular zu bestimmen.

Bei der Untersuchung der Raumfunktionalisierung ist zu beachten, dass Räume natürlich auch **innerhalb der erzählten Welt** Funktionen erfüllen. In der konkreten Textanalyse kann nicht immer eindeutig bestimmt werden, ob auch die Figuren die Semantisierung des erzählten Raumes wahrnehmen oder ob die Raumsemantik nur das Textverständnis der Leser:innen lenkt. Unter literaturwissenschaftlichem Blickwinkel ist mit Funktionen des erzählten Raumes die narrative Funktionalisierung der räumlichen Elemente – samt ihren Funktionen innerhalb der erzählten Welt – für die **Kommunikation zwischen Text und Leser:innen** gemeint. Die pragmatischen Funktionen der erzählten Räume innerhalb der erzählten Welt spielen also nur im Rahmen ihrer Funktionalisierung für andere Textelemente eine Rolle.

(1) Zunächst soll geklärt werden, **welche räumlichen Elemente** im Rahmen der Raumsemantik eines literarischen Textes **funktionalisiert werden können**. Dazu zählen folgende Elemente:

- (Teil-)Räume
- Räumliche Elemente und Objekte, die zu Räumen gehören
- Räumliche Relationen
- Figurenmobilität
- Figurale Raumwahrnehmung
- Figurale Veränderung des Raumes
- Figurale Raumvorstellungen

Es können sowohl der **gesamte erzählte Raum** eines Textes funktionalisiert werden als auch einzelne **Teilräume, räumliche Elemente oder Objekte, die zu Räumen gehören**. So visualisiert in Stammers *Sieben Jahre* die Diskrepanz zwischen dem Hausmodell, das Sonja ihrem zukünftigen Ehemann Alex schenkt (vgl. SJ 134, räumliches Objekt, figurale Raumvorstellung), und dem Haus, in dem sie später wirklich wohnen (vgl. SJ 146f., Teilraum), die Diskrepanz zwischen Sonjas Erwartungen an ihr zukünftiges gemeinsames Leben und dem Leben, das die Figuren tatsächlich erreichen.

Ein besonderes Augenmerk hat die narratologische Forschung bisher auf die Funktionalisierung **räumlicher Relationen** gelegt, die ja auch bereits im Zentrum von Lotmans Modell sujethafter Texte stehen.<sup>239</sup> So können laut Haupt Teilräume in einem kausalen oder finalen Verhältnis stehen und eine Entwicklungsgeschichte bilden oder in einem korrelativen Verhältnis entweder parallelisiert oder kontrastiert werden.<sup>240</sup> Andermatt beobachtet beispielsweise bei Eugenie Marlitts Roman *Das Geheimnis der alten Mamsell*, dass der Kontrast des lebendigen Gartens und des düsteren Hauses sich auf die Charakterisierung der Figuren Ziehvater und Ziehmutter übertragen lässt.<sup>241</sup>

Die **Mobilität von Figuren** im erzählten Raum kann beispielsweise Aufschluss über die Figuren selbst oder ihre Beziehungen untereinander geben oder die Handlung anstoßen. Zur Figurenmobilität zählen die Fortbewegung im Raum, Orientierung und Orientierungslosigkeit.<sup>242</sup> Dabei wird fremdbestimmte Mobilität eher negativ und

---

<sup>239</sup> Vgl. Dennerlein 2009: 46, dies. 2011: 161, Nünning 2009: 37 und Haupt 2004: 78.

<sup>240</sup> Vgl. ebd. 79.

<sup>241</sup> Vgl. Andermatt 1987: 60f.

<sup>242</sup> Vgl. Anja K. Johannsen: *Kisten, Krypten, Labyrinth: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld 2008, S. 23.

selbstbestimmte Mobilität eher positiv semantisiert.<sup>243</sup> Die Darstellung der **Raumwahrnehmung einer Figur** kann beispielsweise eingesetzt werden, um ihre Emotionen darzustellen. Sie kann auch mit der Raumwahrnehmung anderer Instanzen oder einer abweichenden früheren Raumwahrnehmung derselben Figur kontrastiert werden.<sup>244</sup> Ebenso kann die **Veränderung des Raumes durch Figuren** (oder die Unmöglichkeit von Veränderungen) narrative Funktionen tragen – Frank und Andermatt führen als Beispiel an, dass in Fontanes *Effie Briest* die Tatsache, dass Effi ihr eheliches Haus nicht nach ihren Vorstellungen verändern darf, die Unmöglichkeit widerspiegelt, ihr Leben frei zu gestalten, während ihr Ehemann Baron von Innstetten „als Arrangeur und Gestalter von Effis Zimmer [...] vorstrukturierte Wirklichkeitsentwürfe [...] anbietet [...], von denen er hofft, dass Effi sie annimmt“.<sup>245</sup> Auch **figurale Raumvorstellungen** werden in manchen Texten funktionalisiert, etwa um Emotionen darzustellen oder Figuren zu charakterisieren, so wie das erwähnte Hausmodell bei Stamm die Zukunftspläne und Hoffnungen der Figur Sonja darstellt.

(2) Die zweite Differenzierung von Raumfunktionen, nämlich nach den Bedeutungsempfängern Figuren, Handlung und Diskurse, folgt Franks Ansatz.<sup>246</sup> Wie bedeutsam die Funktionalisierung des erzählten Raumes für **Figuren** in der Literatur ist, zeigt, dass bei Eder et al. als einzige Beispiele für eine Figurencharakterisierung durch Inferenzen zu anderen Elementen der erzählten Welt raumsemantische Beispiele angeführt werden: „e.g. when the appearance of a room reveals something about the person living there or the weather expresses the feelings of the protagonist“<sup>247</sup>. Figuren können über Wohnräume, Wetterverhältnisse, ihr Bewegungsverhalten und weitere räumliche Elemente charakterisiert werden. Auch **Figurenbeziehungen** können raumsemantisch ausgedrückt werden, etwa durch das

---

<sup>243</sup> Vgl. Haupt 2004: 81.

<sup>244</sup> Vgl. ebd. 73.

<sup>245</sup> Andermatt 1987: 95, Hervorhebungen im Original. Vgl. Frank 2017: 194f. sowie grundsätzlich zur Veränderung des Raumes durch Figuren ebd. 192-197 und Haupt 2004: 75.

<sup>246</sup> Allerdings klammere ich die bei Frank als vierte Kategorie angeführte Zeit (vgl. Frank 2017: 188) aus, da die Beziehung zwischen Zeit und Raum meines Erachtens nicht dem Bereich der Funktionalisierung, sondern der Raumdarstellung angehört und daher in Kapitel 2.2.2 bereits behandelt wurde.

<sup>247</sup> Eder et al. 2010: 34. Eder weist an anderer Stelle auf das wechselseitige Verhältnis der Semantisierung zwischen Figuren und Räumen hin: Durch den „situativen Kontext“, also die Umgebungen von Figuren, „werden die Figuren einerseits selbst charakterisiert, andererseits kennzeichnet ihr Wahrnehmen und Handeln auch die Umwelt“ (Eder 2008: 265). Vgl. 2.2.2 zum Parameter des Figurenbezugs.

Näheverhalten (Proxemik) der Figuren, das mit ihrer Zu- oder Abneigung korrespondieren kann,<sup>248</sup> oder ihre **Gruppierung** anhand ihrer Wohnorte.

Es ist, wie Frank zutreffend feststellt, schwierig, die Kategorien Figuren und Handlung zu trennen, weil Handlungen immer an Figuren gebunden sind.<sup>249</sup> Die raumsemantische Darstellung von Emotionen oder Figurenbeziehungen lässt sich beispielsweise bei dauerhaften oder wiederkehrenden Emotionen zur Figurencharakterisierung, bei wechselnden Emotionen aber auch zur Handlung zählen, da gerade in Liebesromanen die Handlungsentwicklung zu großen Teilen in der Abfolge verschiedener Emotionen und Beziehungsstadien liegt. Dafür, vorübergehende Emotionen nicht zur Figurencharakterisierung zu zählen, spricht auch die Auffassung von Jannidis, besonders wichtig für die Charakterisierung von Figuren seien stabile Merkmale.<sup>250</sup>

Schon Hoffmann beobachtet detailliert das Zusammenspiel von Raumgestaltung und **Handlung**, etwa die Verstärkung von Konfliktsituationen durch den Einsatz geometrischer Muster.<sup>251</sup> Raumsemantik kann beispielsweise die Handlung durch korrespondierende Raumstrukturen spiegeln oder Ereignisse kausal oder final motivieren. Aus den oben genannten Gründen zählen in dieser Arbeit auch Emotions- und Beziehungsentwicklungen als Bedeutungsempfänger zur Handlung.

Zudem können erzählte Räume „auf zur Entstehungszeit virulente **Diskurse** referieren und diese entweder bestätigen oder infrage stellen“<sup>252</sup>, wie Frank betont. Dabei sind alle möglichen thematischen Diskurse denkbar. Häufig wurden bisher raumsemantische Referenzen auf raumbezogene Diskurse, poetologische Diskurse, Geschichtsdiskurse, Wohndiskurse und den Geschlechterdiskurs untersucht.<sup>253</sup> So bieten manche Texte der Romantik durch implizite Techniken wie multiple figurale Fokalisierungen oder unzuverlässiges Erzählen einen Gegenentwurf zum deterministischen Weltbild der Naturwissenschaften im Zuge der Aufklärung und Industrialisierung.<sup>254</sup>

---

<sup>248</sup> Vgl. Eder 2008: 260.

<sup>249</sup> Vgl. Frank 2017: 197

<sup>250</sup> Vgl. Jannidis 2004: 252.

<sup>251</sup> Vgl. Hoffmann 1978: 574f.

<sup>252</sup> Frank 2017: 210.

<sup>253</sup> Beispielsweise Würzbach 2001 und 2006, Wichard 2012 und Manuel Maldonado Alemán: Semantisierte Raumkonstellationen: zur Sedimentierung der Geschichte bei Christoph Ransmayr und Erich Loest. In: Ortrud Gutjahr et al. (Hg.): *Deutsche Gegenwart in Literatur und Film*. Tübingen 2017: S. 161-177.

<sup>254</sup> Vgl. Lange 2009: 239, Martínez 1996: 209f. und Wichard 2012: 112f.

(3) Drittens können die Funktionen **qualitativ** unterschieden werden. Räumliche Elemente können andere Textelemente **charakterisieren**. Dabei können sie sowohl dem Bedeutungsempfänger Eigenschaften hinzufügen, die bisher nicht bekannt waren, als auch Eigenschaften des Bedeutungsempfängers, die bereits bekannt sind, betonen oder konterkarieren. Ebenso können räumliche Elemente andere Textelemente wie Figurengruppen, Ereignisse oder Diskurspositionen **strukturieren**, indem sie sie in eine räumliche Ordnung bringen, die Orientierung schafft. Räumliche Elemente können außerdem Ereignisse oder Verhaltensweisen von Figuren kausal **motivieren** oder der ganzen Geschichte eine finale Motivation unterlegen, wie es etwa in Goethes *Wahlverwandtschaften* der Fall ist.<sup>255</sup>

Des Weiteren kann die Raumsemantik andere Textelemente oder ihre Eigenschaften **bewerten**, indem sie sie in eine Wertehierarchie bringt, ihnen Werte zuschreibt oder Werte metaphorisch darstellt.<sup>256</sup> Wertungen in und durch literarische Texte nachzuvollziehen, ist schwierig und wurde, wie Katharina Prinz und Simone Winko festgestellt haben, von Interpret:innen lange Zeit vernachlässigt, obwohl die „Rekonstruktion der Wertungen, die auf den verschiedenen Kommunikationsebenen eines literarischen Texts vorgenommen werden, und der mit ihnen gesetzten Wertmaßstäbe“<sup>257</sup> von zentraler Bedeutung für die gelungene Interpretation eines literarischen Textes ist. Prinz und Winko haben diesbezüglich ein Forschungsdefizit festgestellt und darauf mit einem systematischen Analyseverfahren reagiert, das die bestehende Forschung systematisiert und ergänzt und dessen Definitionen hier übernommen werden:

Als positiver oder negativer *Wert* wird eine Qualität bezeichnet, die einer Entität (dem *Wertungsobjekt*) aufgrund bestimmter Eigenschaften, die sie besitzt, durch einen Akt der Wertung zugeschrieben wird; [...] Wertungen können sich sprachlich und/oder in Form nonverbalen Präferenzverhaltens äußern. Die Vergleichsgröße, gemessen an der die Wertzuschreibung erfolgt, wird hier Wertmaßstab genannt. [...] Als Wertmaßstab dienen können überindividuelle *Ideale* sowie individuelle *Wünsche* des Wertenden; relativ zu ihnen wird das Wertungsobjekt umso positiver beurteilt, je mehr es dem Maßstab entspricht.<sup>258</sup>

(4) Zu guter Letzt können die Raumfunktionalisierungen danach unterschieden werden, ob zwischen dem Raum(element) und dem Bedeutungsempfänger eine indizierende,

---

<sup>255</sup> Vgl. Martínez 1996: 39-87 und Schwaner 2014: 28-42.

<sup>256</sup> Auch Hoffmann beobachtete einen „Kommentarcharakter“ räumlicher Ordnungen erzählter Welten, Hoffmann 1978: 588. Haupt konstatiert unter Verweis auf Lotmans Theorie, die Raumstruktur ziele bei manchen Texten auf den „Gegensatz der verschiedenen Bereiche und der von ihnen verkörperten Wertewelt“, Haupt 2004: 79.

<sup>257</sup> Katharina Prinz/Simone Winko: Wie rekonstruiert man Wertungen und Werte in literarischen Texten? In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 402-407, hier 402.

<sup>258</sup> Ebd. 402f.

metonymische, metaphorische oder symbolische **Zeichenbeziehung** besteht.<sup>259</sup> Ein Indiz ist ein natürliches Anzeichen. So zeigt beispielsweise in Matthias Nawrats Roman *Wir zwei allein* (2012)<sup>260</sup> das Vorhandensein nur eines einzigen Sessels in der Wohnung des autodiegetischen Erzählers an, dass er meist allein in seiner Wohnung ist (vgl. WA 49). Eine **metaphorische Beziehung** der Elemente liegt vor, wenn „eine semantische Einheit auf eine andere [verweist], die eine sachliche oder bildliche Ähnlichkeit mit dieser aufweist“, wobei „zwei verschiedene Vorstellungsbereiche miteinander verbunden“<sup>261</sup> werden. Dennerlein führt dafür das Beispiel der Wegmetapher für den Lebensweg an. Wenn Raum auf andere Elemente der erzählten Welt verweist, mit denen er in einer Kontiguitätsbeziehung steht, liegt eine **metonymische Beziehung** vor. Das heißt, dass „beide semantischen Einheiten zum gleichen Wirklichkeitsbereich gehören“ und durch „eine reale Beziehung [...] kausaler, räumlicher oder zeitlicher Natur“<sup>262</sup> verbunden sind, wie etwa bei der Wohnungseinrichtung für die Charakterisierung des Bewohners. Bei **Symbolen** schließlich „beruht [...] die Verbindung zwischen Aspekten des Raumes und ihrer Bedeutung auf Konvention“<sup>263</sup>, etwa beim „Sündenbabel“<sup>264</sup>.

#### 2.2.4.2 Exemplarische Darstellung relevanter Funktionstypen

Die bisher beschriebenen Parameter lassen sich beliebig zu Funktionstypen kombinieren. Von diesen werden im Folgenden nur diejenigen exemplarisch vorgestellt, die für die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit relevant sind, da sie tendenziell für das Erzählen von Liebesgeschichten in Romanen eingesetzt werden können. Dazu zählen die Charakterisierung von Figuren und die Darstellung von Figurenbeziehungen (1), die Emotionsdarstellung (2), die Abbildung oder Strukturierung der Handlung (3) und die Handlungsmotivation (4), sowie die Darstellung und ggf. Wertung von Liebes- und Beziehungskonzepten (5). Diese pragmatisch für die zu beantwortende Leitfrage ausgewählten Funktionstypen dienen zugleich als Beispiele für die Kombination der Parameter zu Funktionstypen.

---

<sup>259</sup> Vgl. Dennerlein 2011: 162f. Frank hingegen geht davon aus, dass bei jeder Funktionalisierung des erzählten Raumes für die Figuren oder die Handlung „das Prinzip der metonymischen Substitution“ wirkt, Frank 2017: 188. Dieser Einschätzung widerspricht sie selbst, wenn sie am Beispiel von Goethes *Werther* sorgfältig den Unterschied zwischen Indiz und Symbol herausarbeitet, vgl. ebd. 190.

<sup>260</sup> Matthias Nawrat: *Wir zwei allein. Roman*. Zürich 2012 (im Folgenden mit der Sigle WA zitiert).

<sup>261</sup> Dennerlein 2011: 162.

<sup>262</sup> Ebd., vgl. ebd. 163.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 2008, S. 655.



(1) Der Begriff **Figurencharakterisierung** bezeichnet bekanntlich die Konstruktion einer Figur durch die Zeichen des Textes, das heißt die Summe „alle[r] Verfahren im *discours* [...], die irgendwelche Informationen an eine Figur binden“<sup>265</sup>, seien es explizite Verfahren oder Inferenzprozesse. Inferenzen auf den Charakter einer Figur können auch auf „Informationen, die im *discours* nicht der Figur zugeschrieben worden sind“<sup>266</sup>, beruhen – etwa auf räumlichen Elementen. Mithilfe einer indirekten, raumsemantischen Charakterisierung können **einzelne Figuren** oder auch **Figurengruppen und Milieus** auf dezente, aber einprägsame Weise dargestellt werden.<sup>267</sup> Die Figurencharakterisierung kann auf allen Arten der Zeichenbeziehung basieren und es können alle räumlichen Elemente verwendet werden: Sehr häufig werden die Eigenschaften einer Figur durch ihre Raumwahrnehmung oder ihre Wohnstätte und ihre Einrichtung indiziert.<sup>268</sup> Es kann jedoch auch das Handeln im Raum oder Gestalten eines Raumes (*world-making*) durch eine Figur auf ihre Eigenschaften hinweisen.<sup>269</sup> Auch das Bewegungs- und Raumverhalten von Figuren, „die Hinwendung zu bestimmten Gegenständen“ oder ihr „Territorialverhalten“<sup>270</sup>, können Figuren charakterisieren oder Entwicklungsstationen markieren. Ebenso können imaginierte räumliche Elemente in den Gedanken der Figuren Aufschluss über diese geben.

Der Raum hat dabei in der Regel – wie der Begriff der Figurencharakterisierung schon sagt – eine charakterisierende Funktion. Er kann auch einer Figur, einzelnen Merkmalen einer Figur oder einer Figurengruppe Werte zuschreiben. Die sehr häufig verwendete metonymische Charakterisierung einer Figur durch die Darstellung ihrer Wohnungseinrichtung beispielsweise kann kontrastierend mit der Wohnstätte anderer Figuren eingesetzt werden.<sup>271</sup> Sind beispielsweise eine hochgelegene und eine tiefgelegene Wohnstätte gegenübergestellt, kann dies ausdrücken, dass die oben wohnende Figur als überlegen oder positiver gewertet wird. In diesem

---

<sup>265</sup> Jannidis 2004: 208, vgl. Eder et al. 2010: 31.

<sup>266</sup> Jannidis 2004: 199, vgl. Eder et al. 2010: 34.

<sup>267</sup> Vgl. zur Figurencharakterisierung über die die Figuren umgebenden Räume Eder 2008: 265f. und Hoffmann 1978: 330 und 588, sowie zur Anschaulichkeit der raumsemantischen Darstellung von Informationen Würzbach 2001: 125 und zur Anwendung dieser Raumfunktionalisierung in Romanen früherer Epochen exemplarisch Ritter 1977: 142 und Wichard 2012: 26.

<sup>268</sup> Vgl. Würzbach 2001: 122 und Haupt 2004: 73.

<sup>269</sup> Vgl. Eder 2008: 266, Haupt 2004: 75, Frank 2017: 192f. und Elisabeth Bronfen: *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimimages*. Tübingen 1986, S. 270f.

<sup>270</sup> Eder 2008: 260.

<sup>271</sup> Vgl. Dennerlein 2011: 163. Dieses verbreitete Beispiel führen auch Bridgeman und Bal an, vgl. Bridgeman 2007: 62 und Bal 2017: 130.

Fall bestünde ein metaphorisches Verhältnis zwischen Raum und Figureneigenschaft und es läge ggf. zugleich mit der charakterisierenden eine wertende Funktion vor.

(2) Es ist mittlerweile hinreichend belegt worden, dass **Emotionen** keine subjektiven Phänomene, sondern kulturell geprägt sind, und dass sie in literarischen Texten (ebenso wie in anderen sprachlichen oder nicht-sprachlichen Objekten) **intersubjektiv dargestellt** werden können.<sup>272</sup> Winko hat beschrieben, dass Emotionen als codiert aufzufassen sind. Um sie auszudrücken und zu verstehen, muss auf konventionalisiertes Wissen zurückgegriffen werden.<sup>273</sup> Die literarische Thematisierung und Präsentation von Emotionen formt die kulturellen Codes zugleich mit, denn kollektives Emotionswissen wird auch medial vermittelt:<sup>274</sup> Das Emotionswissen, das literarische Texte abrufen, um Emotionen darzustellen, ist sowohl von der Alltagserfahrung als auch von literarischen Mustern geprägt.<sup>275</sup> Emotionscodes liegen jeder Form der literarischen Präsentation von Emotionen zugrunde, auch solchen, die von den tradierten Codes kreativ abweichen.<sup>276</sup> Claudia Hillebrandt, die an Winkos Erkenntnisse anknüpft und diese für Prosatexte weiterentwickelt, verweist auf die Schwierigkeiten, die bei der Entschlüsselung codierter Emotionen auftreten können:

Die Emotion [...] muss unter Zuhilfenahme von sprachgeschichtlichem, kultur- und literarhistorischem Wissen rekonstruiert werden. Für gut kodierte Situationen, historisch und kulturell nahe liegende Texte wird diese Rekonstruktion in der Regel einfacher möglich sein als für schwach kodierte Konstellationen, ältere Texte oder Texte, die aus einem vom Rezeptionskontext kulturell stärker abweichenden Umfeld kommen. Auch von der Art der erzählten Welt hängt es ab, wie eindeutig die Zuordnung von Situation und Emotion gelingt.<sup>277</sup>

Grundsätzlich können alle sprachlichen und formalen Mittel literarischer Texte eingesetzt werden, um Emotionen zu präsentieren oder zu strukturieren.<sup>278</sup> Besonders gut eignen sich implizite Darstellungsformen wie die Funktionalisierung der erzählten Räume dafür, „die

---

<sup>272</sup> Vgl. Winko 2003: 13, 82 und 85. Dieses Kapitel führt Erkenntnisse der narratologischen Forschung zur Figurendarstellung, Emotionsdarstellung und Raumdarstellung zusammen, vgl. Hillebrandt 2011: 78-81, Eder 2008: 266, Winko 2003: 90, 111, 116, 131f. und 141, Hoffmann 1978: 4 und 55, Frank 2017: 18 und 189f. sowie zur Liebe als Code Luhmann 2012 [1982].

<sup>273</sup> Vgl. Winko 2003: 85, 89, 110 und zum Prozess des Codierens und Decodierens ebd. 141-143.

<sup>274</sup> Vgl. ebd. 14, 85 und 129.

<sup>275</sup> Vgl. ebd. 44 und 89.

<sup>276</sup> Vgl. ebd. 111.

<sup>277</sup> Hillebrandt 2011: 80.

<sup>278</sup> Vgl. Winko 2003: 116.

Intensität einer im Text kodierten Emotion zu vermitteln“, und dabei „auch einen ‚Realitätseffekt‘ [zu] erzielen“<sup>279</sup>.

Insbesondere bezüglich Liebesnarrationen wird gemeinhin angenommen, dass sie in besonderem Maße die Darstellung von Emotionen umfassen: Nicht nur steht Liebe als komplexe Emotion<sup>280</sup> im Vordergrund vieler Liebesromane, sondern es bilden oft auch weitere Emotionen dominante Elemente der Liebeshandlung, von Sehnsucht über Freude bis zur Trauer. Die Darstellung der Emotion Liebe bedeutet eine Herausforderung, da sie zwar auf eine Vielzahl an kulturell überlieferten und stark konventionalisierten Codes zurückgreifen kann, gleichzeitig aber eine große Spannbreite unterschiedlicher Vorstellungen von ihrer Ausprägung umfasst – vom körperlichen Begehren über emotionalen Aufruhr bis zur freundschaftlichen Zuneigung.

Im Rahmen dieser Arbeit interessiert insbesondere die implizite Präsentation derjenigen Emotionen innerhalb der erzählten Welt, die mit der Liebeshandlung in Verbindung stehen, mithilfe raumsemantischer Darstellungsstrategien.<sup>281</sup> Aus Winkos Zusammenfassung der möglichen impliziten Präsentationsformen von Emotionen lassen sich die entsprechenden raumsemantischen Konkretisierungen ableiten, die das emotionsanalytische Instrumentarium von Winko und Hillebrandt bereichern: Emotionen „werden vermittelt über die Handlung des Textes, das Verhalten der Figuren, über Situationen, in denen Figuren agieren bzw. die sie hervorrufen, und über Objekte, mit denen umgegangen wird oder die beschrieben werden.“<sup>282</sup> Die Aufzählung verweist auf folgende raumsemantische Aspekte: Hinsichtlich des „Verhalten[s] der Figuren“ sind ihr **Bewegungsverhalten** und die **Raumgestaltung** durch Figuren für diese Arbeit relevant. Mit dieser Kategorie verknüpft ist die **Raumwahrnehmung**: Aus wessen Perspektive wird der Raum fokalisiert? Welche Emotionen der Fokalisierungsinstanz indiziert ihre Raumwahrnehmung? An „Situationen“ interessiert vor allem die **Wahl und Ausgestaltung der Schauplätze inklusive der räumlichen Objekte sowie Licht- und Wetterverhältnisse**.

---

<sup>279</sup> Hillebrandt 2011: 81f.

<sup>280</sup> Vgl. zur Unterscheidung komplexer und elementarer Emotionen Winko 2003: 76 und 90. Winko beobachtet, dass in ihrem Textkorpus die Emotion Liebe als „wünschenswertes psychophysisches Gefühl von großer Intensität aufgefaßt [wird], das sich auf einen Menschen anderen Geschlechts richtet, möglichst wechselseitig sein soll und das auf den ‚Besitz‘ des geliebten Menschen abzielt, auf die beiderseits gewollte Vereinigung mit ihm in einem seelisch-geistigen und einem körperlichen Sinne“, ebd. 396.

<sup>281</sup> Das Hervorrufen von Emotionen beim Leser, für das die Raumsemantik eine große Rolle spielt, wird in dieser Arbeit aufgrund der Konzentration auf Emotionen innerhalb der erzählten Welt nicht berücksichtigt. Zum emotionalen Wirkungspotenzial sei die Arbeit von Hillebrandt (2011), insbesondere 78-81, empfohlen.

<sup>282</sup> Winko 2003: 47.

Eine Möglichkeit der raumsemantischen Präsentation von Emotionen durch die Wahl und Ausgestaltung der Schauplätze ist die Darstellung von prototypischen emotional codierten Situationen in Verbindung mit Raummodellen.<sup>283</sup> Dabei können die Leser:innen von der Umgebung einer Figur auf die in solchen Räumen anzunehmenden Emotionen und Handlungen schließen, d.h. der Raum indiziert die Emotionen, wie Winko an lyrischen Texten beobachtet:

Oft sind es prototypisch emotionale Handlungen oder Situationen, die auf der fiktionalen Ebene gestaltet werden, also Handlungen und Situationen, die in einer Kultur bestimmte Emotionen auslösen, ohne daß ihre emotionale Qualität thematisiert zu werden braucht. [...] Es können Ereignisse, Beziehungen und Räume, manchmal sogar Gegenstände sein, die kulturell und als Bestandteile der fiktiven Welt emotional kodiert sind und die auf eine prototypische Situation verweisen. Zu den Ereignissen gehören existentielle wie Geburt und Tod, oft das Finden oder Verlieren eines Partners, aber auch Naturereignisse wie der Einbruch des Frühlings, ein Gewitter oder ein Sonnenuntergang<sup>284</sup>.

Des Weiteren nennt Winko als „Räume, die mit Emotionen verbunden sind“, „Kulturräume [...], etwa die graue, trostlose Stadt, die lebendige Stadt, das Grab, das Zuhause, oder auch Naturräume [...] wie der Wald, in dem der Mensch einsam ist, das fröhliche Bächlein, die unheimliche Heide, der erhabene Strom, die schwarze Flut des Meeres“<sup>285</sup>.

Neben Landschaften ist das Wetter als anthropologische Grunderfahrung besonders gut dafür geeignet, Emotionsentwicklungen metaphorisch zu spiegeln oder Emotionen durch die Aktivierung des mit dem Raummodell verbundenen Skriptes zu implizieren, wie Delius am Beispiel der Romane des Realismus herausarbeitete.<sup>286</sup> Wetter und Landschaft zählen zu den räumlichen Metaphern, die Emotionen indizieren können und dabei die Vorteile bieten, dass sie Sachverhalte kondensierter und lebendiger ausdrücken als andere Darstellungsformen, weshalb Winko die These vertritt, dass für die schwierige Kommunikation über Emotionen verstärkt Metaphern gebraucht würden.<sup>287</sup> So kann etwa ein Unwetter im Moment der Leidenschaft die Wucht des Liebesglücks oder -leids ausdrücken – wie etwa im bereits in Kapitel 1.1 erwähnten Beispiel aus Goethes *Werther*, in dem ein Gewitter als Metapher für die aufkeimende Leidenschaft den Tanz zwischen Lotte und Werther beendet.<sup>288</sup> Die emotionalen Konnotationen

---

<sup>283</sup> Vgl. Hillebrandt 2011: 81.

<sup>284</sup> Winko 2003: 131, vgl. Bal 2017: 130.

<sup>285</sup> Winko 2003: 132.

<sup>286</sup> Vgl. Delius 1971: 63-100.

<sup>287</sup> Winko 2003: 105. Literarische Texte greifen sowohl Emotionsmetaphern der Alltagssprache auf als auch literarische Topoi, vgl. ebd. 106.

<sup>288</sup> Vgl. Werber 2009: 21.

zu derartigen Situationen sind institutionalisiert und basieren auf sozialisierten Erfahrungen oder literarischen Traditionen.<sup>289</sup>

(3) Die Raumsemantik kann des Weiteren **die Handlung strukturieren**, ihre Wendepunkte markieren, ihre Makrostruktur oder ihren Grundkonflikt abbilden. So können erzählte Räume die Spannung steigern oder zur Orientierung im Handlungsverlauf beitragen, vor allem wenn mehrere Handlungsstränge parallel verlaufen oder Rückblenden in den Erzählfluss eingefügt werden.<sup>290</sup> Diese hauptsächlich strukturierende, manchmal aber auch charakterisierende Funktion des Raumes für die Handlung kann auf metaphorischen oder metonymischen Bezügen beruhen. Zur Strukturierung der Handlung werden insbesondere (Teil-)Räume, räumliche Elemente wie Grenzen oder Landmarken, räumliche Relationen wie Wege sowie die Figurenmobilität eingesetzt.<sup>291</sup> In Hans Falladas *Kleiner Mann, was nun?* (1932) beispielsweise wird der wirtschaftliche Niedergang des Protagonistenpaares durch die Darstellung seiner immer ärmlicheren Wohnungen gespiegelt, durch die die Liebe des Paares jedoch keinen Schaden nimmt.<sup>292</sup>

Die Raumsemantik kann auch Aspekte der Handlung implizit darstellen, die sonst verborgen blieben. So wird etwa im Verlauf der Handlung von Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) der Ort von Emma Bovarys außerehelichen Rendezvous am Ende der Geschichte der Sterbeort ihres Gatten Charles sein, wodurch eine Kausalbeziehung beider Ereignisse angedeutet wird.<sup>293</sup> In diesem Beispiel mischt sich die charakterisierende Funktion des Raumes mit einer wertenden, da Emma implizit mit der Schuld an Charles' Tod belastet wird.

(4) Auch bei der **Handlungsmotivation** durch raumsemantische Darstellungsstrategien ist die Handlung der Bedeutungsempfänger.<sup>294</sup> Insbesondere die **Figurenmobilität** kann durch das

---

<sup>289</sup> Vgl. Winko 2003: 101, 110 und 132. Zum Topos geworden ist in der Liebesliteratur zum Beispiel auch der *locus amoenus* als Ort der Freude, vgl. Hillebrandt 2011: 80.

<sup>290</sup> Vgl. Bridgeman 2007: 56 und Schwarze 1982: 172, sowie zur literarischen Spannung exemplarisch Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen/Daniela Langer (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München 2008 sowie Alwin Fill: *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. Tübingen 2007.

<sup>291</sup> Vgl. Dennerlein 2011: 162.

<sup>292</sup> Vgl. Sill 2009: 87f.

<sup>293</sup> Vgl. Bridgeman 2007: 56.

<sup>294</sup> Dieser Funktionstyp findet sich auch schon in der früheren raumnarratologischen Forschung, vgl. Würzbach 2001: 122, Schwarze 1982: 172 und Hoffmann 1978: 588.

Versetzen einer Figur in einen neuen Teilraum Ereignisse **kausal** motivieren, wie es etwa bei *Effi Briest* der Fall ist, deren Versetzung in den ihr fremden Raum ihres Gatten die Romanhandlung auslöst, die für Effi tödlich endet. Aber auch einzelne **(Teil-)Räume, räumliche Elemente oder Objekte, die zu Räumen gehören**, können die Handlung beeinflussen, wie etwa das Unwetter in Tucholskys *Schloss Gripsholm*, dass zu einer spontanen Ménage-à-trois führt (vgl. Kapitel 1.1). Eine kausal motivierende Funktion des Raumes für ein Ereignis ist jedoch oft schwer zu belegen und tritt vermischt mit kompositorischen, metaphorischen und präfigurierenden Funktionen auf, sodass ein Bedeutungsspielraum für die Leser:innen entsteht: Werden die Figuren innerhalb der erzählten Welt von den sie umgebenden Räumen beeinflusst? Motiviert der Wechsel zwischen Räumen die Handlung oder markiert er nur die Handlungsstruktur?

Neben der kausalen Motivierung der Handlung kann die Raumsemantik Ereignisse auch im Sinne einer abstrakten Tiefenstruktur im Nachhinein **final motivieren**. Die finale Motivation, die in älteren Texten weitaus häufiger auftritt als in der Gegenwartsliteratur, **wertet** das Geschehen als Willen einer numinosen Macht oder eines abstrakten Sinnzusammenhangs oder Schicksals. Martínez führt als Beispiel für eine final motivierte Erzählung die Geschichte des Kaisers Faustinian und seiner Familie an, in der sich alle Familienmitglieder aufgrund scheinbar zufälliger Unfälle aus den Augen verlieren, um schließlich von Petrus als Zeichen der göttlichen Vorsehung wieder zusammengeführt zu werden. Auf diese Weise wird Faustinian zum Christentum bekehrt, denn er erkennt, dass „[d]er Lauf der Welt [...] nicht [...] der zufälligen Determination durch die Gestirne [folgt], sondern [...] ein Produkt göttlicher Allmacht“<sup>295</sup> ist.

Treffen kausale und finale Motivationen aufeinander, entsteht ein Widerspruch und man spricht von einer **doppelten Welt**.<sup>296</sup> Ein Beispiel einer solchen doppelten Welt bieten Goethes *Wahlverwandtschaften*. Dort finden sich zahlreiche Textstellen, in denen räumliche Elemente, Naturräume oder Gebäude Ereignisse auslösen und somit auf den ersten Blick kausal motivieren. Auf den zweiten Blick zeigt sich, dass sich die scheinbar kausale Motivation auch final lesen lässt, da manche Handlungsimpulse durch architektonische Motive sich nur eingeschränkt empirisch erklären lassen. In entscheidenden katastrophalen Momenten der Geschichte häufen sich räumliche Zufälle, die das Wirken einer numinosen Macht andeuten und auf eine finale Tiefenstruktur verweisen, die der kausalen Motivierung entgegenläuft.<sup>297</sup> Die kausale Beziehung

---

<sup>295</sup> Martínez 1996: 15, vgl. ebd. 13f.

<sup>296</sup> Vgl. dazu ausführlich Martínez 1996.

<sup>297</sup> Vgl. ebd. 39-87 und Schwaner 2014: 28-42.

zwischen Raum und Handlung fällt in die Kategorie der metonymischen Zeichenbeziehungen. Bei einer finalen Motivierung der Handlung können auch symbolische und metaphorische Zeichenbeziehungen vorliegen.

(5) Schließlich können raumsemantische Strukturen auch **kulturelle Konzepte, Denk- und Beziehungsmuster metaphorisch darstellen** und kontrastieren. So können sie „beispielsweise durch die Etablierung oder das Spiel mit raumsemantischen Oppositionen [...] kulturelle Wissensordnungen (mit)konstituieren bzw. hinterfragen“<sup>298</sup>. Es können tendenziell alle räumlichen Elemente funktionalisiert werden, um auf Diskurse zu verweisen. Die Funktion kann entweder charakterisierend, strukturierend oder wertend sein. Bedeutungsempfänger dieses Funktionstyps sind Diskurse aus allen erdenklichen Themenbereichen. So hat beispielsweise Natascha Würzbach die raumsemantische Gestaltung von **Geschlechterdiskursen** beobachtet, bei der Praktiken der Geschlechtertrennung aus dem realen Raum in literarischen Texten gestaltet und von den Texten entweder gespiegelt oder gebrochen werden.<sup>299</sup> Räume können auch autoreflexiv auf die narrative Konstruktion des Textes oder auf ein poetologisches Programm verweisen, wie beispielsweise die Studie von Anja Johannsen (2008) zeigt. Johannsen beobachtet, dass sich in W. G. Sebalds Texten das labyrinthische und verschachtelte Erzählprinzip in ebensolchen Strukturen erzählter Räume wiederfindet.<sup>300</sup>

Auch **Liebes- und Beziehungskonzepte** lassen sich raumsemantisch implizit präsentieren und kommentieren. Bridgeman beobachtet beispielsweise einen Bezug auf den zeitgenössischen Diskurs über Liebesromane durch die Raumsemantik in Flauberts *Madame Bovary*: Dass der Weg der in Liebesromanen belesenen Protagonistin Emma zu ihrem Geliebten Rodolphe zunächst gradlinig und einfach, später aber voller Hindernisse verläuft, deutet er als räumlichen Ausdruck des „contrast between Emma’s fantasies and the reality of her life“<sup>301</sup>. Ritter hat analysiert, wie sich im Realismus mehrere Romane abgelegener Ausflugslokale als Schauplatz

---

<sup>298</sup> Müller/Weber 2013: 3.

<sup>299</sup> Vgl. Würzbach 2001: 112f.

<sup>300</sup> Johannsen 2008: 217. Wenn „eine übertragene Bedeutung der räumlichen Gegebenheiten in Hinsicht auf eine Selbstreflexion des Erzählens entschlüsselbar wird“, liegt eine metanarrative Funktion vor (Maximilian Benz/Katrin Dennerlein (Hg.): *Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie*. Berlin 2016, S. 15, vgl. auch Bronfen 1986: 310). Eine poetologische Funktion trägt der erzählte Raum, wenn „die spezifische Ausgestaltung der Räumlichkeiten in der fiktiven Welt auf eine dem Text zugrundeliegende Poetik verweis[t]“ (Müller/Weber 2013: 3).

<sup>301</sup> Bridgeman 2007: 61.

für Liebesbegegnungen bedienen, um die Liebenden am Rande gesellschaftlicher Normen zu positionieren und Gesellschaftskritik zu üben.<sup>302</sup>

## **2.3 Analyseverfahren für die Funktionen erzählter Räume in Gegenwartsromanen**

Aus den vorangegangenen terminologischen Klärungen ergibt sich der im Folgenden vorgestellte analyseleitende Fragenkatalog (Kapitel 2.3.1). Er zielt auf die Bearbeitung der Untersuchungsfrage, welche narrativen Funktionen erzählte Räume in Liebesromanen des 21. Jahrhunderts für die Liebesthematik übernehmen, er kann jedoch an andere Textkorpora, Gattungen oder Leitfragen angepasst werden. Anschließend wird im zweiten Teil dieses Kapitels erläutert, auf Basis welcher Methodik das gegenwartsliterarische Analysekorpus zusammengestellt wurde (Kapitel 2.3.2).

### **2.3.1 Analyseleitender Fragenkatalog**

Als Verfahren für die Analyse der Funktionalisierung des erzählten Raumes bieten sich folgende Schritte an:<sup>303</sup> Zunächst werden in einem *close reading* auf Basis des folgenden Fragenkataloges alle textuellen Informationen gesammelt, die Aufschluss über die Funktionalisierung des Raumes für die Liebesgeschichten geben. Dazu müssen, wie in Kapitel 2.2 beschrieben, alle vier Parameter des erzählten Raumes mit einbezogen werden, da sie zusammenwirken.

In einem zweiten Schritt werden die gewonnenen Informationen mit sprach-, literatur- und kulturgeschichtlichem Wissen abgeglichen. Diese kontextuellen und intertextuellen Informationen können die kotextuellen Informationen belegen, aber auch Abweichungen sichtbar machen. Der Umfang dieses Arbeitsschrittes hängt vom zeitlichen und kulturellen Abstand zwischen Interpretierenden und Text sowie vom Themenschwerpunkt der Analyse ab. Bei der Analyse von gegenwartsliterarischen Texten zielt der Arbeitsschritt weniger auf das Wortverständnis und das Verstehen historischer Diskurse als auf spezifisch literarische Kontexte wie Motive, Intertexte und Gattungsspezifika. Herangezogen werden beispielsweise literaturwissenschaftliche Untersuchungen der raumsemantischen Gestaltung von

---

<sup>302</sup> Vgl. Ritter 1977: 157-164.

<sup>303</sup> Dieses Verfahren lehnt sich an Winkos emotionsbezogenes Analyseverfahren für lyrische Texte an, vgl. Winko 2003: 118 und 129f.



Liebesromanen seit dem 18. Jahrhundert, soziologische Forschungsarbeiten zu Liebesmodellen, Verhaltensformen und Beziehungen um die Jahrtausendwende sowie zur Entwicklung des menschlichen Verhältnisses zum Raum oder zu bestimmten Räumen.

Die beiden Schritte werden in der Analysepraxis teilweise abwechselnd erfolgen, da bereits zur Klärung der Bezugssysteme, aus denen die räumlichen Elemente ausgewählt werden, gegebenenfalls eine Kontextualisierung auf der Basis von Recherchen notwendig sein kann. Folgender Fragenkatalog dient als Leitfaden für die systematische Analyse der Korpustexte:

## **1. KONZEPTION:**

### **1.1 Selektion:**

- Welche räumlichen Elemente kommen im Text vor? (Teilräume, Grenzen, Grenzbereiche, Wege)
- Aus welchen Bezugssystemen wurden die räumlichen Elemente ausgewählt?
  - Liegen realweltliche Bezüge vor? (Bezüge auf reale Räume, anthropologische oder institutionelle Raummodelle)
  - Liegen intertextuelle Bezüge vor? (Bezüge auf Topoi, spezifische Raummodelle oder Raummuster einer Gattung oder eines Einzeltextes)

### **1.2 Kombination:**

- In welchen topographischen und topologischen Beziehungen stehen die räumlichen Elemente zueinander?
- Welche Raumstrukturen liegen vor? (Z. B. Opposition, Schachtelung, Korrelation, Reihung, Abgrenzung)
- Wie ist die Raumordnung des Textes insgesamt beschaffen? (Z. B. linear, polyzentrisch, gestaffelt)

## **2. DARSTELLUNG:**

### **2.1 Zeit:**

- In welcher Reihenfolge werden die räumlichen Elemente dargestellt?
- Wie lange werden die räumlichen Elemente jeweils dargestellt? (Dauer der Erzählzeit und Verhältnis zur erzählten Zeit, z. B. Zeitstillstand, Zeitdehnung, Zeitraffung)
- An welcher Position im Text werden die räumlichen Elemente jeweils dargestellt? (Z. B. Anfang oder Ende des Textes oder eines Kapitels, nur in einem von mehreren Textteilen, an Handlungshöhepunkten)

- Wie oft werden die räumlichen Elemente jeweils dargestellt?

## **2.2 Fokalisierung und Stimme:**

- Durch welche Instanz wird die Raumdarstellung fokalisiert? (Figural oder narratorial)
- Auf welche Weise wird fokalisiert?
  - Perzeptiv
  - Ideologisch
  - Räumlich: mobile oder statische Instanz
  - Zeitlich
  - Sprachlich
  - Sinnlich: optisch, auditiv, haptisch, olfaktorisch
  - Emotiv
- Mit wessen Stimme wird der Raum dargestellt?
  - Erzählinstanz (Hetero-/homo-/autodiegetisch?)
  - Figur
  - multiperspektivisches Erzählen (Welche Instanzen? Unzuverlässiges Erzählen?)

## **2.3 Wertneutrale/wertende Darstellung:**

- Ist die Raumdarstellung wertneutral oder wertend?

## **2.4 Offensichtlichkeit:**

- Wird der Raum explizit durch raumreferenzielle Ausdrücke oder implizit mit Hilfe von Inferenzen dargestellt?

## **2.5 Ereignisbezug:**

- Wird der Raum ereignisbezogen oder ereignislos dargestellt?

## **2.6 Figurenbezug:**

- Weist der Raum eine besondere Verbindung zu einer oder mehreren Figuren auf? (Z. B. Wohnräume einer Figur, Arbeitsplätze, Freizeitorte)

## **2.7 Stilmittel und Sprachverwendung:**

- Werden Stilmittel (z. B. Alliteration, Ironie), Wortfelder oder Wortfamilien zur Raumdarstellung verwendet?

## **3. SEMANTISIERUNG:**

### **3.1 Semantisierung (Prozess):**

- Welche Aspekte der Konzeption tragen wie zu welcher Raumsemantik bei? (s. o.)
- Welche Darstellungsmittel tragen wie zu welcher Raumsemantik bei? (s. o.)

### **3.2 Semantik (Ergebnis):**

- Welches räumliche Element weist welche Semantik(en) auf?
- Wie stark konventionalisiert ist die Semantik? (Z. B. Topoi, Raummodelle, archetypische Räume, empirische Konnotationen) Wird die konventionalisierte Semantik übernommen oder gebrochen?
- Wie manifest ist die Semantik?
- Ist die Semantik statisch oder verändert sie sich im Laufe der Geschichte?

#### **4. FUNKTIONALISIERUNG FÜR DIE LIEBESGESCHICHTE:**

##### **4.1 Funktionalisierte räumliche Elemente:**

- Welche räumlichen Elemente werden funktionalisiert? ((Teil-)Räume, Objekte, die zu Räumen gehören, räumliche Relationen oder Strukturen, figurale Raumwahrnehmung, Figurenmobilität, figurale Raumgestaltung, figurale Raumpräferenzen, figurale Raumvorstellungen)

##### **4.2 Bedeutungsempfänger:**

- Auf welche anderen Elemente verweist die Raumsemantik?
  - Auf welche Figuren oder Figurengruppen verweist die Raumsemantik?
  - Auf welche Aspekte der Handlung verweist die Raumsemantik?
  - Auf welche Diskurse verweist die Raumsemantik?

##### **4.3 Qualitative Funktionen:**

- Wie ist die Funktion qualitativ beschaffen?
  - Charakterisierend:
    - Welche Eigenschaften werden welchem Element durch die Raumsemantik zugeschrieben?
    - Wie verhält sich die raumsemantische Charakterisierung zu anderen Charakterisierungsformen – werden den Elementen die gleichen oder divergierende Eigenschaften zugesprochen?
    - Sind die dargestellten Eigenschaften stabil oder veränderlich?
  - Ordnen: Strukturiert die Raumordnung des Textes beispielsweise die Handlung, Figurengruppen oder die Werteordnung des Textes?
  - Wertend:
    - Welche Werte werden dem Bedeutungsempfänger im Rekurs auf welche Wertmaßstäbe zugeschrieben?
    - Wie verhält sich die raumsemantische Wertung zu anderen Wertungsformen – werden den Elementen die gleichen oder divergierende Werte zugesprochen?

- Sind die dargestellten Werte stabil oder veränderlich?
- Sind die dargestellten Wertmaßstäbe einheitlich oder divergierend, stabil oder veränderlich?
- Motivierend: Werden Ereignisse oder die gesamte Handlung kausal oder final durch die Raumsemantik motiviert?

#### **4.4 Zeichenbeziehung:**

- In welcher Zeichenbeziehung stehen der Raum und das Element, auf das verwiesen wird? (Indiz, Symbol, Metapher, Metonymie)

#### **4.5 Funktionstypen:**

- Lassen sich die bisherigen Beobachtungen den folgenden, für Liebesnarrationen besonders relevanten Funktionstypen zuordnen?
  - Figurencharakterisierung:
    - Wie werden Figuren oder Figurengruppen durch die Raumsemantik charakterisiert?
    - Welche Werte werden Figuren(eigenschaften) zugeschrieben?
  - Emotionsdarstellung:
    - Welche Emotionen werden durch Raum dargestellt?
    - Wem werden Emotionen zugeschrieben?
  - Strukturierung oder Abbildung der Handlung:
    - Wie strukturiert die Raumsemantik die Handlung?
    - Wie werden Beziehungsentwicklungen zwischen Figuren durch den Raum dargestellt?
    - Werden bestimmte Ereignisse raumsemantisch betont?
  - Handlungsmotivation:
    - Motiviert die Raumsemantik die Handlung?
    - Ist die Motivation kausal, final oder doppelt?
  - Darstellung und Wertung von Diskursen und Konzepten:
    - Werden Diskurse oder theoretische Konzepte durch die Raumsemantik dargestellt?
    - Welche Position innerhalb des Diskurses präsentiert die Raumsemantik?

Für die vorliegende Arbeit wurden auf Basis der beschriebenen Schritte und des analyseleitenden Fragenkataloges zunächst je Romantext die Funktionen der räumlichen Elemente für die Liebesgeschichte analysiert. Anschließend wurden die Einzeltextanalysen zusammengeführt. Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb des Korpus wurden herausgearbeitet und zu dominanten Tendenzen gebündelt.

### 2.3.2 Bildung und Auswertung eines gegenwartsliterarischen Korpus

Bei der Auswahl eines exemplarischen Romankorpus für diese Arbeit waren zwei Probleme zu lösen: Einerseits sollte das Korpus für einen größtmöglichen Erkenntnisgewinn möglichst umfangreich sein. Andererseits sollte die Analyse nicht zu oberflächlich sein, was für ein kleines, handhabbares Korpus sprach. Da aufgrund des fehlenden historischen Abstandes noch kein ‚Kanon‘ bedeutender Liebesromane des 21. Jahrhunderts feststeht – also an Romanen, deren zentrales Thema die Liebe ist und denen von ihren Autor:innen und Rezensent:innen Kunstanspruch zugemessen wird –, wurde auf verschiedene Kanonisierungsstrategien und Wertungsinstanzen zurückgegriffen, um eine möglichst repräsentative Auswahl zu treffen.<sup>304</sup> Die literaturwissenschaftliche Erforschung als wichtigstes Relevanzkriterium ist aufgrund des fehlenden zeitlichen Abstandes für die Literatur des 21. Jahrhunderts nicht sehr ergiebig. Umso mehr fallen Texte und Autor:innen ins Gewicht, zu denen bereits Forschung vorliegt. Als zusätzliches Relevanzkriterium für neueste Erscheinungen kann die der Literaturwissenschaft verwandte professionelle Literaturkritik herangezogen werden: Sie ist durch Auswahl und Wertung zumindest kurzfristig an der Kanonisierung von Texten und Autor:innen beteiligt.<sup>305</sup> Allerdings bilden die zahlreichen Besprechungen in Tageszeitungen, Zeitschriften, Radio und Fernsehen eine unübersehbare Masse, die nicht vollständig für den Zeitraum von 20 Jahren ausgewertet werden kann. Eine Auswahl aus dieser Masse literaturkritischer Besprechungen wurde daher mittels der Bestenlisten des Südwestrundfunks<sup>306</sup> der vergangenen 20 Jahre

---

<sup>304</sup> Eine verlässliche Prognose über die langfristige Kanonisierung von Texten oder Autorinnen ist kaum möglich, da „Kanones als die historisch und kulturell variablen Ergebnisse komplexer Selektions- und Deutungsprozesse zu betrachten“ sind, Gabriele Rippl/Simone Winko: Einleitung. In: Dies. (Hg.) *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 1-5, hier 2 (im Folgenden zitiert als Rippl/Winko 2013a). Das exemplarische Korpus entstammt der Menge der deutschsprachigen Liebesromane des 21. Jahrhunderts, die man zum „literarische[n] Kanon der Bildungselite“ zählen könnte, der aufgrund seines Anspruchs und seiner wegweisenden Bedeutung „in formal-sprachlicher und/oder inhaltlich-gedanklicher Hinsicht“ und der ihm zugerechneten „hohe[n] Prägekraft hinsichtlich der (kultur-)geschichtlichen Gesamtentwicklung der Gesellschaft“ (Jost Schneider: Leser, Hörer, Zuschauer. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 259-263, hier 261) maßgeblich ist, wenn Kontinuität und Innovation einer impliziten und komplexen Darstellungsform wie der Raumsemantik untersucht werden sollen. Vgl. zur Abwägung der Beschäftigung mit der sogenannten Hochliteratur oder der Unterhaltungsliteratur Britta Claus: *Kein Leben zu zweit. Darstellungen des weiblichen Singledaseins in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende (1996 – 2006)*. Würzburg 2012, S. 116f. und Andermatt 1987: 15-17.

<sup>305</sup> Vgl. Thomas Anz: Literaturkritik und Rezensionskultur in Deutschland. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 146-153, hier 149f. Neben den Feuilletons großer Zeitungen (etwa der ZEIT, FAZ, SZ und NZZ) werden literarische Zeitschriften und unterschiedlich ausgerichtete Onlinemedien miteinbezogen.

<sup>306</sup> SWR 2: *Archiv. Die SWR Bestenlisten ab September 1995*. <<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/swr-bestenliste-archiv-uebersicht-100.html>> (abgerufen am 30.10.2020).

systematisch getroffen. Ergänzend wurden in Einzelfällen weniger bekannte Titel auf Basis einzelner Rezensionen und der Selektionsfunktion breit aufgestellter Literaturhäuser einbezogen.<sup>307</sup>

Mithilfe der oben genannten Relevanzkriterien ließen sich für den Zeitraum 2000 bis 2020 rund 50 Titel ermitteln, die den inhaltlichen und formalen Kriterien des Forschungsvorhabens entsprechen.<sup>308</sup> Diese Titel sind das Resultat eines mehrstufigen Auswahlprozesses: Zunächst wurden aus den oben genannten Quellen alle Titel ausgewählt, die aufgrund ihrer Paratexte und Inhaltsangaben als deutschsprachiger Liebesroman der Gegenwart angesehen werden können. Zu diesen rund 90 Romanen wurden anschließend Rezensionen gesichtet und alle Titel aussortiert, die nicht in den Fokus der Arbeit passen. Die danach verbliebenen rund 70 Romane wurden an- oder vollständig gelesen und auf 50 Titel reduziert, die sich aufgrund ihrer Raumfunktionalisierung und Handlungsentwicklung besonders gut für das Korpus eignen. Um ein möglichst vielstimmiges Korpus zu bilden und keine Stimme stärker zu gewichten, wurde dabei pro Autor:in nur ein Roman aufgenommen.<sup>309</sup>

Diese rund 50 Romane wurden in einem ersten Durchgang des Analyserasters auf wiederkehrende raumsemantische Phänomene wie etwa dominante Funktionstypen untersucht. Die vorläufige Analyse zeigte, dass sich die Romane nicht eindeutig in Gruppen mit festen Merkmalen unterteilen ließen. Stattdessen konnten meist mehrere Tendenzen und Muster in unterschiedlicher Kombination je Text beobachtet werden. Daher war es notwendig, die Korpus Texte so zu wählen, dass an ihrem Beispiel möglichst viele Phänomene möglichst umfassend und anschaulich analysiert und gezeigt werden können. Es wurden sechs Romane für die exemplarische detaillierte Analyse ausgewählt, in denen die dominanten Merkmale der gebildeten Gruppen besonders zahlreich sind. Befunde aus dem großen Korpus von 50 Romanen

---

<sup>307</sup> Vgl. Anja K. Johannsen: Literaturhäuser. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 211-215, hier 212, und Elisabeth Kampmann: Medien im deutschsprachigen Raum. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 134-140, hier 135.

<sup>308</sup> Da das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit insbesondere auf der raumsemantischen Darstellung des Liebes- und Beziehungslebens von Erwachsenen liegt, werden hauptsächlich Texte ausgewertet, deren Figuren in einem mittleren Lebensalter stehen. Des Weiteren betrachte ich nur Gegenwartsliteratur im engeren Wortsinn von Literatur „in der Gegenwart“ und „über die Gegenwart“ (Braun 2010: 15). Romane der Jahre 2000 bis 2018 wurden auf diese Weise systematisch erfasst, während später erschienene Romane nur noch in Einzelfällen berücksichtigt werden konnten.

<sup>309</sup> Eine Ausnahme bilden Stephan Thomes zusammengehörige Romane *Fliehkräfte* und *Gegenspiel*, die dieselbe Handlung aus verschiedenen Perspektiven erzählen, vgl. Stephan Thome: *Fliehkräfte. Roman*. Berlin 2012, im Folgenden mit der Sigle FK zitiert, und ders.: *Gegenspiel. Roman*. Berlin 2015, im Folgenden mit der Sigle GS zitiert.

werden ergänzend herangezogen.<sup>310</sup> Im Folgenden werden die sechs Romane, die das Kernkorpus der Arbeit bilden, zur besseren Übersicht über Figurenpersonal und Handlung in der chronologischen Reihenfolge ihres Erscheinens knapp vorgestellt und ihre kriteriengeleitete Auswahl kurz begründet. Das Korpus dieser explorativen Arbeit bleibt dabei ein exemplarisches und kann nur in Hinsicht auf die beschriebenen Kriterien ‚repräsentativ‘ sein.

### **Hanns-Josef Ortheil: *Die große Liebe. Roman. München 2003***

Ortheils Roman bettet die Urlaubsiebe des autodiegetischen Erzählers Giovanni in die sinnliche Darstellung einer italienischen Region ein. Giovanni, ein deutscher Fernsehredakteur, reist für eine Reportage in den italienischen Küstenort San Benedetto und lernt dort die Meeresbiologin Franca kennen. Die beiden unternehmen gemeinsam immer weitere Ausflüge und kommen sich dabei näher. Franca verlässt ihren Verlobten Alberti und wird Giovanni Partnerin. Giovanni's Aufenthalt in San Benedetto dauert nur zehn Tage, von Sonntagabend bis zum Dienstagmittag der darauffolgenden Woche. Das Paar verabredet, dass Franca für einen Monat zu Giovanni nach München zieht, und der Roman endet mit ihrem Wiedersehen in einem Münchner Restaurant. Die rückblickende Erzählung durch den autodiegetischen Erzähler wechselt sich mit seinen kursiv gesetzten Tagebucheinträgen ab.<sup>311</sup>

Zu Ortheils Werk erschien bereits ein germanistischer Sammelband von Catani, Marx und Schöll (2009), dessen Beiträge teilweise auch *Die große Liebe* behandeln. Die Herausgeber:innen fassen in ihrer Einleitung zusammen, dass Ortheil „die Liebe in seinem Text systematisch ästhetisiert und in den Kanon der Künste integriert. Entgegen allen Trends des Zeitgeists erhebt Ortheil mit seinen jüngsten Romanen die Liebe zur ultimativen ästhetischen Erfahrung und etabliert sie als eigene Kunstform.“<sup>312</sup> Nicht nur dieser Tagungsband über sein Werk, sondern auch seine Präsenz im Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG) mit

---

<sup>310</sup> Für den historischen Vergleich wird hauptsächlich auf Forschungsliteratur über andere Epochen und einzelne Primärquellen zurückgegriffen, jedoch kein zweites historisches Korpus aufgestellt, da der Fokus dieser Arbeit auf der Bestandsaufnahme des Phänomens in der Gegenwartsliteratur, d.h. einem Querschnitt durch eine Gattung zu einem bestimmten Zeitpunkt liegt. Die sechs Romane des engeren Korpus repräsentieren neben den dominanten raumsemantischen Tendenzen des großen Korpus auch die Bandbreite von Liebeshandlungen zwischen dem Werden, Kriseln und Enden von Beziehungen sowie eine ausgeglichene Geschlechter- und Altersverteilung der Autor:innen.

<sup>311</sup> Zitate aus den kursiv gesetzten Tagebuchpassagen werden zur besseren Lesbarkeit im Gegensatz zu einzelnen im Primärtext kursiv hervorgehobenen Begriffen normal gesetzt zitiert.

<sup>312</sup> Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll: Einleitung. Gedächtnis – Kunst – Liebe. Hanns-Josef Ortheils Erzählwerk. In: Dies. (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 7-13, hier 11 (im Folgenden zitiert als Catani/Marx/Schöll 2009a).

einer beachtlichen Bibliografie an Sekundärliteratur zeigt, dass der Autor Ortheil einen sicheren Platz in der wissenschaftlichen Wahrnehmung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur innehat.<sup>313</sup>

Ortheils Werk ist also im Vergleich zu anderen Gegenwartsautor:innen sehr gut erforscht. Für *Die große Liebe* sind neben den zahlreich vorhandenen Rezensionen insbesondere einige Beiträge des genannten Sammelbandes erhellend: Michaela Kopp-Marx' detaillierte Analyse der mythischen und ästhetischen Referenzen berücksichtigt bereits große Teile der raumsemantischen Erzählverfahren des Romans und auch Carolin Klemenz' Erkenntnisse zu *Das Verlangen nach Liebe* lassen sich, wie die Verfasserin in einer Fußnote angibt, zum Teil auf *Die große Liebe* übertragen.<sup>314</sup> Julia Eckert untersuchte die antithetischen Bezüge des Romans zu Goethes *Werther*.<sup>315</sup> Des Weiteren argumentiert Helmut Schmitz (2017) in seinem Aufsatz überzeugend, dass Ortheils Roman durch sein epochenüberspannendes intertextuelles Verweisnetz die glückliche Liebe als Thema anspruchsvoller Literatur zu etablieren versucht.<sup>316</sup> Katarzyna Grzywka (2014) untersucht das Bergmotiv im Roman *Die große Liebe*.<sup>317</sup>

#### **Peter Stamm: *Sieben Jahre. Roman.* Frankfurt a. M. 2009**

Auch Stamms Roman eignet sich ausgezeichnet zur Bearbeitung der Forschungsfrage: Raum, Architektur und Bautätigkeiten sind eng mit der Suche der Figuren nach einer dauerhaft beglückenden Partnerschaft verbunden. In der Rahmenhandlung erzählt der autodiegetische Erzähler Alex seiner Bekannten Antje von seiner 18 Jahre dauernden Dreiecksbeziehung in

---

<sup>313</sup> Vgl. Michael Töteberg: Hanns-Josef Ortheil. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <<http://www-1nachschrage-1NET-1inzrsez410f6.han.sub.uni-goettingen.de/document/16000000427>> (abgerufen am 20.4.2020).

<sup>314</sup> Vgl. Michaela Kopp-Marx: II rumore del mare. Mythos und Ästhetik in Hanns-Josef Ortheils *Die große Liebe*. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 239-261 und Carolin Klemenz: Liebe als Kunst. Hanns-Josef Ortheils Roman *Das Verlangen nach Liebe*. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 187-203.

<sup>315</sup> Vgl. Julia Eckert: Hanns-Josef Ortheils *Die große Liebe* als Anti-Werther-Roman? Zur Problematik des Konzepts der erfüllten Liebe in der Literatur. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 217-238.

<sup>316</sup> Vgl. Helmut Schmitz: Love as Literature. Hanns-Josef Ortheil's *Die große Liebe*. In: Ders./Peter Davies (Hg.): *Edinburgh German Handbook. Volume 11. Love, Eros, and Desire in Contemporary German-Language Literature and Culture*. New York 2017, S. 47-69 (im Folgenden zitiert als Schmitz 2017a).

<sup>317</sup> Katarzyna Grzywka: „... und plötzlich ist die eigentümliche Stille der Höhe da.“ Zum Berg-Motiv im Roman *Die große Liebe* von Hanns-Josef Ortheil. In: Bialek, Edward/Pacholski, Jan (Hg.): „Über allen Gipfeln ...“: *Bergmotive in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*. Dresden 2014, S. 259-269.



München und Umgebung: Der Architekt Alex ist mit seiner früheren Kommilitonin Sonja verheiratet, ebenfalls Architektin. Schon kurz vor dem Beginn der Beziehung lernte er die Polin Iwona kennen und unterhielt mit ihr eine immer wieder aufflammende heimliche Affäre – bis Iwona von ihm schwanger wird, Alex seiner Frau von der Affäre und der Schwangerschaft erzählt und sich das Ehepaar entscheidet, das Kind zu adoptieren. Am Romanende – auf der Ebene der Rahmenhandlung – verlässt Sonja Alex.

Die Geschichte wird im für Stamm typischen lakonischen Stil<sup>318</sup> auf knapp 300 Seiten erzählt. Schumacher urteilt über den Bezug von Stamms Gesamtwerk zum außerliterarischen Liebesdiskurs treffend:

Die durch unterschiedliche Optionen sich auszeichnende Liebessemantik der Texte von Peter Stamm ist Ausdruck einer zunehmend kontingenten Welt, in der die Menschen auf der einen Seite keinen festen Halt mehr besitzen, auf der anderen Seite aber dennoch die Hoffnung auf ein beständiges Liebesglück nicht gänzlich aufgeben mögen<sup>319</sup>.

Er fordert zudem, „Peter Stamms Romane als wesentlichen Beitrag zu einer (Re-)Etablierung des Liebesromans als Moment der gehobenen Literatur in unserer Zeit zu betrachten“<sup>320</sup>. Auch Wimmer lobt Stamms Verarbeitung der spätmodernen Lebensrealität: „Seine Erzählungen spielen virtuos mit den Ängsten und Nöten der Spätmoderne und spiegeln soziologische Erkenntnisse wider.“<sup>321</sup>

Die Forschungslage zu Peter Stamm zeigt die Bedeutung seines Werks innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur: Neben dem Eintrag im KLG<sup>322</sup> liegen zahlreiche Aufsätze und ebenfalls ein ganzer Sammelband zu seinem Werk von Bartl und Wimmer (2016) vor. Auch die Raumsemantik der Romane und Kurzgeschichten Stamms ist bereits ausführlich analysiert worden, etwa in den Aufsätzen von Alexander Honold, Isabel Hernández, Claudia Gremler und

---

<sup>318</sup> Vgl. Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: Sprechen am Rande des Schweigens. Eine Einführung in das Werk Peter Stamms. In: Dies. (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 9-20, hier 12 und 18 (im Folgenden zitiert als Bartl/Wimmer 2016a). Hernández sieht in Stamms Lakonie einen Reflex des digitalen Zeitalters, der sich auch in der Darstellung des Cyberspaces in einigen seiner Texte spiegle, vgl. Isabel Hernández: Versuch einer neuen Topographie der Schweiz am Beispiel von Peter Stamms Prosawerk. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 117-135, hier 128f.

<sup>319</sup> Schumacher 2017: 68.

<sup>320</sup> Ebd. 69.

<sup>321</sup> Kathrin Wimmer: Der flüchtige Mensch bei Peter Stamm. Transiträume und Erinnerungsorte. In: Miriam Kanne (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013, S. 259-275, hier 259.

<sup>322</sup> Vgl. Tanja van Hoorn: Peter Stamm. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <<http://www-1nachschrage-1NET-1inzrsez410f6.han.sub.uni-goettingen.de/document/16000000681>> (abgerufen am 20.4.2020).

Ruppert in besagtem Sammelband sowie von Gremler (2013).<sup>323</sup> Neben der literaturwissenschaftlichen Beachtung belegt die Aufnahme von Stamms Roman *Agnes* in den Schulkanon mancher deutschen Bundesländer die beginnende Kanonisierung von Stamms Werk.<sup>324</sup> Dem Roman *Sieben Jahre* widmet sich u. a. Gudrun Heidemann (2016)<sup>325</sup> im obengenannten Sammelband, allerdings unter dem Aspekt der Visualität. Zu den liebesbezogenen narrativen Funktionen des erzählten Raumes im Roman *Sieben Jahre* fehlte bisher eine detailliertere Untersuchung. Die literaturkritische Beachtung spricht ebenfalls für den Roman: *Sieben Jahre* stieg im September 2009 auf Platz 4 in die SWR-Bestenliste<sup>326</sup> ein und stand auf der Longlist des Deutschen Buchpreises 2009<sup>327</sup>.

### **Anne Weber: *Tal der Herrlichkeiten. Roman. Frankfurt a. M. 2012***

Webers Roman fällt durch die eigenwillige Behandlung des Themas Liebe auf – die Rezensentin Andrea Köhler schwärmt, es sei

[e]in Buch [...], das so emphatisch, ja ekstatisch von der Liebe spricht, dass es in dem abgeklärten Beziehungsklima der Gegenwartsliteratur, das sich irgendwo zwischen dem Streit ums gemeinsame Sorgerecht und coolem Gelegenheits-Sex eingerichtet hat, von einem anderen Stern zu kommen scheint.<sup>328</sup>

Der Text erzählt die lebensverändernde Liebesbegegnung zwischen Sperber, einem älteren, einsamen Bewohner eines nordfranzösischen Küstenortes, und Luchs, einer jungen Pariser

---

<sup>323</sup> Vgl. Claudia Gremler: Norwegen als Seelenlandschaft. Der skandinavische Norden bei Peter Stamm und Melitta Breznik. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 137-152; Alexander Honold: Die Fremdheit der Welt. Zur Dramatik der Schauplätze bei Peter Stamm. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 101-118, Claudia Gremler: Orte und Nicht-Orte im Norden: Raumwahrnehmung in Prosatexten von Klaus Böldl, Judith Hermann und Peter Stamm: eine an Marc Augé orientierte Analyse. In: Kanne, Miriam (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013, S. 187-213.

<sup>324</sup> Vgl. Schumacher 2017: 51f.

<sup>325</sup> Gudrun Heidemann: „Gefälschte Erinnerungen an ein Leben, das nicht stattgefunden hatte“. Peter Stamms „Sieben Jahre“. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 301-315. Vgl. auch Heinz Schumacher: Von großer Liebe, Liebesarchiv und Liebesblödigkeit – zur Liebessemantik in der deutschsprachigen Prosa seit der Jahrtausendwende. In: Frank Becker/Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt 2019, S. 225-250.

<sup>326</sup> Vgl. SWR 2: *SWR-Bestenliste. September 2009*. <<https://www.swr.de/-/id=5241784/property=download/nid=98456/xisyvw/index.pdf>> (abgerufen am 20.04.2020).

<sup>327</sup> Vgl. *Longlist des deutschen Buchpreises 2009*. <<https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2009/#tab-longlist>> (abgerufen am 20.04.2020).

<sup>328</sup> Andrea Köhler: An der Kreuzung zweier Herzwege. In: *NZZ*, 09.10.2012. <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/an-der-kreuzung-zweier-herzwege-1.17666923>> (abgerufen am 16.02.2015).

Hebamme, die dem Eigenbrötler Sperber in ihrem Urlaub am Meer begegnet und ihn aus einer spontanen Regung heraus unvermittelt küsst. Sperber folgt ihr nach Paris, wo die beiden zwei Tage und Nächte des vollkommenen Liebesglückes erleben, bevor Luchs' Unfalltod die Liebesgeschichte jäh beendet. Das letzte Drittel des Romans erzählt, wie Sperber den plötzlichen Verlust des unverhofften Liebesglücks zwischen Wahnsinn und Resignation verarbeitet, bis er erkennt, dass die Liebesbegegnung mit Luchs trotz des tiefen Schmerzes, den sie hinterlässt, sein Leben lebenswert macht. Die heterodiegetische Erzählinstanz tritt unterschiedlich stark hervor und erzählt die Geschichte in drei Teilen und in wechselnden Fokalisierungen mit einem Schwerpunkt auf Sperbers Perspektive, dessen Erleben und innere Entwicklung im Vordergrund stehen.

Dass Anne Weber eine arrivierte Autorin ist, deren Werk in Wissenschaft und Literaturbetrieb präsent ist, zeigen ihr umfangreicher Eintrag im KLG<sup>329</sup> sowie ihre Auszeichnung mit dem Deutschen Buchpreis 2020 für den Roman *Annette, ein Heldinnenepos* (2020).<sup>330</sup> Dennoch wurde ihr Werk bisher von der Literaturwissenschaft abgesehen von einzelnen Aufsätzen wie von Susanne Heimbürger (2009)<sup>331</sup> vergleichsweise wenig beachtet. Dem Roman *Tal der Herrlichkeiten* widmete sich literaturwissenschaftlich bisher nur der Aufsatz von Agnieszka Dylewska (2017)<sup>332</sup>. Die Wissenschaftlerin bescheinigt jedoch sowohl der Autorin als auch dem Text große Bedeutung: Die Stellung der mehrfach ausgezeichneten Autorin Weber im literarischen Feld werte die Gattung des Liebesromans auf und der Text zeichne sich durch eine besonders poetische und eigenwillige Sprache aus.<sup>333</sup> Der Roman erklimmte im November 2012 Platz 9/10 der SWR Bestenliste.<sup>334</sup> Es existieren zudem zahlreiche Rezensionen zu diesem wie auch den weiteren Romanen der Autorin.

---

<sup>329</sup> Vgl. Elisabeth Hollerweger: Anne Weber. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <<http://www.nachschlage.net.nachschlagenetklgonline.han.sub.uni-goettingen.de/search/klg/Anne+Weber/772.html>> (abgerufen am 24.02.2015).

<sup>330</sup> Börsenblatt: Anne Weber im Frankfurter Römer gekürt. <<https://www.boersenblatt.net/news/preise-und-auszeichnungen/deutscher-buchpreis-anne-weber-gekuert-150823>> (abgerufen am 12.10.2020).

<sup>331</sup> Vgl. Susanne Heimbürger: Zur Literarisierung von Arbeitswelt in Anne Webers „Gold im Mund“ und „Liebe Vögel“ und Joachim Zelters „Schule der Arbeitslosen“. In: *Narrative der Arbeit*. Freiburg i. Br. u. a. 2009, S. 133-146.

<sup>332</sup> Vgl. Agnieszka Dylewska: Ist Liebe nur ein Märchen? Reflexionen zu Anne Webers Liebesroman *Tal der Herrlichkeiten*. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 71-85.

<sup>333</sup> Vgl. Dylewska 2017: 83.

<sup>334</sup> Vgl. SWR 2: *SWR Bestenliste, November 2012*. <<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/article-swr-13604.html>> (abgerufen am 20.04.2020).

**Bodo Kirchoff: *Die Liebe in groben Zügen. Roman.* Frankfurt a. M. 2012**

In Kirchoffs umfangreichem Roman steht nicht nur ein älteres Ehepaar mit Liebschaften, sondern auch ein Ferienhaus am Gardasee im Mittelpunkt der Handlung – beider Zukunft steht auf der Kippe: Vila und Renz sind seit vielen Jahren verheiratet und ihre erwachsene Tochter Katrin ist aus dem Haus, als Renz gleichzeitig eine Affäre mit Marlies und Vila mit Bühl beginnt. Auf mehreren Reisen in wechselnden Paarkombinationen hauptsächlich an den Gardasee und in weitere italienische Regionen entwickeln sich die Liebschaften und der schwelende Konflikt um die Zukunft von Vilas und Renz' Ehe. Da Marlies früh an Krebs stirbt, liegt die Entscheidung über die Fortsetzung der Ehe hauptsächlich bei Vila. Die Krise endet offen, doch raumsemantische Indizien deuten darauf hin, dass Vila und Renz zusammenbleiben. Eine unbestimmte heterodiegetische Erzählinstanz schildert die Liebeswirren in wechselnden narratorialen und figuralen Fokalisierungen in dem mit 670 Seiten umfangreichsten Roman des Korpus.

Bestimmendes stilistisches Prinzip dieser ausufernden Erzählung ist die Vermischung von Handlung, Gedankenrede, Figurenrede und Erzählerkommentar, die erinnerte Vergangenheit und aktuelles Erleben oft im Wechsel einzelner Sätze oder sogar innerhalb eines Satzes zusammenführt.<sup>335</sup> Der Roman lotet im neuen Typus des ambivalenten Ehekrisenromans nach Wolfgang Matz (2014) die Krisen moderner pragmatischer Partnerschaften aus. Hier lässt sich die von Herwig und Seidler an Texten des 21. Jahrhunderts beobachtete „Beschreibung der Liebesbeziehungen als Kampf mit dem anderen und mit sich selbst“<sup>336</sup> finden.

Über den etablierten, viel besprochenen und mehrfach ausgezeichneten Autor Kirchoff liegt bereits literaturwissenschaftliche Forschung vor, insbesondere zu seiner Literaturbetriebsatire *Schundroman* (2002), etwa der Aufsatz von Christian van Treeck (2007)<sup>337</sup>. Necia Chronister (2011)<sup>338</sup> untersucht in ihrer Dissertation zum Reisemotiv mehrere Texte Kirchoffs, Carl

---

<sup>335</sup> Der Rezensent Christoph Schröder bezieht die Form vor allem auf die wirre Masse vergangener Erlebnisse und Erinnerungen des Ehepaares: „dem Ausufernden, Ungeordneten des Ehearchivs unterwirft sich der Roman in seiner Form“, Christoph Schröder: Der Bart ist ab. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.08.2012. Dass keine Kennzeichnung wörtlicher Rede erfolgt, trägt zum Verwischen klarer Zuordnungen bei.

<sup>336</sup> Herwig/Seidler 2014a: 31.

<sup>337</sup> Vgl. Christian van Treeck: Tod eines Autors. Houellebecq-Satire und Literaturbetrieb in Bodo Kirchoffs *Schundroman*. In: Marcel Krings/Roman Luckscheiter: *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Würzburg 2007, S. 239-256.

<sup>338</sup> Vgl. Necia Chronister: *Topographies of sexuality. Space, movement, and gender in German literature and film since 1989*. Saint Louis, Washington University 2011.

Niekerk (2014)<sup>339</sup> arbeitet in seinem Essay die Kritik an Luhmanns „Liebe als Passion“ in Kirchhoffs Roman *Infanta* (1990) heraus. Es existiert ein Eintrag im Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu Bodo Kirchhoff.<sup>340</sup> Der *Liebe in groben Zügen* widmete sich bisher nur Oliver Sill (2016), der in seiner Monographie über Liebe in der Gegenwartsliteratur unter neun Romanen des 21. Jahrhunderts auch Kirchhoffs Roman ausgewählt hat und beispielsweise die Intertextualität der Figurenkonstellation zu Goethes *Wahlverwandtschaften* herausarbeitete. Der Raumsemantik des Romans hat sich bisher keine Publikation gewidmet. Von der Literaturkritik wurde *Die Liebe in groben Zügen* überwiegend enthusiastisch besprochen.<sup>341</sup> Der Roman stand auf der Longlist des Deutschen Buchpreises 2012<sup>342</sup> und erreichte Platz 10 auf der SWR Bestenliste im Oktober 2012<sup>343</sup>.

**Olga Grjasnowa: *Die juristische Unschärfe einer Ehe. Roman. München 2014***<sup>344</sup>

Grjasnowas Roman erzählt von der Dreiecksbeziehung des schwulen Psychiaters Altay, der lesbischen Balletttänzerin Leyla und der bisexuellen Künstlerin Jonoun. Leyla und Altay, beide aus Aserbaidshan, waren in Moskau eine Scheinehe eingegangen, um ihre Homosexualität zu verbergen, und führen inzwischen in Berlin, wo die erste Hälfte des Romans spielt, eine liebevolle und freundschaftliche offene Ehe. Dort lernen sie Jonoun kennen, die als Leylas neue Geliebte für vier Monate in die eheliche Wohnung mit einzieht. Das polyamore Wohnexperiment scheitert ebenso wie Leylas Karriere: Nach einem Unfall stürzt sie in eine tiefe Krise und reist in ihre Heimat Baku, um sich selbst zu finden. Als Leyla dort wegen illegaler Autorennen im Gefängnis landet, reisen Altay und Jonoun ihr nach – die zweite Romanhälfte spielt im Kaukasus. Leyla begibt sich mit Jonoun auf eine Reise durch ihre Heimat, um

---

<sup>339</sup> Vgl. Carl Niekerk: Transkulturation und die Unmöglichkeit der ‚Liebe als Passion‘. Bodo Kirchhoffs *Infanta*. In: Henriette Herwig/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014, S. 169-188.

<sup>340</sup> Vgl. Siegfried Steinmann: Bodo Kirchhoff. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <<http://www.nachschlage.net.nachschlagenetklgonline.han.sub.uni-goettingen.de/search/klg/Bodo+Kirchhoff/301.html>> (abgerufen am 20.4.2020)

<sup>341</sup> Vgl. exemplarisch Schröder 2012 und Rose-Maria Groppe: Ein dunkles Herz wäscht das andere. Bodo Kirchhoff. Die Liebe in groben Zügen. In: *FAZ*, 03.10.2012. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/bodo-kirchhoff-die-liebe-in-groben-zuegen-ein-dunkles-herz-waescht-das-andere-11912106.html>> (abgerufen am 05.02.2015).

<sup>342</sup> Vgl. *Longlist des deutschen Buchpreises 2012*. <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2012/#tab-longlist-64> (abgerufen am 01.11.2020).

<sup>343</sup> Vgl. SWR 2: *SWR Bestenliste. Oktober 2012*. <<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/download-swr-13112.pdf>> (abgerufen am 01.11.2020).

<sup>344</sup> Der Roman wird im Folgenden mit der Sigle UE zitiert.

herauszufinden, ob sich die Liebe der beiden Frauen wiederbeleben lässt. Nach diesem Roadtrip entscheidet sie sich jedoch für den Rückflug nach Berlin und die Familiengründung mit Altay.

Erzählt wird die Geschichte von einer heterodiegetischen Erzählinstanz in wechselnder narratorialer oder figuraler Fokalisierung aus der Perspektive der drei Hauptfiguren Leyla, Altay und Jonoun. Der Aufbau des Romans folgt als einziger Text des Korpus einem strengen Schema: Er beginnt mit dem Kapitel 0, das chronologisch in der Romanmitte stehen müsste und den Tiefpunkt in Leylas Leben erzählt, ihre Inhaftierung und Folterung in Baku (vgl. UE 9-15). Darauf folgen die zwei Teile des Romans, deren Kapitel im ersten Teil von -29 bis -1 auf den im vorgezogenen Kapitel 0 bereits erzählten Nullpunkt im Leben Leylas hinführen (vgl. UE 19-145) und dann im zweiten Teil in den Kapiteln 1 bis 29 von diesem Nullpunkt wieder aufwärts zu einem „Neustart“<sup>345</sup> für Leyla führen (vgl. UE 151-265).<sup>346</sup>

In Grjasnowas Roman bewegen sich die bisexuellen, polyamoren und multikulturellen Figuren zwischen drei Ländern und noch mehr Beziehungen, erotische Ambivalenz und Grenzenlosigkeit vermischt sich mit der Auflösung räumlicher Verortungen. Aufgrund dieser für die jüngste Gegenwartsliteratur nicht ungewöhnlichen Darstellung von Raum und Liebe findet *Die juristische Unschärfe einer Ehe* Eingang in das Korpus, auch wenn die junge Autorin im Gegensatz zu den Verfasser:innen der anderen fünf Korpustexte bisher nicht im KLG vertreten ist und dieser – ihr zweiter – Roman auch nicht auf der SWR Bestenliste landete.

Es widmen sich bereits einige literaturwissenschaftliche Aufsätze Grjasnowas jungem Werk, dabei jedoch meist ihrem Debütroman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012), wie beispielsweise Andrea Klatt (2013), die sich mit Nicht-Orten in Grjasnowas Roman beschäftigt.<sup>347</sup> Grjasnowas höchst erfolgreiches Debüt wurde mit dem Klaus-Michael Kühne-Preis und dem Anna Seghers-Preis ausgezeichnet und von der Literaturkritik begeistert aufgenommen.<sup>348</sup> Auch ihr zweiter Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* wurde in diversen Feuilletons besprochen, wenn auch weitaus gemischter beurteilt als der

---

<sup>345</sup> Meike Fessmann: Dehnen und Sehnen. Von der Schwierigkeit, Balance zu halten – im Leben und in der Liebe. Olga Grjasnowas Roman „Die juristische Unschärfe einer Ehe“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 07.10.2014.

<sup>346</sup> Vgl. Sibylle Birrer: Im Ungefähren. Die Liebe in Zeiten mangelnder Verlässlichkeit steht im Zentrum von Olga Grjasnowas Roman „Die juristische Unschärfe einer Ehe“. Sie zeichnet damit auch ein Generationenporträt. In: *NZZ*, 13.01.2015.

<sup>347</sup> Vgl. Andrea Klatt: Heterotope Heilsamkeit der Nicht-Orte bei Olga Grjasnowa und Christian Kracht. In: Miriam Kanne (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013, S. 215-230.

<sup>348</sup> Vgl. Hanser Literaturverlage: *Autorenseite Olga Grjasnowa*. <<https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/olga-grjasnowa/>> (abgerufen am 21.04.20).

Vorgängertext.<sup>349</sup> Wenngleich einige Rezensent:innen die Figurenzeichnung bemängeln<sup>350</sup>, ist der Roman als literarisches Zeugnis der Generation Y für die Bearbeitung der Fragestellung dieser Arbeit unbedingt beachtenswert. Daniela Strigl ist zuzustimmen: „Mit ähnlicher Unerschrockenheit wie in ihrem vielgerühmten Debüt [...] erzählt Olga Grjasnowa vom bald unterkühlten, bald überhitzten, meist jedenfalls unaufgeräumten Gefühlshaushalt ihrer Generation“<sup>351</sup>. Sibylle Birrer sieht denn auch die Ursache der schwachen Figurenzeichnung in der Zugehörigkeit der Autorin zu dieser Generation, in der „[i]rgendwie [...] alles möglich, alles fluid [ist] – und unversehens changieren die Charaktere zwischen Zufälligkeit und aufgeladen gestalteter Sinnhaftigkeit, die dem Plakativen, ja Klischeehaften allzu nahe kommt“<sup>352</sup>.

### **Sibylle Berg: *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*. Roman. München 2015**

Bergs Roman über ein Ehepaar, in dessen Haushalt der Urlaubsflirt der Gattin einzieht, nimmt mithilfe parodistischer und satirischer Verfremdungen kollektive ‚romantische‘<sup>353</sup> Phantasien aufs Korn. Am Anfang von Bergs Roman steht ein gegenüber ihrem früheren literarischen Schaffen ungewöhnlicher Liebesentwurf, der ähnlich aber bereits in *Ende gut* (2004) und *Der Mann schläft* (2009) auftaucht:<sup>354</sup> Der Theaterregisseur Rasmus und die Buchhändlerin Chloe sind seit 20 Jahren verheiratet und führen eine ruhige, harmonische und freundschaftliche Ehe. Trotz zahlreicher chronischer Missverständnisse scheinen beide Partner:innen in ihrer Beziehung glücklich zu sein. Während einer gemeinsamen Reise des Paares in ein Entwicklungsland jedoch stürzt sich Chloe in eine sexuelle Affäre mit dem Masseur Benny. Nach der Rückkehr des Ehepaares nach Deutschland reist Benny Chloe nach und zieht zu ihr

---

<sup>349</sup> Vgl. exemplarisch Fessmann 2014, Daniela Strigl: Der Rücken einer Ballerina kann alles aushalten. Liebe in Zeiten der Egozentrik: Olga Grjasnowa erzählt vom unaufgeräumten Gefühlshaushalt ihrer Generation. In: *FAZ*, 09.09.2014, Eva Behrendt: Der Schmerz und der Hunger. Ein Gefühl der Rastlosigkeit: Olga Grjasnowa jongliert in „Die juristische Unschärfe einer Ehe“ Lebensentwürfe zwischen Berlin und Baku. In: *Die Tageszeitung*, 30.09.2014, und Sabine Vogel: Jung, wild, radikal, weiblich. Neue deutsche Literatur: „Die juristische Unschärfe einer Ehe“ von Olga Grjasnowa, „Alles Amok“ von Anita Augustin und „Wir haben Raketen geangelt“ von Karen Köhler. In: *Frankfurter Rundschau*, 13.09.2014.

<sup>350</sup> Vgl. Dana Buchzik: Zu klug für die Rebellion. Das kaukasische Kreide-Dreieck: Olga Grjasnowa reist von der Scheinehe zur Poolparty. In: *Die Welt*, 04.10.2014, Behrendt 2014 und Birrer 2015.

<sup>351</sup> Strigl 2014.

<sup>352</sup> Birrer 2015.

<sup>353</sup> Einfache Anführungszeichen kennzeichnen in dieser Arbeit die allgemeinsprachliche Verwendung des Adjektivs ‚romantisch‘.

<sup>354</sup> Vgl. Anett Krause: „Romantik ist Bullshit“ oder Liebe im Berg-Werk. In: Henriette Herwig/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014, S. 189-203, hier 198-200.

und Rasmus. Das Zusammenleben gestaltet sich zunehmend chaotisch, bis beide Ehepartner im Krankenhaus landen und dort wieder zueinander finden. Ohne Benny beziehen sie eine neue Wohnung und leben ähnlich wie zu Beginn des Romans glücklich zusammen. Die Geschichte wird abwechselnd von den beiden autodiegetischen Erzählern Rasmus und Chloe und im vorletzten Kapitel von Benny erzählt. Dieses Erzählverfahren findet sich ähnlich in früheren Romanen Bergs und dient der Enthüllung der Missverständnisse zwischen den Figuren.<sup>355</sup>

Auch Berg gehört zu den in Literaturwissenschaft und -kritik arrivierten Autor:innen: Neben ihrem Eintrag im KLG<sup>356</sup> widmen sich Sammelbände von Anett Krause und Arnd Beise (2017)<sup>357</sup> sowie Catani und Schöll (2020)<sup>358</sup> und mehrere Aufsätze ihrem Werk, etwa von Krause (2014) zu Liebe und Julia Knaut (2009)<sup>359</sup> zu Reisen. Den Roman *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* behandelt neben zahlreichen Rezensionen bereits ein literaturwissenschaftlicher Aufsatz von Wimmer (2017), der das Verhältnis von Liebe und Sexualität in diesem Roman untersucht.<sup>360</sup> Die Raumsemantik des Romans wurde jedoch noch nicht thematisiert. Der Roman erreichte im Februar 2015 Platz 6 der SWR Bestenliste.<sup>361</sup> Die Autorin wurde für ihr Werk *GRM. Brainfuck* (2019) mit dem Schweizer Buchpreis ausgezeichnet.<sup>362</sup>

---

<sup>355</sup> Vgl. ebd. 195.

<sup>356</sup> Petra Günther: Sibylle Berg. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <<http://www-1nachschrage-1NET-1inzrsef80265.han.sub.uni-goettingen.de/document/16000000695>> (abgerufen am 01.11.2020).

<sup>357</sup> Vgl. Anett Krause/Arnd Beise (Hg.): *Sibylle Berg: Romane, Dramen, Kolumnen und Reportagen*. Frankfurt a. M. 2017.

<sup>358</sup> Vgl. Stephanie Catani/Julia Schöll (Hg.): *Sibylle Berg*. TEXT+KRITIK 225. München 2020.

<sup>359</sup> Vgl. Julia Knaut: Reisen bei Sibylle Berg. In: Andrea Bartl/Hanna V. Becker (Hg.): *Transitträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf neopan Schwanke und Franzobel*. Augsburg 2009, S. 41-53.

<sup>360</sup> Vgl. Marta Wimmer: „Die einzige Hoffnung auf Veränderung kommt aus dem Genitalbereich.“ Liebe und/oder Sex in Sibylle Bergs *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 227-238. Vgl. auch Schumacher 2019.

<sup>361</sup> SWR 2: *SWR Bestenliste*. *SIBYLLE BERG: Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*. <<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/bookreview-swr-1158.html>> (abgerufen am 21.04.2020).

<sup>362</sup> Vgl. Günther 2020.



### **3 Narrative Funktionen der Raumsemantik in Liebesromanen des 21. Jahrhunderts**

Um die Frage zu beantworten, welche narrativen Funktionen raumsemantische Darstellungsmittel in deutschsprachigen Liebesromanen des 21. Jahrhunderts übernehmen, wurde ein exemplarisches Korpus von sechs Romanen analysiert. Zur bestmöglichen Übersicht werden die Analyseergebnisse im Folgenden romanübergreifend nach den Bedeutungsempfängern der funktionalisierten Räume sortiert: den liebenden Figuren (Kapitel 3.1), der Liebeshandlung (Kapitel 3.2) und dem Liebesdiskurs (Kapitel 3.3).<sup>363</sup> Die Reihenfolge der drei Kapitel folgt der erzähllogischen Abhängigkeit der Bedeutungsempfänger voneinander: Zunächst braucht ein Liebesroman Figuren, um eine Liebesgeschichte zu erzählen. Dann können diese Figuren Ereignisse erleben und dabei Beziehungen und Emotionen entwickeln. Durch die Gestaltung dieser Liebeshandlung kann sich der Text im Liebesdiskurs positionieren und eine Aussage zum Wesen und Zustand von Liebe und Beziehungen treffen. Durch die gewählte Aufteilung der Kapitel lässt sich die Bedeutung der Raumsemantik für jeden dieser drei Aspekte des Erzählens von Liebesgeschichten nachvollziehen.

#### **3.1 Raumsemantische Charakterisierung der liebenden Figuren**

In vielen Liebesromanen des 21. Jahrhunderts werden raumsemantische Darstellungsstrategien eingesetzt, um die Figuren, die eine Liebeshandlung verbindet, implizit zu charakterisieren:<sup>364</sup> (Potenzielle) Liebespartner:innen oder Konkurrenten:innen werden durch die Räume, in denen die Figuren wohnen oder arbeiten, durch ihre figurale Raumwahrnehmung, räumlichen Phantasien, Bewegungen im Raum oder Präferenzen für bestimmte Räume sowie durch räumliche Leitmotive charakterisiert. Die Figuren werden dabei in ein Verhältnis der Ähnlichkeit oder Unterschiedlichkeit, der Komplementarität oder Inkompatibilität gesetzt, das die Grundvoraussetzungen dafür anlegt, ob sie als Liebespartner:innen zueinander passen oder nicht.<sup>365</sup> Auf diese Weise plausibilisiert die raumsemantische Charakterisierung der Liebenden

---

<sup>363</sup> Eine Übersicht der Raumfunktionalisierungen je Roman findet sich ergänzend im Schlusskapitel 4.1.

<sup>364</sup> Vgl. Kapitel 2.2.4.2 des Methodenteils zur Figurencharakterisierung durch raumsemantische Verfahren.

<sup>365</sup> Welche Charaktermerkmale darüber entscheiden, ob zwei Figuren zueinander passen, ist von Text zu Text verschieden. Reinhardt-Becker beobachtet in ihrer literarhistorischen Analyse romantischer und neusachlicher Liebesdiskurse, dass in der romantischen Literatur die Ähnlichkeit der Liebenden hinsichtlich beruflicher Neigungen, ihres Blicks auf die Welt oder anderer Charaktermerkmale die Schönheit als Voraussetzung für die Liebe ersetzte und die Basis für das im romantischen Liebescode zentrale gegenseitige Verstehen bildete. Schon in der Literatur der Neuen Sachlichkeit änderte sich jedoch die Vorstellung darüber, wer zueinander

die Liebeshandlung. In den folgenden beiden Unterkapiteln wird die raumsemantische Figurencharakterisierung in den vier Korpusromanen von Weber, Ortheil, Grjasnowa und Stamm vorgestellt.<sup>366</sup> Im ersten Unterkapitel stehen Figuren im Fokus, die im Laufe der Handlung zueinander finden (Kapitel 3.1.1). Der zweite Teil widmet sich Figuren in spannungsgeladenen Dreiecksbeziehungen (Kapitel 3.1.2).

### **3.1.1 Potenzielle Liebespartner:innen als perfektes Match**

Romane, die eine glückende, harmonische Paarbildung erzählen, können deren Voraussetzung bereits in der Charakterisierung der potenziellen Partner:innen als einander ähnlich oder als komplementär anlegen. Durch die Charakterisierung als Figuren, die gut zueinander passen, wird die gelingende Annäherung plausibilisiert. An Webers Roman *Tal der Herrlichkeiten* und an Ortheils *Die große Liebe* lässt sich besonders gut zeigen, wie hierzu raumsemantische Darstellungsstrategien verwendet werden.

#### **3.1.1.1 Komplementäre Figuren**

Dieses Kapitel geht der These nach, dass die Raumsemantik in Webers Roman *Tal der Herrlichkeiten* den Protagonisten Sperber und seine spätere Geliebte Luchs komplementär charakterisiert, um zu suggerieren, dass Luchs wie dafür geschaffen ist, Sperber aus seiner tristen Lebenssituation zu retten.<sup>367</sup> Der Text baut die raumsemantische Charakterisierung beider Figuren auf, indem er zunächst Sperbers Wohnort an der nordfranzösischen Küste detailreich vorstellt. Auf mehrere Passagen, in denen Sperber am Strand oder in der Küstenstadt spazieren geht (vgl. TH 13-32, 40-43), folgt die genauere Beschreibung seiner Wohnung (vgl. TH 43-48), bevor sich die Darstellung von Außenräumen unter verschiedenen Wetterbedingungen fortsetzt (vgl. TH 50-57, 69-79). Der zweite Teil, in dem Sperber Luchs nach Paris gefolgt ist, führt zur

---

passt: Partner:innen würden nunmehr aus rationalen – etwa wirtschaftlichen – Gründen gewählt, vgl. Reinhardt-Becker 2005: 97f., 100, 140-143 und 230. Ob zwei Figuren füreinander passende Partner:innen darstellen, kann daher nur auf Basis intratextueller Maßstäbe definiert werden.

<sup>366</sup> In Bergs und Kirchhoffs Korpusromanen hingegen spielt Figurencharakterisierung durch die Raumsemantik eine geringe Rolle: Bergs Roman wendet die von Krause beschriebene Verfremdungsstrategie der „verkürzte[n] Figurenzeichnung“ an, durch die die Figuren „als weitgehend identitätslose Eigenschaftsträger konstruiert sind“ (Krause 2014: 194). Bei Kirchhoff hingegen charakterisieren die Figuren einander gegenseitig explizit in Gedankenrede. Die Figuren werden lediglich über ihre Wohnräume als Vertreter des Bildungsbürgertums markiert, wobei die Figurencharakterisierung durch Raum hier nicht auf die Evaluation der Passung der Partner:innen abzielt, sondern das Figurenverhalten mit einer gesellschaftlichen Gruppe verknüpft.

<sup>367</sup> Inwiefern Sperber für Luchs einen passenden Partner darstellt, bleibt unscharf.

Darstellung von Luchs' Wohnung hin, indem er ebenfalls zunächst mit der Darstellung von Außenräumen beginnt (vgl. TH 97-110), bevor Luchs' Wohnung beschrieben wird (vgl. TH 138-141). Es sind also Teilräume (Wohnungen, Naturräume) und räumliche Elemente (Wetter, Einrichtungsgegenstände, Lichtverhältnisse) sowie räumliche Relationen (die Lage der Wohnungen und Wohnorte zueinander), die für die Figurencharakterisierung funktionalisiert werden. Die Beschreibungen der Wohnungen von Sperber (1) und Luchs (2) stehen im Mittelpunkt der folgenden Analyse, da sie die ergiebigsten Passagen für die Figurencharakterisierung darstellen. Anschließend werden die indirekten raumsemantischen Charakterisierungsverfahren auf der Metaebene der Textgestaltung mit expliziten Figurenaussagen über ihre Eignung als Partner:innen in Beziehung gesetzt (3).

(1) Eingeleitet wird die Beschreibung von Sperbers Wohnung, indem die Erzählinstanz auf Sperbers immer präsenste Sehnsucht hinweist. Sperber besitzt ein Handy, nicht um zu telefonieren, sondern aus einer diffusen Sehnsucht heraus, erreicht zu werden: „Sein Sehnen galt keiner bestimmten Person oder Nachricht. Er wartete darauf, erreicht zu werden von etwas oder jemandem, von etwas Konturlosem Unbekanntem, vom Leben, von der Welt“ (TH 43). Mit dem Mobiltelefon in der Hand tritt der Protagonist ans Fenster und die Darstellung des Ausblicks und der Inneneinrichtung seiner Wohnung beginnen:

Er nahm das Gerät in die Hand und ging ans Fenster, von wo nicht das Meer zu sehen war, sondern eine verwitterte Mauer, und noch eine, und dann noch eine dritte, in Terrassensprüngen stiegen sie an bis hin zu einem unfernen, hohen, von einer Kiefer überragten Horizont. Darunter, in der Tiefe des Hinterhofes, wuchsen neben dürren Unkrauthalmen, die meiste Zeit des Tages im Schatten, zwei Hortensienbüsche, deren Blüten im Laufe des Sommers von hellgrün zu rosa, violett, lavendelfarben und schließlich tiefblau wechselten. Voll aufgeblüht ähnelten die großen Blütenkugeln jenen vielblättrigen, pastellfarbenen Gummi-Bademützen, die Frauen früher im Schwimmbad trugen.

Hässlicher und greller kehrten die Hortensienfarben in Sperbers Wohnung wieder. Das Zimmer, das er bewohnte, war hellblau gestrichen; als einziges Mobiliar standen ein Bett, ein kleiner Tisch, ein Klappstuhl und statt eines Schrankes ein wackeliges, metallenes Kleidergestell darin. Die Küchenwände leuchteten rosa- oder vielmehr zuchtlachsfarben; auf das Rechteckmuster der eingezogenen Kunststoffplatten-Decke antwortete das Linoleum mit einer Fischgrätparkett-Imitation.

Sperbers Erregung hatte sich völlig verflüchtigt, sein Kopf schmerzte, aber sein Geist war klar. Auf dem Bett sitzend, betrachtete er die vertraute Schägigkeit seiner Umgebung, als gelte es, Abschied von den Dingen zu nehmen, zwischen denen er sich bis dahin, nicht immer, aber immer wieder und ihrer Armseligkeit zum Trotz, über schwankende Zeitspannen heimisch geföhlt hatte. (TH 43-44)

Sperbers Sehnsucht, die vor Beginn der Raumdarstellung thematisiert wurde, wird durch das Motiv seines Blicks aus dem Fenster fortgeführt. Die ereignis- und figurenbezogene Beschreibung des Ausblicks aus dem Fenster erfolgt aus Sperbers räumlicher Perspektive und

umfasst neben dem Blick aus dem Fenster als unpassierbarem Element zwischen Innen- und Außenraum mehrere weitere Symbole und Metaphern für seine Sehnsucht.<sup>368</sup> Im Fall von Sperbers Wohnung gibt zusätzlich nicht einmal ein weiter Ausblick dem Sehnen Raum, sondern mehrere Mauern schirmen Sperber von der Außenwelt ab – sowohl von der Natur, in der er in den vorangegangenen Kapiteln spazieren gegangen war, als auch von seinen Mitmenschen – und spiegeln metaphorisch die Aussichtslosigkeit von Sperbers Lebenssituation: Die in märchenhafter Dreizahl auftretenden Mauern grenzen seinen Blick ein und sorgen dafür, dass der Horizont hier nicht in der weiten Meeresfläche besteht, wie die Erzählinstanz betont („von wo nicht das Meer zu sehen war“), sondern „unfern[.]“ und „ho[ch]“ ist.<sup>369</sup> Der Horizont bildet im intratextuellen Bedeutungsgefüge dieses Romans eine wichtige Einheit: Sperber sucht so oft wie möglich Außenräume auf, in denen er einen weiten Horizont überblicken kann, sei es der täglich besuchte Strand (vgl. TH 84) oder der Aussichtspunkt im Park Buttes-Chaumont in Paris (vgl. TH 100). Die Abwesenheit der Weitsicht semantisiert die Aussicht aus seiner Wohnung auf die Mauern negativ und betont Sperbers hoffnungslose Lebenssituation.

Der Innenhof führt die negative Semantik weiter: Er liegt „in der Tiefe“, also ganz unten auf der vertikalen Wertungsachse des Textes.<sup>370</sup> Dort wachsen „dürre[.] Unkrauthalme[.]“, also unerwünschte Pflanzen, die noch nicht einmal kraftvoll wachsen, sondern nur dünne Stängel ausbilden. Und es herrscht „die meiste Zeit des Tages [...] Schatten“, der intratextuell und motivgeschichtlich negativ codiert ist.<sup>371</sup> Jäh aufgebrochen wird diese Beschreibung eines deprimierenden Ausblicks durch die „zwei Hortensienbüsche“, die einen überraschend heiteren Kontrast zum bisher Geschilderten bilden. Die ungewöhnliche Assoziation der „großen Blütenkugeln“ mit „Gummi-Bademützen, die Frauen früher im Schwimmbad trugen“, kann, sofern sie als figural fokalisierte Assoziation des betrachtenden Sperbers gelesen wird, als Indiz dafür verstanden werden, dass sich Sperbers Sehnsucht auf das weibliche Geschlecht richtet: Das Temporaladverb „früher“ verweist auf eine Zeit in der Vergangenheit, in der der junge Sperber dem anderen Geschlecht „im Schwimmbad“ begegnen konnte, einem Ort, an dem Frauenkörper sichtbar sind, beobachtet werden können, und eine unbekümmerte Nähe der

---

<sup>368</sup> Vgl. zum Fenstermotiv Kapitel 1.1, Fußnote 23.

<sup>369</sup> Vgl. Johannes Knecht: Drei. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 79f.

<sup>370</sup> Luchs' Wohnung hingegen liegt in der Höhe und bietet eine attraktivere Aussicht. Vgl. Lotman 1973: 329-340 zu kulturellen Weltmodellen, die Werte entlang einer vertikalen Achse von oben=gut bis unten=schlecht anordnen.

<sup>371</sup> Siehe den folgenden Abschnitt (2) zur Lichtmetaphorik in Luchs' Charakterisierung sowie zur metaphorischen Bedeutung von Licht und Dunkelheit Torsten Voß: Licht. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 244f.

Geschlechter herrscht. Die Erwähnung des „Laufe[s] des Sommers“ deutet auf das Verstreichen der Zeit hin, während Sperber aus seiner Wohnung auf Mauern schaut, und betont damit die Hoffnungslosigkeit und Stagnation seiner Lebenssituation.

Die Erzählinstanz oder Sperber bemerkt, dass die Hortensienfarben „[h]ässlicher und greller“ in Sperbers Inneneinrichtung „wieder[kehrten]“. Die Rahmung durch zwei figural fokalisierte Emotionsdarstellungen und Sperbers Positionswechsel vom Fenster zum Bett legen nahe, dass die Wohnungsbeschreibung aus Sperbers Perspektive geschieht; darüber hinaus weist die Beschreibung der Wohnung jedoch keine Signale einer figuralen Fokalisierung auf, sodass die Fokalisierung hier nicht eindeutig zu bestimmen ist. Durch die Korrespondenz der Blütenfarben draußen mit den gleichen, aber intensiveren Farben der Wohnungseinrichtung überträgt sich auch die Semantik des deprimierenden Ausblicks in gesteigerter Form auf den Innenraum: Innerhalb seiner eigenen vier Wände scheinen Sperbers Sehnsuchtszustand und Isolation noch unerträglicher. Die hier explizit als „hässlich[.]“ bezeichnete Farbigekeit von Sperbers Wohnungseinrichtung wird durch zahlreiche unschöne oder ärmlich wirkende Objekte unterstrichen: Die eigentlich harmonischen Blau- und Rosatöne der Blüten werden in der Wohnung nüchtern mit dem Farbadjektiv „hellblau“ oder verfremdet durch den auffälligen Neologismus „zucht-lachs-farben“ bezeichnet. Der Lachs lässt Assoziation auf Nässe, Kälte, eine glitschige Konsistenz und einen unangenehmen Fischgeruch zu. Der Aspekt der Zucht deutet auf Künstlichkeit hin, auf einen Fisch, der nicht frei im Meer, sondern gefangen in künstlicher Haltung lebt. Im Zusammenspiel mit den zahlreichen Meeres- und Tiermotiven des Romantextes<sup>372</sup> lässt sich das ungewöhnliche Farbadjektiv als Metapher für Sperbers Lebenssituation deuten.<sup>373</sup> Die Charakterisierung Sperbers als gefangen in einem unnatürlichen Lebenszustand wird durch die „Fischgrätparkett-Imitation“ noch gesteigert: Das Substantiv „[I]mitation“ verweist erneut auf Künstlichkeit; die Musterbezeichnung „Fischgrät[...]“ steigert die Assoziation von in Gefangenschaft lebenden Fischen (Zucht-lachsen) zu toten Fischen und deutet somit einen noch weniger lebendigen Zustand Sperbers an.

Die durch die karge Einrichtung, deren Bestandteile auch noch „klein[.]“ oder „wackelig[.]“ sind, sowie die günstigen Materialien der „Kunststoffplatten-Decke“ und des „Linoleum“-

---

<sup>372</sup> Vgl. beispielsweise TH 15f., 23, 33f., 40-42, 50, 52, 69f., 75f., 82-84, 215, 248 und 251.

<sup>373</sup> Man könnte die überraschende Assoziation der Hortensienblüten mit Gummi-Bademützen und den ungewöhnlichen Neologismus „zucht-lachs-farben“ zur Beschreibung der Küchenwandfarbe hier auch als komische Elemente sehen – ähnlich wie folgende Darstellung des Protagonisten: „Slapstickhaft vorgeneigt ging Sperber ihm [dem Wind, A. S.] entgegen, über seinem Kopf einzelne, tragische Schreie ausstoßende Möwen, die aus mysteriösen Gründen von den Sturmböen nicht davongeweht wurden.“ (TH 40)

Bodens angedeutete „Schäbigkeit“ und „Armseligkeit“ der Wohnung wird am Ende der Raumbeschreibung explizit benannt und weist auch auf Sperbers finanziell prekäre Lage hin. Das Prädikat „betrachtete er“ legt nahe, dass die Bezeichnung seiner Wohnung als „die vertraute Schäbigkeit seiner Umgebung“, in der „er sich [...] immer wieder und ihrer Armseligkeit zum Trotz [...] heimisch gefühlt hatte“ (TH 44), ideologisch figural fokalisiert ist. Dies könnte darauf hindeuten, dass Sperber durch Luchs' Kuss, mit dem die Liebeshandlung begonnen hatte (vgl. TH 18-20), bereits eine kritische Distanz zu seinem bisherigen Leben gewonnen hat und dessen Mängel bewusster wahrnimmt als zuvor, als er sich in seiner Wohnung der „Armseligkeit zum Trotz [...] heimisch“ fühlte.

Sperbers raumsemantische Charakterisierung durch seine Wohnung wird durch die Darstellung weiterer korrespondierender oder kontrastierender Räume unterstützt, in denen Sperber sich aufhält. Die Küstenstadt, in der er lebt, verstärkt die just beschriebenen Eigenschaften: Einerseits wird der Küstenort durch seine Randlage im zentralistischen Frankreich<sup>374</sup>, durch das Merkmal des wirtschaftlichen Niedergangs sowie durch Sperbers unfreiwillige Landung dort negativ konnotiert: Der Ort besaß eine „einst große Fischereiflotte“ und Sperber hat es „aus der Hauptstadt [...] immer weiter nach Westen verschlagen“, nachdem „er so ziemlich alles, was man verlieren kann, verloren“ hat (TH 12). Der Küstenort erscheint als letzte Station eines wirtschaftlichen und sozialen Abstiegs ohne Aussicht, aus dieser Lebenssituation wieder aufzusteigen. Andererseits ist die Atlantikküste jedoch auch ein Sehnsuchtsort, der von der Großstädterin Luchs als Urlaubsziel gewählt wird und dessen Naturräume Strand und Meer, die Sperber bevorzugt aufsucht, Luchs und Sperber als „Reichtum“ (TH 163 und 164) empfinden. Dieser ideelle Reichtum liegt in den Naturschönheiten der Küste.

Das Meer und die Küste sind Sperbers Rückzugsraum:<sup>375</sup> ein rauer, sogar manchmal bedrohlicher Raum (vgl. TH 16), bezaubernd, wenn das Meer Sperber „mit einem blendenden, zu dieser Stunde nur noch hellroten Teppich“ (TH 75) empfängt, geheimnisvoll, aber auch unheimlich (vgl. TH 15, 82-84), geprägt von den Jahreszeiten und Gezeiten (vgl. TH 23, 52, 84) und Naturschauspielen (vgl. TH 40-42, 69f., 75) und bevölkert von vielen geflügelten Tieren

---

<sup>374</sup> Da der fiktive Küstenort, „ein[...] Hafenstädtchen[...] am Nordatlantik“ (TH 12), in einem Land liegt, dessen „Hauptstadt“ (TH 12) „Paris[...]“ (TH 140) ist, kann die Leserin davon ausgehen, dass die erzählte Welt in einem fiktiven Frankreich liegt. Elisabeth Hollerweger und Mathieu Lindon erkennen in der erzählten Küstenregion die Bretagne, vgl. Hollerweger 2015 und Mathieu Lindon: «Comment vous vous y êtes pris avec l'amour ?». In: *Libération.fr*, 13.06.2012. <[https://next.liberation.fr/livres/2012/06/13/comment-vous-vous-y-etes-pris-avec-l-amour\\_826105](https://next.liberation.fr/livres/2012/06/13/comment-vous-vous-y-etes-pris-avec-l-amour_826105)> (abgerufen am 29.03.2020).

<sup>375</sup> Vgl. zur Natur „als Fluchtraum in psychischen Extremsituationen“ Würzbach 2004: 55.

(vgl. TH 33f., 50, 76, 215, 248, 251)<sup>376</sup>. Jeden Tag führen Sperbers Schritte ihn automatisch zum offenen Meer, er wird nahezu vom Meer angezogen (vgl. TH 84), an dem er den Horizont sehen kann (vgl. TH 15). Im Gegensatz zu Sperbers Wohnung werden die Küste und das Meer sehr schön dargestellt: „Wie durch Gletscherspalten fielen Sonnenstrahlen auf das schieferfarbene Meer, Wolkenbrüche aus Licht, die bewegliche, gleißende Inseln in der Ferne hinterließen.“ (TH 42) Diese positive Naturdarstellung verbildlicht den Reiz, den Sperbers Einklang mit der Natur für die Großstädterin Luchs darstellt.

Die Eigenschaften des Protagonisten werden auch über seine Raumwahrnehmung und sein Bewegungsverhalten im Raum ausgedrückt: Ruhelos durchstreift Sperber zu Beginn der Erzählung die Küstenstadt, sehnsüchtig auf der Suche nach Zeichen, die seinem Leben eine Richtung geben könnten (vgl. TH 46-48, 74, 215),<sup>377</sup> häufig begleitet von diversen Ticks: „Er musste aus dem Haus, musste gehen und atmen. [...] Sein Körper war wie ein Pferd, das er mit regelmäßigem Schnalzen oder Tippen beruhigen und unter Kontrolle halten konnte.“ (TH 74, vgl. ebd. 17, 90) Seine Ratlosigkeit steigert sich zur Verzweiflung, nachdem die Unbekannte Luchs ihn wortlos auf den Mund geküsst hat: „Ein Ziel wäre eine Rettung gewesen, kein großes, existentielles, bloß eines für den allernächsten zurückzulegenden Weg, die nächste halbe Stunde Leben, aber es zeigte sich keines, ein Wall von wirren, panischen Gedanken ließ weder Wunsch noch Ziel an ihn heran.“ (TH 90)

Insgesamt charakterisieren Sperbers Wohnung, der Küstenort und sein Bewegungsverhalten ihn als einen einsamen, unruhigen, sehnsuchtsvollen Mann, der sich in seinem zufälligen Schicksal am Rande der Gesellschaft und des Landes eingerichtet hat, indem er Zuflucht am Meer und Strand sucht. Durch die Häufung der Sehnsucht assoziierenden Raumotive wird diese nicht als vorübergehende Emotion, sondern als stabiles Charaktermerkmal und als Ausgangssituation für die Liebeshandlung dargestellt. Sperber ist in dieser Ausgangslage prädestiniert dafür, Luchs' Liebesverlockung zu erliegen und ihr nach Paris zu folgen, denn er hat nicht viel zu verlieren und seine Aussichten sind buchstäblich deprimierend.

---

<sup>376</sup> Gerade Vögel erfüllen in Mythen, Glaubensvorstellungen und Kunstwerken eine Vielzahl von Symbolen, vgl. Manfred Lurker: *Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker*. Tübingen 1983. Eine Untersuchung der Tiersymbole, insbesondere der zahl- und variantenreich auftretenden Vögel, würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. Im Kontext der Liebesgeschichte von Sperber und Luchs ließen sich die auftretenden Vögel jedoch gewinnbringend als göttliche Symbole (Lurker 1983: 136-155), Seelenvögel (ebd. 106f.), Schützer und Helfer (ebd. 112) oder Symbole für den Aufstieg der Seele in den Himmel (ebd. 164) analysieren.

<sup>377</sup> Auch Ortheils autodiegetischer Erzähler Giovanni sucht in seinen Erlebnissen nach verborgenen Bedeutungen (vgl. GL 194).

(2) Ganz anders wird Luchs' Wohnung inszeniert. Auch die betörende Fremde Luchs wird hauptsächlich durch die Darstellung ihrer Wohnung charakterisiert. Die Wohnungsdarstellung erfolgt im zweiten Romanteil nach der ersten gemeinsamen Nacht des Liebespaares:

Das Entsetzen wich erst, als Sperber langsam klarwurde, was ihm eigentlich schon längst hätte klar sein können, nämlich dass er sich nur nicht vom Fleck zu rühren brauchte, um Luchs am Abend wiederzusehen. [...] Nackt lief Sperber mit achtsamen Schritten durch die Wohnung, blickte auf Gegenstände, die darin verteilt waren, ohne zunächst zu wagen, seinen Blick länger auf einem von ihnen ruhen zu lassen oder gar etwas in die Hand zu nehmen. Zwei Zimmer, Küche, Bad.

Weil er darin am wenigsten eine Indiskretion entdecken konnte, flüchtete er sich in den Anblick eines Teppichs, in dem eidottergelbe, kapuzinerkressen- und kirschrote Fäden zu feinen vibrierenden Zackenmustern verschlungen waren. Lange schaute er auf dieses Viereck aus Licht, über das jetzt wärmend und glorifizierend die flache Hand der Morgensonne strich. Ein kleines Bücherregal erfasste Sperber mit einem kurzen, beiläufig gemeinten Blick: Außer dem Alten und Neuen Testament und einem Kochbuch für provençalische Küche schien es nur Gedichtbände zu enthalten, darunter auch, was Sperber gleich ins Auge stach, „Le laboratoire central“ von Max Jacob in einer Taschenbuchausgabe. Mit fast geschlossenen Augen ging er an einem mit allerlei Papieren und Notizbüchern beladenen Tisch vorbei in die Küche. [...]

Am Küchenboden waren einige der sechseckigen Tonkacheln zersprungen oder angeschlagen. Sperber blickte auf seine Füße, die ihn in das vordere Zimmer, das als Wohnraum diente, trugen und von da auf eine mit abgeschabtem, dunkelrotem Samt bezogene Recamière oder Ottomane, an deren einem Ende ein Haufen zerdrückter, perlenbestickter Kissen darauf hindeutete, dass die Bewohnerin hier ihre Abende verbrachte. [...] Ein umgedrehter Pappkarton diente als Beistelltisch. Neben der Ottomane verströmte eine voll aufgeblühte weiße Lilie in einer hohen Kristallvase einen gar nicht jungfräulichen, eher boudoirhaft süßlichen, schweren Duft.

Sperber hatte plötzlich das Bedürfnis zu springen, mit den Armen zu rudern, loszurennen, aber er blieb in dem großen, fast leeren Zimmer stehen, ohne sich zu regen. (TH 138-141)

Auch diese Raumdarstellung wird durch die Thematisierung von Sperbers Emotionen gerahmt, als Luchs morgens zur Arbeit aufgebrochen ist: Sperber erwacht mit dem „Entsetzen“ über die Abwesenheit der Geliebten; am Ende seines Ganges durch Luchs' Wohnung erfasst ihn „plötzlich das Bedürfnis zu springen, mit den Armen zu rudern, loszurennen“. Dieses körperliche Bedürfnis lässt sich als Hinweis auf einen positiven Erregungszustand, auf Freude und Glück, lesen. Gleichzeitig bleibt er aber „in dem großen, fast leeren Zimmer stehen, ohne sich zu regen“, und kommt endlich zur Ruhe. So wie Luchs in Sperbers Küstenort Erholung sucht, findet er in ihrer Wohnung erstmals die Ruhe, seinem andauernden Bewegungsdrang zu widerstehen. Mit Blick auf die semantischen Bezüge zwischen den Figuren und ihren Wohnungen und Wohnorten lässt sich die jeweilige wohltuende Raumwirkung der Wohnung bzw. des Ortes auf den Liebespartner als Teil der Charakterisierung der beiden Figuren verstehen: Der eine tut dem anderen gut.

Zudem lenkt die Thematisierung von Sperbers Emotionen zu Beginn und Ende der Raumdarstellung die Aufmerksamkeit auf Sperbers Wahrnehmung des Raums. Dazu trägt auch die diesmal noch engere Verbindung der Beschreibung der Innenräume mit der Wanderung des Protagonisten und seines Blickes durch die Räume bei. Zahlreiche, teils wiederholt gebrauchte



Verben und Substantive des Sehens – „blickte“ (2x), „schaute“/„schauen“, „erfasste“, „Blick“ (2x) und „Auge“/„Augen“ – fokalisieren die Raumdarstellung deutlich figural und machen sie zum Zeichen sowohl für die dort wohnende Luchs als auch für den wahrnehmenden Sperber. In diesem intimen Moment wird gleichzeitig allzu große Nähe und Identifikation der Leser:innen mit der Figur vermieden, indem zwar Sperbers perzeptive und räumliche Perspektive gewählt wird, aber nicht seine Sprache. Er würde seine Geliebte kaum nüchtern „die Bewohnerin“ nennen, und vielleicht auch nicht die Begriffe „Recamière oder Ottomane“ auf der Zunge tragen. Die Erzählinstanz des Romans bleibt auch in Sperbers sehr persönlicher Betrachtung der fremden, verheißungsvollen Wohnung präsent.

In Luchs' Wohnung dominieren – ganz anders als in Sperbers Wohnung – warme Farben, lebendige Muster, Gegenstände, die auf Lebensfreude und Genuss verweisen, und edle Materialien. Schon das erste Objekt, auf das Sperbers Blick fällt, ein „Teppich[.]“ aus „eidottergelbe[n], kapuzinerkressen- und kirschrote[n] Fäden“, verbindet diese Eigenschaften: Die Gelb-, Orange- und Rottöne des Teppichs gelten gemeinhin als warme Farben und werden zudem von der personifizierten „Morgensonne“ wohlwollend beschienen. Das Muster des Teppichs ist ein lebendiges, „vibrierende[s] Zackenmuster[.]“, und seine Gestaltung ist „fein“. Der Besitz eines solch edlen Teppichs weist auf die gute finanzielle Lage der Bewohnerin hin, deren Wohnung außerdem über hochwertigere Dielen und Kachelböden verfügt, während Sperbers Wohnung nur mit günstigen Linoleumböden ausgestattet ist.

Der „dunkelrote[.] Samt“ der Recamière und der „Haufen [...] perlenbestickter Kissen“ wecken sinnliche Assoziationen. Verführerisch wirkt auch die „voll aufgeblühte weiße Lilie in einer hohen Kristallvase [mit] eine[m] gar nicht jungfräulichen, eher boudoirhaft süßlichen, schweren Duft“. Das in Sperbers perzeptiver und räumlicher, jedoch nicht in seiner sprachlichen Fokalisierung gebrauchte Adjektiv „boudoirhaft“ spielt auf das Boudoir als erotischen Ort in Kunst und Literatur an. Zusammen mit den Hinweisen, die „weiße Lilie“ – eigentlich Symbol für Reinheit und Unschuld – dufte „gar nicht jungfräulich[.]“ und sei „voll aufgeblüht[.]“, lässt sich die Textstelle als Verweis darauf lesen, dass Luchs in der Blüte ihres Lebens steht, körperliche und seelische Reife und Vollkommenheit erlangt hat und Erotik und Sexualität in Sperbers Leben bringt. Dass das erotische Glück jedoch bedroht ist, präfigurieren die Bedeutung der Lilie als Todesmotiv und die zerbrechliche Kristallvase.<sup>378</sup> Die in der

---

<sup>378</sup> Vgl. Markus Reitzenstein: Lilie. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 245f. Die Lilie in ihrer Vase reiht sich somit in die zahlreichen Präfigurationen von Luchs' Tod ein: Auch der „dunkelrote[.] Samt“ (TH 140) der Recamière in Luchs' Wohnung kann als Symbol für Blut und somit für Luchs' Tod gelesen werden.

Wohnungsbeschreibung erwähnten Bücher verweisen auf die mögliche Religiosität von Luchs, Freude am Essen und Kochen sowie den ähnlichen Literaturgeschmack der Liebenden, die beide jeweils Gedichtbände von Max Jacob besitzen. In Sperbers Wahrnehmung der Wohnungseinrichtung von Luchs spiegelt sich die Verheißung, er habe in Luchs eine sinnliche, geschmackvolle, warmherzige, lebensfrohe, kulturell interessierte Partnerin mit dem gleichen literarischen Geschmack wie er selbst gefunden.

Der durch die beiden Wohnungsdarstellungen erweckte Eindruck, Luchs wende Sperbers triste Existenz zum Besseren, wird durch die raumsemantische Inszenierung von Luchs als Lichtgestalt verstärkt.<sup>379</sup> So ist etwa bei ihrer Abreise aus dem Küstenort ihr „Gesicht [...] der neuen Herrlichkeit der aufgehenden Sonne zugewandt“ (TH 69), oder das Sonnenlicht verfängt sich in ihren golden schimmernden Haaren (vgl. TH 32, 52f., 172). In Sperbers Augen ähnelt ihre ungewöhnliche Frisur im Licht gar einem Heiligenschein, eine „dunkelgoldene Haar-Aureole, [...] dieser Schein“ (vgl. TH 173). Des Weiteren deutet auch der Arbeitsplatz der Hebamme Luchs (vgl. TH 111, 152) in einem zudem religiös semantisierten Krankenhaus, das neben der Kathedrale Notre-Dame liegt und „Hôpital Hôtel-Dieu“ (TH 111) heißt, auf heilende und helfende Eigenschaften und religiöse Konnotationen hin. Luchs hilft als Hebamme auch im wörtlichen Sinne Menschen ins Leben, so wie sie Sperber ins Leben führt (vgl. seine Aussage dazu in TH 220).<sup>380</sup>

Das Krankenhaus liegt in der erzählten wie auch in der realen Welt in der Mitte der französischen Hauptstadt „Paris[...]“ (TH 140). Paris bildet in der erzählten Welt wie in der realen Topographie Frankreichs das Zentrum, „wo alle Schienen und alle Straßen hinführten“ (TH 71). Durch den Bezug des Toponyms zum realen Paris mit all seinen intertextuellen Bedeutungsschichten sowie durch den intratextuellen Ereignisbezug, dass sich dort Luchs und Sperber wiederfinden und zwei Liebesnächte verbringen, erscheint Luchs' Wohnort als Mittelpunkt des Lebens und der Liebe.<sup>381</sup> Anders als der zurückgezogen lebende Sperber ist Luchs im dortigen Getümmel zu

---

<sup>379</sup> Es sei auch darauf hingewiesen, dass ihr Name phonetisch mit dem lateinischen Wort für Licht, lux, übereinstimmt. Luchs' Semantisierung kann als Anspielung auf das romantische Bild von der Frau als Heilerin gewertet werden, vgl. Reinhardt-Becker 2005: 312.

<sup>380</sup> Andererseits wird Luchs' Arbeitsplatz auch als „Ort der leiblichen Gebrechen und Qualen“ (TH 173) bezeichnet – der Ort selbst ist also ebenso mit dem Leben wie mit Tod verbunden, und auch Luchs erlebt als Hebamme den Tod eines Kindes mit (vgl. TH 181-183).

<sup>381</sup> Gerade populäre Spielfilme über Paris aus dem 20. und 21. Jahrhundert haben das Klischee von der ‚Stadt der Liebe‘ durch eine „romantisch-verklärende [Hervorhebungen im Original, A. S.] Sicht der Dinge“ geprägt (Klaus Schüle: *Paris. Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*. Opladen 2003, S. 172 und 174). Schüles Bedenken, „die Mythenkonstruktionen [von Paris, A. S.] sind ungeheuer plastisch und immer ambivalent“ (ebd. 143), gelten natürlich auch für diese literarische Parisfiguration, und es wäre denkbar, dass andere Leser Paris stärker mit hektischen Menschenmassen und Gefahr assoziieren – zwei Aspekte, die der

Hause: „Sie lebt in dieser Anhäufung von Menschen und Steinen, in dieser Wirrnis ist sie heimisch, dachte er, während er zwischen unzähligen Passanten den Boulevard Saint-Michel hinunterging.“ (TH 112) Luchs leistet als Hebamme einen gesellschaftlich wichtigen Beitrag, während der nur gelegentlich arbeitende Küstenbewohner Sperber in der Großstadt ein Niemand ist, wie das Raummotiv anzeigt, dass er nach seiner Ankunft zunächst im „Niemandsgürtel“ (TH 99) nächtigt, einem stillgelegten Bahntunnel, der Wohnungslosen Unterschlupf gewährt.

Stellt man die Wohnungsdarstellungen gegenüber, fällt neben den gegensätzlichen Semantiken eine Gemeinsamkeit auf: Die jeweils spärlich möblierten Wohnräume der Protagonist:innen indizieren, dass ihre Bewohner alleine leben, und verweisen so auf die Tatsache, dass beide Figuren frei für ihre Zusammenführung als Paar sind. Sperber besitzt nur „ein[en] Klappstuhl“ (TH 44), sodass kein Gast einen Sitzplatz fände, und in Luchs' Wohnung deutet „ein Haufen zerdrückter, perlenbestickter Kissen“ auf der „Recamière“ an, dass sie ihre Wohnung nur alleine nutzt: Nicht nur ist dieses Möbelstück ohnehin für die Nutzung durch eine einzelne Person gedacht, sondern der abgenutzte Kissenhaufen befindet sich auch nur „an deren einem Ende“ (TH 140).

Ansonsten strukturieren komplementäre Gegensätze die Figurencharakterisierung durch die beiden Wohnungen: Luchs wohnt in einer lichtdurchfluteten Dachgeschosswohnung, Sperber zumindest so niedrig, dass er über die vielen Mauern hinweg das Meer nicht sehen kann.<sup>382</sup> Auch Farben sind ein wichtiger Teil des Kontrastes der beiden Wohnungsdarstellungen: In Luchs' Wohnung dominieren mit Rot, Orange und Gelb warme Farben, in Sperbers Wohnung hingegen die kühlen Farben Grün, Blau, Violett und Rosa. Zudem wird Luchs durch die topographische und topologische Opposition des Küstenortes im Westen und der Hauptstadt im Osten der Himmelsrichtung der aufgehenden Sonne zugeordnet. Zu guter Letzt spiegelt die Verschränkung von Natürlichkeit und Künstlichkeit der Wohnungen und Wohnorte die Komplementarität von Sperber und Luchs: Natürliche Materialien dominieren Luchs' Wohnung, die jedoch von der

---

Text ebenfalls aufgreift (vgl. etwa TH 99) und die Obergöcker in anderen französischen Gegenwartsromanen beobachtet: „[L]a ville est certes l'endroit d'épanouissement et de possibilités inouïes mais elle n'en est pas moins menaçante, impénétrable et souvent étouffante.“ Timo Obergöcker: Pour une topographie du romanesque contemporain. In: Ders. (Hg.): Les lieux de l'extrême contemporain. Orte des französischen Gegenwartsromans. München 2011, S. 7-21, hier 16.

<sup>382</sup> Selbst Luchs' Hotel im Küstenort befindet sich in einer erhöhten Position „am offenen Meer oberhalb des Strandes“ (TH 31).

menschengemachten Großstadt umgeben ist. Die Künstlichkeit der Materialien in Sperbers Wohnung hingegen wird umrahmt von der Natur des Strandes und des Meeres.<sup>383</sup>

(3) Wie die Analyse der Textauszüge gezeigt hat, charakterisieren die Darstellung der Wohnungen und gewöhnlichen Aufenthaltsräume sowie das Bewegungsverhalten und die Lichtmetaphorik Sperber und Luchs als komplementär: Während Sperber als Sinnsuchender charakterisiert wird, tritt Luchs als lebensfrohe HelferIn auf, die Sperber über ihren Tod hinaus neuen Lebenssinn spendet. Der Wohnort bzw. -raum des Partners antwortet jeweils auf die Sehnsucht des Anderen, was sich darin zeigt, dass Luchs die Gegend, in der Sperber lebt, als Urlaubsziel wählt. Diese raumsemantische Figurencharakterisierung bereitet die Äußerungen von Sperber und Luchs in Figurenrede vor, sie seien füreinander geschaffen:

Du bist reich, sagte er. Aber du lebst in dieser kleinen Wohnung, und du gehst Tag für Tag arbeiten. Worin besteht dein Reichtum?

[...]

Es ist eigenartig, sagte er nach einer Weile. Es kommt mir vor, als hätte ich mir nie etwas ausgesucht, und vielleicht gab es auch nicht viel zum Aussuchen. Ich bin dort gelandet, an meiner fernen Küste. Gestrandet. Habe meine Arbeit verloren. Kleine Aushilfsarbeiten gefunden. Dort lebe ich nun, von fast nichts. Und jeden Tag, ich brauche nur ein paar Schritte zu gehen, ist aufs Neue ein unbegrenzter Reichtum vor mir ausgebreitet. Ich gehe los und atme den Aufwachwind ein, der beinahe immer vom Meer her weht, und jeder Atemzug ist ein belebendes, berauschendes, berückendes Geschenk. Durch eine Wolkenklüft fließt das Sonnenlicht auf mich herab, und ich bleibe stehen und hebe den Kopf und lausche dem wilden Gelächter der Möwen.

[...]

Ich bin reich und lebe in Armut oder jedenfalls Bescheidenheit, sagte sie. Du bist arm und labst dich tagtäglich an einem unermesslichen Reichtum. Wen wundert es, dass wir zueinander gefunden haben? Dein Reichtum war für meine Armut, deine Armut für meinen Reichtum geschaffen. (TH 162-164)

Das Zusammenspiel von Raumsemantik und Figurenrede festigt den Eindruck, die Protagonist:innen passten perfekt zusammen, sie seien gar füreinander „geschaffen“, wie Luchs es nennt. Diese vielversprechende Charakterisierung der Geliebten ist für die Plausibilisierung des Ausmaßes von Sperbers späterem Liebeskummer und damit für den Sinngehalt des gesamten Textes besonders wichtig, da die gemeinsame Zeit der Liebenden auf zwei Tage und Nächte reduziert wird, in denen sich außer zweimaligem Geschlechtsverkehr und einigen Gesprächen nicht viel ereignet. Die ausführliche implizite raumsemantische Charakterisierung der Figuren deutet jedoch den Beginn einer ‚große Liebe‘ an, die in der kurzen Liebeshandlung nicht

---

<sup>383</sup> Die Verschränkung von Natürlichkeit und Künstlichkeit der Wohnverhältnisse könnte als modernisierte Variante der romantischen Dichotomie der Geschlechter gewertet werden (vgl. Reinhardt-Becker 2005: 140-148): Hier heilt nicht mehr die Naturfrau den Mann, sondern beide Liebenden heilen einander gegenseitig.

auserzählt werden kann. Ihr Verlust rechtfertigt die tiefe Verzweiflung, die Sperber im dritten Romanteil an den Rand des Wahnsinns führt (vgl. Kapitel 3.2.4.3). Zudem legt die komplementäre Figurencharakterisierung die Basis dafür, die Liebe der Figuren als möglicherweise übernatürliche Fügung zu inszenieren, wie in Kapitel 3.3.1 analysiert wird.

### 3.1.1.2 Ähnliche Figuren

Auch in Hanns-Josef Ortheils Roman *Die große Liebe* tragen raumsemantische Erzählstrategien dazu bei, die potenziellen Partner:innen Franca und Giovanni als zueinander passend zu charakterisieren. In diesem Roman überwiegt das Ähnlichkeitsverhältnis die Komplementarität der Charaktereigenschaften. Für die Figurencharakterisierung werden die figurale Raumwahrnehmung, Teilräume und die Figurenmobilität eingesetzt, wie im Folgenden belegt wird: Erstens verfügen sowohl Franca als auch der autodiegetische Erzähler Giovanni über den ästhetischen Blick auf die Welt, der sie befähigt, Schönes überall zu sehen und sich daran zu freuen (1). Zweitens ähneln sich die Landschaften, aus denen die Liebenden stammen (2). Drittens bewegen sie sich auf komplementäre Weise im Raum (3).

(1) Der ästhetische Blick spielt eine zentrale Rolle für die Annäherung der Protagonist:innen. Beide Figuren üben bereits vor der ersten Begegnung Berufe aus, die auf ihrer Begeisterung für visuelle Schönheit beruhen: Giovanni dreht Filme (vgl. GL 12) und Franca interessiert sich als Meeresbiologin mit kunsthistorischem Hintergrund (vgl. GL 124) vor allem für die Ästhetik der Unterwasserwelt. Giovanni bemerkt schon kurz nach ihrem beruflich bedingten Kennenlernen, Franca sei „geradezu süchtig nach Schönheit“ (GL 91). Sie selbst erklärt ihren besonderen Sinn für das Schöne mit Übung und einem ungewöhnlichen „Farbsinn“ (GL 160). Die grundsätzliche Fähigkeit beider Figuren, in den sie umgebenden Räumen Schönes zu sehen, wird zur Basis der Annäherung, die auch darin besteht, dass Franca den Erzähler zum Schauen anleitet, ihn den ästhetischen Blick lehrt. Sie zeigt Giovanni bereits bei ihrer ersten Begegnung die Schönheit der Meerestiere im Museum und lehrt ihn dabei durch sprachgenaue Hinweise auf ästhetische Details das richtige Hinsehen:

Sie sprach knapp und ganz detailliert von all diesen Objekten, sie erklärte sie nicht und erwähnte ihre Eigenarten mit keinem Wort, statt dessen (sic!) deutete sie nur auf ein paar kaum sichtbare Besonderheiten, die Färbung einer Außenlippe, die Wölbung einer hornigen Außenschicht, die Durchsichtigkeit von gehörnten Tentakeln. Es war eine Art Schau, ein begeistertes Sehen, auch ihr Tonfall vermittelte diese Begeisterung, eine Verliebtheit in den Anblick von Schönheit, als ginge es hier nicht um Gegenstände der Forschung, sondern um rein ästhetische Reize. (GL 35, vgl. 36 und 42-44)

Hier erfährt der Erzähler die Initiation in eine neue Wahrnehmungsweise, auf die weitere Übungen im Sehen folgen werden, etwa wenn Franca ihm bei ihrer gemeinsamen Radtour auf die Schönheiten der Region hinweist (vgl. GL 92, 154, 156, 160).<sup>384</sup> Noch bevor die beiden ein Paar werden, schildern sie einander ihre Eindrücke von Räumen (vgl. GL 76, 111). Für den Erzähler bedeutet die Liebe einen veränderten Blick auf die Welt, die er nun sinnlicher wahrnimmt (vgl. Kapitel 3.2.4.2).

Giovannis Rivale, Francas Verlobter Gianni Alberti, hat hingegen keinen Sinn für das Schöne und wird somit als unpassend für Franca gekennzeichnet. Schon bei seinem nüchtern-analytischen Vortrag in einem düsteren Veranstaltungsraum des Museums (vgl. GL 66-69), der sich so stark von Francas Anleitung zum Schauen der Schönheiten des Meeres am Vortrag unterscheidet, denkt der Erzähler – noch unwissend, dass die beiden verlobt sind: „die beiden Auftritte waren nicht miteinander zu vergleichen, wie hielt es eine Frau wie die Dottoressa nur mit einem Ingenieurswesen wie diesem Alberti aus?“ (GL 69) Während des langweiligen Vortrages betritt Franca den Raum und setzt sich für eine Weile neben Giovanni in die Stuhlreihen (vgl. GL 68f.). Mit ihrem Bewegungsverhalten und ihrer Position im Raum signalisiert sie Giovanni bereits, dass sie ‚auf seiner Seite‘ ist. In einem verschwörerischen Moment „grinsen“ sie beide über die trockene Vortragsweise Albertis (GL 69). Giovannis frühe Vermutung, Alberti habe keinen Sinn für Ästhetik und sei damit ungeeignet für die schönheitssüchtige Franca, bestätigt sich später, als Giovanni Alberti eine Postkarte mit dem Franca ähnelnden Bildnis einer Heiligen zeigt: Dass Alberti das in der Region berühmte Bildnis nicht kennt und zudem „nicht die geringste Lust [hat], ausgerechnet jetzt etwas über dieses Bild in Erfahrung [zu] bringen“ (GL 239), zeigt Giovanni klar, dass der an Kunst desinteressierte Rivale „für Franca der Falsche“ (GL 240) ist.

(2) Als zweites verbindendes Element zwischen Franca und Giovanni fungieren ihre Heimatlandschaften, die einander ähneln, obwohl sie in verschiedenen Ländern liegen, so wie die Partner:innen einander trotz ihrer verschiedenen biographischen Hintergründe ähneln.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Vgl. Kopp-Marx 2009: 252 und 254. Auch Giovannis ehemalige Partnerin Hanna hatte seine Sehgewohnheiten verändert (vgl. GL 110).

<sup>385</sup> In Thomes zusammengehörigen Romanen *Fliehkräfte* und *Gegenspiel* hingegen korrespondieren die unterschiedlichen Heimaten der verheirateten Protagonist:innen Hartmut und Maria – Deutschland und Portugal – mit ihren unterschiedlichen Charakteren, wie Hartmut selbst bemerkt: „Manchmal fragte er sich, warum in ihrem Fall die Ehe nicht bewirkt, was ihm wie eine natürliche und beinahe zwangsläufige Folge langjähriger Zweisamkeit erscheint: Dass die Partner gemeinsame Interessen und Gewohnheiten ausbilden. Liegt auch das in ihrer unterschiedlichen Herkunft begründet?“ (FK 337).

Franca stammt aus der Region der Marken, die Meer und Gebirge vereint (vgl. Kapitel 3.3.2), und verbrachte einige Zeit ihrer Kindheit im Ferienhaus der Großeltern in Südtirol (vgl. GL 33, 80f.). Giovanni stammt aus München und auch seine Familie hat „ein Ferienhaus von den Großeltern geerbt, sagte ich, jeden Sommer in meiner Schulzeit habe ich dort verbracht, kennen Sie den Staffelsee, er liegt direkt vor dem Panorama der hohen Alpenkette, er ist von unglaublicher Schönheit“ (GL 96, vgl. 196f.). Beide Landschaften vereinen also Gebirge und Gewässer.

(3) Das Bewegungsverhalten der Liebenden im Raum hingegen ist komplementär und spiegelt die Führungsrolle, die Franca auch im Einüben des ästhetischen Blicks innehat: Franca geht schnell und zielstrebig voran, Giovanni geht langsam und unterwirft sich begeistert Francas Führung: Vor seiner Abreise war er ganz ruhig geworden und hatte sich, wie er seine Ruhe rückblickend deutet, unbewusst auf die Liebe vorbereitet (vgl. GL 225). Allein geht er gelegentlich ziellos umher (vgl. GL 120, 241). Nach dem ersten gemeinsamen Mittagessen im Hafenrestaurant, bei dem sie sich emotional bereits näherkommen, wartet Giovanni „an der Bar, bis sie aufstand und zu [... ihm] kam“ (GL 87), er überlässt es also Franca, die Geschwindigkeit der Paarwerdung vorzugeben. Bevor er sich traut, Franca seine Sehnsucht zu offenbaren und sie zu berühren, legt sie bereits ihren Arm um seinen Stuhl und nimmt seine Hand (vgl. GL 135, 138). Sie schlägt die erste gemeinsame Radtour (vgl. GL 86f.), den Ausflug zur Messstation (vgl. GL 136) und das Wochenende in Ascoli (vgl. GL 169) vor. Sie ist es auch, die zu ihm in eine Strandkabine schlüpft und sich sofort auszieht, woraufhin das Paar zum ersten Mal Geschlechtsverkehr hat (vgl. GL 161). Sie geht und radelt Giovanni schnell voraus (vgl. GL 83, 88, 102, 192) und bestimmt immer die Richtung (vgl. GL 89, 161, 198, 224).<sup>386</sup> Nach gemeinsamen Nächten erwacht er erst, wenn Franca schon aus dem Haus ist (vgl. GL 173, 205, 304). Für Giovanni ist diese Rollenverteilung jedoch im Gegensatz zu Francas vorangegangenen Männerbekanntschaften keine Belastung, sondern er folgt ihr gern: „ich folge Ihnen auf Ihren Wegen, Dottorressa“, woraufhin Franca abmildert: „nein, sagte sie, so soll es nicht sein, Du folgst mir nicht, ich gehe nur ein wenig voraus“ (GL 198). Später deutet der Erzähler diese kurze Konversation über das Bewegungsverhalten der Partner:innen in einem seiner Tagebucheinträge als Aussagen über ihre Rollen innerhalb der Liebesbeziehung, die nicht nur durch die

---

<sup>386</sup> Sie hatte sich auch dadurch als dominante Frauenfigur erwiesen, dass sie das Essen für alle bestellte (vgl. GL 92) – ein Test, bei dem andere Männer bisher ablehnend reagiert hatten (vgl. GL 300), während Giovanni sich über Francas Initiative freute. Vgl. zu den zahlreichen dominanten Frauenfiguren in Ortheils Erzählwerk Klemenz 2009: 194 und Eckert 2009: 227.

komplementären Charakterzüge der Liebenden, sondern auch durch Francas noch bestehende Verlobung mit Gianni Alberti vorgegeben sind: „ich kann nur den zweiten Schritt tun, zuerst kommt es immer auf sie an und darauf, wie sie sich entscheidet...“ (GL 224).

Die raumsemantische Charakterisierung der Protagonist:innen ist frei von Spannungen und führt – wenngleich weniger umfassend als in Webers Roman – deutlich vor, dass Franca und Giovanni geeignete Partner:innen füreinander sind.<sup>387</sup> Zusätzlich wird Francas Verlobter Alberti durch seine abweichende Raumwahrnehmung als für Franca ungeeigneter Partner ausgeschlossen. Die glückliche Handlungsentwicklung ist somit vorbestimmt.

### **3.1.2 Kontrastierung der drei Figuren einer Dreiecksbeziehung**

Romane, in denen Paarbeziehungen weniger harmonisch verlaufen, gründen die Beziehungskonflikte ebenfalls oft auf einer raumsemantischen Figurencharakterisierung. Im Folgenden werden zwei Romane vorgestellt, in denen jeweils zwei Frauen und ein Mann eine Dreiecksbeziehung führen, in Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* offen und in Stamms Roman *Sieben Jahre ohne Wissen der Ehefrau*. In beiden Romanen werden die Eigenschaften der drei Protagonist:innen, die zum Beziehungskonflikt beitragen, raumsemantisch dargestellt.<sup>388</sup>

#### **3.1.2.1 Inkompatible Ähnlichkeit**

Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* bietet ein Beispiel, wie Figuren zwar als einander ähnlich dargestellt werden, ihre Charakterisierung aber gleichzeitig Eigenschaften

---

<sup>387</sup> Vgl. Moritz' Beobachtung zur Harmonie in Ortheils Werk: „Harmonie [...] ist in Ortheils Romanen allumfassend; [...] je mehr sich die Empfindungen und Geschmacksurteile gleichen, desto größer das Faszinosum der Liebe, des Ineinandergreifens von Körper und Seele.“ Rainer Moritz: Kutteln in Weißwein. Essen, trinken, lieben in Hanns-Josef Ortheils Romanen *Die große Liebe* und *Das Verlangen nach Liebe*. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe: das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 205-218, hier 207.

<sup>388</sup> Natürlich ist die raumsemantische Darstellung von problematischen Figureneigenschaften nicht auf die Dreieckskonstellation beschränkt. Auch beispielsweise in Nawrats Roman *Wir zwei allein* charakterisieren die Wohnungen, Arbeitsplätze, räumlichen Präferenzen und die Raumwahrnehmung den autodiegetischen Erzähler und seine Geliebte Theres als ähnlich in ihrer Entfremdung von der Gesellschaft und der Verweigerung, deren Anforderungen zu erfüllen (vgl. WA 12, 26, 105, 107f., 114f., 144), und in ihrem jeweiligen Wunsch, zu verschwinden, statt einen Lebenssinn zu suchen (vgl. WA 14f., 42f., 84-86, 94, 113, 124f., 158). Diese charakterliche Ähnlichkeit erschwert jedoch die Entwicklung einer stabilen und glücklichen Paarbeziehung.



umfasst, die eine Paarbildung bzw. das harmonische Zusammenleben erschweren. Die liebenden Figuren Leyla, Jonoun und Altay werden durch ihre hohe Mobilität in ihrer jeweiligen Vorgeschichte und während der erzählten Zeit (1), durch ihre Arbeitsplätze und ihre Wohnsituation (2) und durch ihre Wahlheimat Berlin (3) als in mehr oder weniger großem Maße wurzellos, rastlos und orientierungslos charakterisiert: Sie befinden sich alle auf der Suche nach einer räumlichen und emotionalen Heimat, doch die Angewohnheit der Frauenfiguren Leyla und Jonoun, den Ort zu wechseln, wenn ihr Leben schwierig oder langweilig wird, erschwert das Glücken von Liebesbeziehungen, wie die folgende Analyse zeigen wird.

(1) Den Beginn der Entwurzelung von Leyla und Jonoun verortet der Text jeweils in ihrer Kindheit, in der ihre Mütter sie früh Umzügen ausgesetzt haben, wie im ersten Viertel des Romans gerafft erzählt wird. Jonouns bisheriges Leben war weit über den Globus verstreut und die Wurzeln ihres „nomadenhafte[n] Leben[s]“ liegen sogar schon in der Biographie ihrer Mutter, wie die Erzählinstanz narratorial fokalisiert zusammenfasst:

Jonoun hatte schon immer ein nomadenhaftes Leben geführt, und ein weiterer Umzug schien nur konsequent zu sein. Wenn sie nicht mehr weiterwusste oder gelangweilt war, wechselte sie den Ort. Vielleicht kam das von ihrer Mutter, der unehelichen Tochter eines Rabbiners, Enkelin eines Kantors und das Ergebnis eines Purim-Fehltritts. [...] Jonouns Mutter hatte damals beschlossen, sich niemals von jemandem Vorschriften machen zu lassen, doch sollte sie sich ihr Leben lang nach jenem Halt und jener Enge sehnen, die das gesetztestreue (sic!) Leben in einem Ghetto versprach. Als Erstes hatte sie ihre Krankenschwesterausbildung aufgegeben, um eine Weltreise zu machen. Jonoun wurde in Indien geboren, wo ihre Mutter sich in einem Aschram der Meditation gewidmet hatte.

Die ersten Jahre ihres Lebens verbrachte Jonoun in einem Kibbuz im Norden Israels, allerdings hatte sie keinerlei Erinnerungen an diese Zeit. Als sie drei wurde, [...] wurde [sie] in die Obhut ihrer Großmutter gegeben. Ihre Mutter reiste weiter durch die Welt, und Jonoun hörte nur selten von ihr, meist aus psychiatrischen Anstalten, in die sie aufgrund einer bipolaren Störung einer leichten Schizophrenie regelmäßig eingeliefert wurde. (UE 22f.)

Der unmittelbare Anschluss der Darstellung von Jonouns jüngst vergangenem Umzug nach Berlin an die Erzählung ihrer Kindheit und der Biographie ihrer Mutter unterstellt eine semantische Verbindung, die die Erzählinstanz auch explizit als kausal charakterisiert: „Wenn sie nicht mehr weiterwusste oder gelangweilt war, wechselte sie den Ort. Vielleicht kam das von ihrer Mutter“. Deren extreme Mobilität setzte Jonoun bereits als Kleinkind mehreren Ortswechseln und Wechseln der Bezugspersonen aus, wie die Erzählinstanz knapp und wertfrei mitteilt. Die passive Figurenmobilität in Jonouns Kindheit setzt sich im Erwachsenenalter durch ihre aktive Mobilität nahtlos fort: Jonoun lebte zunächst längere Zeit als Kunststudentin und Professorengattin in New York und siedelte schließlich nach der Trennung von ihrem Mann aus finanziellen Gründen kurz vor Beginn der Handlung ins günstigere Berlin über (vgl. UE 21f.).

Leylas Eltern lebten zwar ihre ganze Kindheit hindurch in Baku und tun es auch noch während der erzählten Zeit, doch Leyla wurde von ihrer ehrgeizigen Mutter zur Ballerina erzogen und als Zehnjährige ins Internat nach Moskau gegeben, um am Bolschoi zur Balletttänzerin ausgebildet zu werden (vgl. UE 26-30). Schon als Kind unternahm Leyla mehrfach Versuche, „von zu Hause wegzulaufen, weshalb Salome [Leylas Mutter, A. S.] ihr drohte, sie ins Kinderheim zu stecken“ (UE 27) – eine Drohung, die mit dem Eintritt ins Internat implizit wahr wird, wie in Leylas Bewusstseinsbericht analysiert wird:

Die Ironie lag Leylas Meinung nach darin, dass die Drohung ihrer Mutter, sie wegzugeben, in dem Moment wahr wurde, als sie genau das erreicht hatte, was alle von ihr erwarteten hatten: [...] Ab sofort würde sie am Choreographischen Institut studieren und im dazugehörigen Internat wohnen. (UE 30)

Leylas frühkindlicher Fluchtreflex setzt sich weiter fort, auch im Internat

hatte Leyla oft das Gefühl, ausbrechen zu müssen. Schon im Herbst konnte sie den Sommer kaum erwarten. In den ersten Sommerferien ließen ihre Eltern sich scheiden. Leyla flog trotzdem nach Baku und bekam privaten Unterricht. Diesen schwänzte sie meistens und lief stattdessen die Meerespromenade auf und ab. (UE 42)

Indem ihre Vorgeschichte unmittelbar nach Jonouns Geschichte erzählt wird, fallen die Parallelen zwischen den beiden von zunächst unfreiwilliger Mobilität geprägten Frauenbiographien besonders ins Auge und legen die Vermutung nahe, dass aus den ähnlichen Kindheitserlebnissen möglicherweise ähnliche Charakterzüge resultieren. Auch bei Leyla hat die durch die Mutter hervorgerufene Entwurzelung in der Kindheit Spuren in ihrem Verhalten als Erwachsene hinterlassen: Leyla lebte mit ihrem Ehemann Altay zunächst in Moskau. Sie siedelten dann aber nach Berlin über, um Repressionen wegen ihrer beider Homosexualität zu entgehen. Als Leyla beruflich und zwischenmenschlich in einer Sackgasse steckt, ergreift sie die Flucht in ihre Heimat Baku (vgl. UE 133).

Die drei Lebensorte Leylas und Altays, Baku, Moskau und Berlin, ergeben ein Dreiecksmotiv, das Leyla in ihrem Bewusstseinsbericht explizit thematisiert und das sich in der Figurenkonstellation widerspiegelt.<sup>389</sup>

Leyla [...] dachte, das größte Problem mit ihrem Leben sei, dass es nicht geradlinig verlief. Sie wusste nichts über ihre Ziele, wusste nicht einmal, ob sie sich für die richtige Strecke entschieden hatte. Also nahm sie einen Stift und zeichnete eine Gerade aufs Zeitungspapier, mit einem Ausgangspunkt und einem Ende. Sie versuchte sich an den Geometrieunterricht zu erinnern, natürlich gelang es ihr nicht, weshalb sie noch zwei Linien hinzufügte, sodass sie nun ein Dreieck vor sich hatte: [...] Moskau war eindeutig das Zentrum, was sie sich nicht wirklich erklären konnte. Vor allem, da Dreiecke kein Zentrum im eigentlichen Sinn hatten, sondern eine Spitze. Sicher war sich Leyla nur, dass Berlin sich nicht wie die Zielgerade anfühlte, und da sie keine andere Idee hatte, beschloss sie, wenigstens zum Ausgangspunkt zurückzukehren. (UE 127f.)

---

<sup>389</sup> Vgl. Strigl 2014 und Buchzik 2014. Das Dreieck wird im Romantext als Graphik visualisiert.

Zwar lässt sich die reale geographische Beziehung der drei Hauptstädte durchaus als Dreieck bezeichnen; darüber hinaus drücken Leylas wirre Gedanken jedoch genau diesen Zustand der Orientierungslosigkeit aus, den das Dreiecksmotiv visualisiert: Welche Kenntnisse des „Geometrieunterricht[s]“ hätten ihr wohl helfen sollen, die drei Städte anders zueinander anzuordnen? Im mathematischen Sinne besitzt eine „Gerade“ gerade keinen „Ausgangspunkt“ und kein „Ende“, und ein Dreieck nicht nur „eine Spitze“, sondern drei Ecken. Dass in ihrer Vorstellung „Moskau [...] eindeutig das Zentrum“ des Dreiecks ist, obwohl es doch eine der Ecken markiert, kann sich Leyla selbst nicht erklären, und es mutet auch im Hinblick auf die Verortung der Romanhandlung seltsam an, da Moskau als Handlungsort nur in Rückblenden auftaucht.<sup>390</sup> Der misslingende Versuch, aus der geometrischen Visualisierung ihres Lebens Erkenntnisse über die Richtung zu gewinnen, die sie als Liebende und als Reisende als nächstes einschlagen sollte, machen Leylas Zustand größter Unsicherheit bezüglich ihrer Zukunft deutlich und plausibilisieren den Handlungsverlauf.

Altays Biographie ist weniger von Entwurzelung geprägt: Erst als junger Erwachsener ist er für sein Medizinstudium von Baku nach Moskau und von dort mit Leyla nach Berlin gezogen (UE 102f.), von wo er nun nicht mehr wegwill, sondern mit Leyla eine Familie gründen und gleichzeitig homoerotische Beziehungen und Flirts genießen will. Auch während der erzählten Zeit kennzeichnen Altays Bewegungsmuster ihn als nachsichtiger, anhänglicher und beständiger als die beiden Frauen: Er reist der geflohenen Leyla nach, führt alle drei Figuren in Baku wieder zusammen und macht sich dafür stark, gemeinsam nach Berlin zurückzukehren (vgl. Kapitel 3.3.4.3).

Die Eignung der Figuren für glückende Beziehungen, die sich hier konsekutiv aus ihren Vorgeschichten ergibt, wird von den Figuren und der Erzählinstanz explizit thematisiert. Über Jonoun urteilt Leyla einerseits: „Liebe war für sie ohnehin nur ein temporäres Konzept. Es hielt sie nicht lange an einem Ort und vor allem nicht bei einem Menschen.“ (UE 232) Andererseits weiß die Erzählinstanz, dass sich Jonoun nach Nähe sehnt: „Jonoun sehnte sich nach Leyla. Sie wollte mehr Nähe, mehr Beziehung, sie wollte nicht verlassen werden.“ (UE 111) Leyla hingegen findet sich flexibel in allen Räumen zurecht, die größte Anhänglichkeit hat sie weder an eine Person noch an einen Raum, sondern an das Ballett (vgl. UE 62, 111). Leylas emotionale Bedürfnisse bleiben unklar – auf jeden Fall ist sie „süchtig nach Bewegung“ (UE 30). Sonst aber

---

<sup>390</sup> Die dreieckige Raumordnung verweist symbolisch nicht nur auf Leylas geographische Entwurzelung und Orientierungslosigkeit, sondern sie spiegelt auch ihre Dreiecksbeziehung zu Altay und Jonoun, die ebenso der Orientierung entbehrt wie ihr Leben an sich, vgl. Kapitel 3.3.4.3.

bleibt Leyla schwer greifbar, wie sowohl Jonoun als auch Altay im zweiten Romanteil urteilen (vgl. UE 166, 217). Die raumsemantischen Darstellungsverfahren legen nahe, dass Leylas und Jonouns biographisch bedingter Hang zur Mobilität eine Festlegung auf eine:n Partner:in und Wohnort nicht leicht machen wird. Lediglich Altays Bewegungsverhalten, der weniger eigenständig zur Mobilität neigt und bereit ist, seiner Ehefrau nachzureisen, signalisiert seinen positiven Einfluss auf die Schaffung einer dauerhaften emotionalen und räumlichen Heimat.

(2) Neben dem Bewegungsverhalten trägt auch die Konzeption der Arbeitsplätze und Wohnsituationen zur Charakterisierung der Figuren als mehr oder weniger bindungsfähig bei. Altays Arbeitsplatz als Arzt in der Krankenhaupsychiatrie (vgl. UE 78-81, 96-102, 140-144) und Leylas im Ballett (vgl. UE 62-69, 92f.) werden nicht beschrieben, sondern nur ereignisbezogen explizit benannt. Beide Räume verbindet ihr heterotopischer Charakter,<sup>391</sup> beide haben mit Körpern in besonderen, von ihrer Natürlichkeit entfremdeten Zuständen zu tun: dem ‚defekten‘ und dem ‚vollendeten‘ Körper. Der jeweilige Bezug der Figur zum entfremdeten Körper an ihrem Arbeitsplatz unterscheidet sich eklatant und verweist auf ihre unterschiedlichen Charaktere als Ehepartner:in: Leyla muss für ihre Arbeit im Ballett den entfremdeten ‚vollendeten‘ Körper erreichen, schon als Schülerin kritisiert Leyla gegenüber der Schulleitung: „Schauen Sie sich mal meinen Körper an, ist der etwa natürlich? Habe ich in den letzten Jahren an dieser Schule irgendetwas getan, was natürlich wäre?“ (UE 46) Altay hingegen stellt als Arzt die Körper und Seelen seiner Patient:innen wieder her und erfüllt insofern die Rolle des Heilers von der Entfremdung, die er auch im Verlauf der Handlung einnehmen wird, indem er erst Jonouns Auszug aus der gemeinsamen Wohnung veranlasst, Leyla dann nach Baku nachreist und sie aus dem Gefängnis holt, die Kaukasusreise der Frauen abwartet und Leyla schließlich für die gemeinsame Familiengründung gewinnt.<sup>392</sup>

Während Leylas und Altays Berufe also auf die Komplementarität der Figuren verweisen, unterstreichen Jonouns wechselnde Arbeitsorte ihre Mobilität und indizieren ihre Unfähigkeit, dauerhaft eine Beziehung zu führen: Sie hat entweder flüchtige Gelegenheitsjobs oder gar keinen

---

<sup>391</sup> Vgl. Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 34-46.

<sup>392</sup> Die semantische Verbindung von Altays medizinischem Beruf und seiner Rolle als Heiler von der Entfremdung erinnert an die Hebamme Luchs, die gegenüber ihrem Geliebten Sperber eine ähnliche Rolle einnimmt, vgl. Kapitel 3.1.1.1. Auch zu Altays raumsemantischer Charakterisierung trägt ein Lichtmotiv bei: Dass Altay zweimal Leyla und einmal einen One-Night-Stand durch das Einschalten einer Lampe blendet, inszeniert ihn als denjenigen, der Klarheit und Erkenntnis, ‚Licht ins Dunkel‘ bringt (vgl. UE 50, 93, 129).

Job, ihre vorübergehenden Arbeitsorte sind Kneipen (vgl. UE 19, 125) oder eine Galerie (vgl. UE 125f.). Ihre Tätigkeiten im Berliner Nachtleben deuten ihre Nähe zu einer am spontanen Vergnügen orientierten Lebenshaltung an (vgl. Kapitel 3.3.4.3), die Galerie verweist auf ihre Ausbildung als Künstlerin und stellt eine Parallele zur Balletttänzerin Leyla her.

Die jeweilige Wohnsituation ergänzt diese Charakterisierung: Zu Beginn des Romans besitzt Jonoun keine eigene Wohnung, sondern findet ihre wechselnden Schlafplätze durch nächtliche Flirts in Kneipen (vgl. UE 24) oder über Couchsurfing: „In Berlin kannte Jonoun niemanden, und die ersten Nächte verbrachte sie in den Betten fremder Menschen, die sie durch *couch surfing* im Internet gefunden hatte.“ (UE 22f.) Erst als sie in ihrer Stammkneipe

schon die ganze Lebens- und Beziehungsgeschichte des Inhabers sowie die der meisten Stammgäste gehört hatte, wurden ihr ein Job in ebendieser Bar und ein Zimmer in Kreuzberg angeboten. Beides war für sie in Ordnung, denn in diesen Tagen ernährte Jonoun sich überwiegend von 15-Cent-Schrippen. (UE 24)

Diese zufällige Entwicklung zeigt an, dass Jonoun ihr Leben im Gegensatz zu Altay und Leyla nicht organisiert, sondern einfach auf sich zukommen lässt. Leyla und insbesondere Altay werden hingegen durch ihr wohlorganisiertes Zusammenleben in einer repräsentablen Wohnung mit „abgeschliffenen Dielen aus Eichenholz, [...] hohen, stuckbehangenen Decken, [...] und] großen Fenster[n] mit Blick auf den Kanal“ (UE 87) als häuslicher und besser organisiert charakterisiert: „Er kochte und kaufte ein, sie kümmerte sich um Rechnungen, Steuern und Konten, er putzte, sie räumte auf.“ (UE 74) Die unterschiedlichen Wohngewohnheiten legen nahe, dass die Kombination des Ehepaars mit Jonoun als polyamore Dreier-WG kaum funktionieren kann. Altay wird sowohl durch seinen Arztberuf als auch durch seinen starken Ordnungssinn als die anhänglichste, häuslichste und bestorganisierte Figur innerhalb der Dreiecksbeziehung charakterisiert. Leyla wird durch ihre Festanstellung am Ballett und das harmonische Zusammenleben mit Altay vor Jonouns Einzug zumindest teilweise als Altay ähnlich und für eine dauerhafte Partnerschaft geeignet dargestellt, während Jonouns Wohn- und Arbeitsorte sie von Leyla und Altay unterscheiden. Damit erscheint es schon in den ersten Kapiteln des Romans unwahrscheinlich, dass eine Dreiecksbeziehung zwischen Leyla, Jonoun und Altay auf Dauer gelingen kann.

(3) Darüber hinaus betont ihre Wahlheimat Berlin die Mobilität und Instabilität aller drei Existenzen: Zunächst ist die Metropole nur die vorübergehende Heimat der Figuren, insbesondere die bei Romanbeginn gerade erst angereiste Jonoun (vgl. UE 21) und die in der Romanmitte flüchtende Leyla (vgl. UE 134) sind sich unklar, ob Berlin ihre Endstation oder nur

einen Zwischenhalt darstellt. Darüber hinaus wird Berlin von der Erzählinstanz explizit als Raum der Einwanderer charakterisiert:

Zudem war Berlin eine Stadt des Exils, alle kamen hierher – die von der deutschen Peripherie Versmähten, die Pariser, die sich ihre Stadt nicht mehr leisten konnten, die Israelis, die ihren Staat nicht mehr ertragen, Italiener, Skandinavier, Griechen, Spanier, Amerikaner [...]. (UE 103)

In Berlin können die Figuren als Einwanderer in der multikulturellen Gesellschaft der Hauptstadt aufgehen. Gleichzeitig birgt die entgrenzende Erfahrung tagelanger Partys und des Drogenkonsums (vgl. UE 48, 109f., 112, 135-138) das Risiko, sich zu verlieren, wie eine kurze Passage über ein Partywochenende der Protagonist:innen indiziert:

Vorher waren sie bei der *Gayhane* im *SO36*, einer queeren Party, bei der im wilden Durcheinander jugoslawischer, arabischer, persischer und türkischer Pop gespielt wurde – bis ein Bauchtänzer die Bühne erklomm und vor einer überdimensionalen Araratfotografie zu tanzen begann. Für ein paar Stunden war dieser Ort der aufregendste in ganz Berlin, dann verlangte der Körper jedoch nach einem anderen Beat, und so wurde die Nacht wieder zu einer, die am Freitagabend beginnt und erst am Sonntagnachmittag abebbt. (UE 109)

Die narratorial fokalisierte Textpassage verweist erneut auf die Vermischung der Kulturen, wenn „im wilden Durcheinander jugoslawischer, arabischer, persischer und türkischer Pop gespielt“ wird. Die Einschränkung, dass der Club nur „[f]ür ein paar Stunden [...] der aufregendste in ganz Berlin“ sei, macht die Flüchtigkeit und Geschwindigkeit des Berliner Nachtlebens deutlich. Mobilität wird als körperliches Bedürfnis der Feiernden inszeniert: „dann verlangte der Körper jedoch nach einem anderen Beat“, die Feiernden ziehen auf der Suche nach Abwechslung und Vergnügen in den nächsten Club weiter. Leyla benennt die Wirkung der Stadt auf Jonoun explizit als „Berlin-Syndrom“: „Jonoun warf sich in die Nächte hinein, wollte sich und den eigenen Körper verlassen“ (UE 112). Die Wahl Berlins als Lebensmittelpunkt unterstreicht angesichts der sehr manifesten Semantik der Stadt die Rastlosigkeit und Vergnügungssucht der Figuren.

Zusammengefasst, sind alle drei Figuren in ihrer Wahlheimat Berlin auf der Suche nach dem richtigen Lebens- und Liebeskonzept. Leyla und Jonoun verbindet ein biographisch bedingter hoher Bewegungsdrang, während Altay im Vergleich zu den immer wieder flüchtenden Frauenfiguren einen Ruhepol darstellt. Da Jonoun zusätzlich zur Unruhe und Orientierungslosigkeit Leylas auch noch passiv durchs Leben driftet und sich weder um einen verlässlichen Job noch um eine dauerhafte Bleibe aktiv bemüht, bestehen zwischen ihr und Altay besonders große charakterliche Unterschiede, die ein harmonisches Zusammenleben zu dritt unwahrscheinlich machen. Leyla und Altay hingegen teilen bisher geographisch den gleichen Lebensweg und ergänzen sich als Duo auf produktive Weise, wie ihre komplementären Rollen bei der Arbeit und in der gemeinsamen Wohnung anzeigen. Die analysierten raumsemantisch

dargestellten Charaktereigenschaften bestimmen die ambivalente Eignung der Figuren für eine Beziehung miteinander und bilden die Grundlage der konfliktreichen Liebeshandlung zwischen der Suche nach Geborgenheit und dem Bedürfnis nach Freiheit (vgl. Kapitel 3.3.4.3).

### **3.1.2.2 Komplexe Verbindung kompatibler und inkompatibler Charakterzüge**

Eine noch intensivere und komplexere raumsemantische Charakterisierung dreier Figuren bietet Stamms Roman *Sieben Jahre*: Raumsemantische Motive zeigen Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem autodiegetischen Erzähler Alex, seiner Ehefrau Sonja und seiner Geliebten Iwona und indizieren auf diese Weise die Gründe, warum Alex sich nicht zwischen den beiden Frauen entscheiden und warum keine der möglichen Paarbildungen dauerhaft glücken kann. Wie im Folgenden belegt wird, charakterisieren gegensätzliche Architekturverständnisse und Verhaltensweisen als Architekt:innen die Ehepartner (1). Die beiden Frauenfiguren werden hingegen durch die Lichtmetaphorik, ihre Positionierung im Raum und ihre Wohnungen und Arbeitsplätze kontrastiert und zu Alex' Charaktereigenschaften und Bedürfnissen in Beziehung gesetzt (2).

Bei der Analyse ist zu beachten, dass der Roman autodiegetisch vom Protagonisten Alex erzählt wird und sich zudem in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung aufteilt: Alex erzählt Antje, einer Freundin seiner Frau Sonja, die ganze Geschichte seiner Beziehungen zu Sonja und Iwona. Antje hatte die Ehepartner einst zusammengebracht und ist nun auf der Ebene der Rahmenhandlung bei Alex, Sonja und der Tochter Sophie zu Besuch. Petra Schröder weist in ihrer Rezension des Romans zurecht darauf hin, dass „die Rahmenerzählung die Form schlechthin“ sei, „in der nicht nur Erinnertes erzählt, sondern die Erinnerung selbst zum Thema wird – die Erinnerung und der Unterschied zwischen dem, was die Figuren zu erleben glauben, und dem, was tatsächlich geschehen ist“<sup>393</sup>. Sowohl die extradiegetische als auch die intradiegetische Erzählung erfolgt im Präteritum und autodiegetisch, zwischen beiden Ebenen liegt eine zeitliche Distanz von bis zu 18 Jahren (vgl. SJ 143). So wird auch die Distanz zwischen dem erinnernden und dem erinnerten Ich deutlich, die für Erinnerungslücken anfällig macht.

Zwischen Rahmen- und Binnenerzählung besteht zudem eine konsekutive Verbindung: Der Ausgang der Rahmenerzählung – Sonja verlässt Alex am Romanende – folgt aus den Ereignissen

---

<sup>393</sup> Petra Schröder: Zwei Frauen, zwei Lebensentwürfe. In: *Deutschlandfunk. Büchermarkt*, 10.01.2010. <[https://www.deutschlandfunk.de/zwei-frauen-zwei-lebensentwuerfe.700.de.html?dram:article\\_id=84394](https://www.deutschlandfunk.de/zwei-frauen-zwei-lebensentwuerfe.700.de.html?dram:article_id=84394)> (abgerufen am 09.11.2020).

der Binnenerzählung. Damit erfüllt die Erzählkonstruktion eine doppelte erklärende Funktion: Die Binnenerzählung über die Ehe erklärt einerseits, warum Sonja sich trennt, und andererseits, warum Alex jahrelang zwei Beziehungen führte (vgl. Kapitel 3.3.4.1).<sup>394</sup> Es muss daher angenommen werden, dass die intradiegetische Darstellung der Dreiecksgeschichte mehrfach durch die Wahrnehmung, Erinnerung und Sprecherintention des Erzählers gefiltert wird. Insofern stehen alle Ereignisse und Motive in Bezug zur Erzählerfigur Alex. Seine Intention, sein von Antje mutmaßlich als unmoralisch eingestuftes Doppelleben zu erklären, muss insbesondere in der Analyse der raumsemantischen Charakterisierung der Figuren durch den autodiegetischen Erzähler mitgedacht werden.

(1) Zunächst betont die raumsemantische Charakterisierung des zur erzählten Zeit bereits lange verheirateten Protagonistenpaares Sonja und Alex die gegensätzlichen Charaktereigenschaften der Ehepartner: Sonja und Alex sind beide Architekt:innen, doch ihre unterschiedlichen Auffassungen von guter Architektur, Ansprüche an architektonische Räume und ihre Raumgestaltung und Arbeitsweise als Architekt:in zeigen ihre gegensätzlichen Bedürfnisse und Haltungen zum Leben deutlich.<sup>395</sup>

Sonja und Alex tauschen sich zu Beginn ihrer Beziehung mehrfach mündlich oder schriftlich über ihre Architekturverständnisse aus. Alex' und Sonjas erste offene Auseinandersetzung über ihre Architekturideale wird in einer Rückblende auf die erste gemeinsame Reise mit dem Auto zu Antje nach Marseille wiedergegeben, die den Beginn ihrer Beziehung markiert.<sup>396</sup> Damit wird ebenso früh im *discours* wie in der *histoire* durch das Architekturmotiv deutlich, dass Sonja und Alex in grundsätzlichen Fragen der Lebensführung unterschiedlicher Ansicht sind. Die Reise kurz nach dem Studienabschluss der Figuren bildet als Ereignis den Anlass für die Thematisierung räumlicher Elemente, die dann jedoch ereignislos theoretisch erörtert werden:

Sonja sprach über Le Corbusier, sie wusste alles über ihn und sein Werk. Sie fragte, was ich gegen ihn habe. Nichts, sagte ich, er ist mir einfach nicht sympathisch. Seine Bauten haben etwas Besserwisserisches. Es kommt mir immer vor, als wollten sie mich zu einem idealen Menschen machen. Warst du überhaupt schon einmal in einem der Gebäude? Nein, sagte ich, aber ich habe viele Abbildungen gesehen. Sonja sagte, Bilder genügten nicht, die Qualität Le Corbusiers zeige

---

<sup>394</sup> Zusätzlich besitzt die Rahmenerzählung eine Kommentarfunktion durch die Zuhörer:in Antje (z. B. SJ 60, 200f.) und vollzieht durch das Auftauchen dieser Figur zu Beginn und Ende der Beziehung einen Zirkelschluss.

<sup>395</sup> Auch die Rezensentin Schröder bemerkt: „Es sind ja nicht einfach nur Geschmacksurteile über Architektur, was Sonja und Alex da diskutieren. Es sind zwei fundamental unterschiedliche Strategien, dem Leben zu begegnen beziehungsweise dem Leben auszuweichen – und den fortgesetzten Entscheidungszwängen, die damit einhergehen.“ Schröder 2010.

<sup>396</sup> Vgl. zur Markierung des Beziehungsbegins durch die Bergüberquerung Kapitel 3.2.2.1.



sich eher in den Räumen als in den Fassaden. Außerdem sei das doch nichts Schlechtes, wenn ein Gebäude seine Bewohner zum Besseren verändere. Ich sagte, der Mensch habe eine Geschichte, die es zu berücksichtigen gälte. Alle Versuche, einen neuen Menschen zu erschaffen, seien im besten Fall gescheitert, im schlimmeren Fall hätten sie zu unsäglichen Verbrechen geführt. Was hat Le Corbusier eigentlich im Krieg gemacht? Sonja sagte, das sei nicht ganz klar, aber er sei ganz bestimmt kein Faschist gewesen. Vom Dekonstruktivismus wird in zwanzig Jahren kein Mensch mehr sprechen, sagte sie, aber Le Corbusier wird bleiben.

Später sprachen wir über unsere Diplomarbeiten, und als ich Sonja erzählte, ich hätte noch einmal von vorn angefangen, schaute sie mich verwundert an. Ich erzählte ihr von meinen neuen Ideen. Dass die Struktur sich aus den Wegen ergebe und wachse, wie eine Pflanze, dass die Räume nicht einfach nur die Leere zwischen den Wänden seien, sondern atmosphärische Körper, Skulpturen aus Licht und Schatten. Während ich sprach, hatte ich das Gefühl, gar keine so schlechte Arbeit geleistet zu haben in der letzten Woche. Es ist natürlich sinnlos, jetzt wo ich das Diplom in der Tasche habe. Sonja fragte, ob ich nicht Lust hätte, mit ihr am Wettbewerb für den Kinderhort teilzunehmen. Ich wunderte mich, da sie vor ein paar Tagen alle meine Vorschläge verworfen hatte und unsere Ansichten über Architektur grundverschieden waren. Glaubst du, wir wären ein gutes Team? Du machst die interessanteren Fehler als ich, sagte Sonja und lachte. (SJ 65f.)

Die Redebeiträge der beiden Figuren zeigen deutlich, was der autodiegetische Erzähler am Ende der zitierten Passage explizit benennt – dass ihre „Ansichten über Architektur grundverschieden“ sind. Das Gespräch wechselt direkte und indirekte Rede ab und macht durch die indirekte Rede die erzählerische Vermittlung durch Alex zusätzlich deutlich. Gegenstand der Unterhaltung sind zunächst bestimmte Räume, nämlich die der realen Welt entlehnten Bauten Le Corbusiers, eines Vertreters des Bauhausstils, sowie in einer Randbemerkung ein weiterer Baustil, der Dekonstruktivismus. Die Aussagen beider Figuren zu den Baustilen werten stark. So urteilt Alex explizit über Le Corbusier: „Seine Bauten haben etwas Besserwisserisches.“ Sonja misst ihnen hingegen „Qualität“ zu. Alex fühlt sich von Le Corbusiers Ziel, die „Bewohner zum Besseren [zu] veränder[n]“, persönlich angegriffen: „Es kommt mir immer vor, als wollten sie mich zu einem idealen Menschen machen.“ Während er Le Corbusier daher „einfach nicht sympathisch“ findet, begrüßt Sonja eine mögliche erzieherische Einwirkung von Gebäuden auf ihre Bewohner:innen und verehrt den Architekten auch aus der Überzeugung heraus, dass sein Wirken bleibenden Einfluss auf die Architektur haben wird.

Diese gegensätzlichen Raumpräferenzen und Raumwahrnehmungen der Figuren verweisen implizit auf ihre unterschiedlichen Perspektiven auf das Leben und ihre verschiedenartigen Ansprüche an sich selbst: Dass Sonja sich für die erzieherische Planung von Gebäuden ausspricht, lässt vermuten, dass sie selbst stets nach Verbesserung und der Erreichung selbst gesteckter Ziele strebt. Diese Eigenschaften werden ihr in anderen Textstellen explizit zugeschrieben, etwa, wenn Alex ihre Aussage indirekt wiedergibt, „[s]ie glaube an den Menschen und an die Menschlichkeit und an den Fortschritt“ (SJ 83); implizit, wenn sie an Demonstrationen teilnimmt (vgl. SJ 34) oder bereits zu Beginn der Beziehung mit Alex das Modell ihres späteren Eigenheims anfertigt (vgl. SJ 134). Le Corbusier verkörpert wie Sonja den

Blick auf die Zukunft, den Glauben an den Fortschritt und das Ziel, die Welt zu verbessern. Alex hingegen bewundert Sonja dafür, in vielerlei Hinsicht besser zu sein als er (vgl. SJ 30). Andererseits spürt er in ihrer Gesellschaft den Druck, selbst ein anderer, besserer Mensch zu werden (vgl. SJ 171). Insofern lässt sich Alex' Kritik an Le Corbusiers Architektur, sie wolle ihn zum „idealen Menschen“<sup>397</sup> machen, als implizite Aussagen über den Leistungsdruck lesen, den er in Sonjas Gesellschaft empfindet.

Der zweite Teil des Gesprächs dreht sich um die Abschlussarbeiten der beiden frisch gebackenen Diplomarchitekt:innen und das neue Projekt, das Sonja nun nach ihrem Studienabschluss angehen möchte. Die Arbeitsweisen der Figuren greifen ihre Präferenzen gegenüber Baustilen auf: Ebenso wie Sonja die funktionalen Bauten Le Corbusiers bevorzugt, arbeitet sie selbst praxisorientiert, wenn sie an einem „Wettbewerb für [...] einen] Kinderhort teil[...]nehmen“ will. So wie Alex Le Corbusiers optimierte Bauten ablehnt, folgt auch sein architektonisches Schaffen nicht dem Aspekt zielgerichteter Planung und Nützlichkeit, sondern er entwirft seine Diplomarbeit neu, obwohl sie bereits eingereicht ist. Alex favorisiert eine Architekturvorstellung, die von der „Geschichte“ und dem natürlichen Wesen des Menschen ausgeht, deren „Struktur sich aus den Wegen erbe und wachse, wie eine Pflanze“. In seiner Idealvorstellung passt sich die Architektur an das Wesen der Menschen an und versucht nicht, das Wesen der Menschen an die Architektur anzupassen. Wenn er fordert, „dass die Räume nicht einfach nur die Leere zwischen den Wänden seien, sondern atmosphärische Körper, Skulpturen aus Licht und Schatten“, wirft er Sonjas Idol implizit eine unnatürliche Leere vor. Dass Alex' neuer Entwurf auf natürlichem Wachstum basiert und „Licht und Schatten“ vereint, indiziert seine unterbewusste Sehnsucht nach Natürlichkeit, Schwächen und Schattenseiten zuzulassen und das Leben auf sich zukommen zu lassen.

---

<sup>397</sup> Das Motiv des idealen Menschen taucht wenig später bei der gemeinsamen Besichtigung von Le Corbusiers „Cité Radieuse“ (SJ 77) in Marseille noch einmal auf, wenn Sonja erklärt: „Es sei das erste Gebäude, das Le Corbusier nach dem Modulor gebaut habe, seinem selbstentwickelten Maßsystem [...]. Sonja zeigte mir eine Abbildung in ihrem Reiseführer, ein muskulöses, asexuelles Wesen mit großen Händen und kleinem Kopf und einem Loch anstelle des Bauchnabels. Wohnt der hier? Fragte ich. Der ideale Bewohner für das ideale Haus.“ (SJ 77) Der Modulor erscheint in Alex' Augen nicht als abstraktes Baumaß, sondern als ideales Vorbild, dessen „muskulöse[...]“ Gestalt an Sonjas Tatendrang erinnert, und das „asexuell[...]“ sei, so wie Alex Sonja insgeheim vorwirft, sich ihm sexuell nicht hinzugeben und am liebsten eine Fernbeziehung zu führen, um sich alle Männer vom Hals zu halten (vgl. SJ 109). Dass Alex Le Corbusier nur auf der Basis von „Abbildungen“ heftig kritisiert, ohne je „in einem der Gebäude“ gewesen zu sein (SJ 65), kann als Indiz dafür gelesen werden, dass sich auch der Erfolgsdruck, unter dem Alex an Sonjas Seite leidet, stärker aus seinen eigenen Gedanken als aus äußeren Tatsachen speist. Seine Warnung, „[a]lle Versuche, einen neuen Menschen zu erschaffen, seien im besten Fall gescheitert, im schlimmeren Fall hätten sie zu unsäglichen Verbrechen geführt“ (SJ 65), bezieht sich zwar auf das dritte Reich, kann jedoch intratextuell auch als Vorausdeutung darauf gelesen werden, dass Alex Versuch, in Sonjas Milieu aufzusteigen, dazu führen wird, dass er Iwona über Jahre hinweg ausnutzen und ihr schließlich das Kind wegnehmen wird.

Die theoretischen Ansichten und die praktischen Arbeitsweisen der beiden Figuren stehen also in einem Oppositionsverhältnis, das auf die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktereigenschaften verweist. In diesem Dialog über Räume und über Funktionen der Architektur, der auf der Schwelle zwischen Deutschland und Frankreich stattfindet, wird ausgelotet, inwiefern die Protagonist:innen zueinander passen. Durch ihre Aussagen über Architektur und Räume wird deutlich, dass sie grundverschiedene Perspektiven auf das Bauen, aber auch auf das Leben vertreten, die sich jedoch im Team gegenseitig ergänzen können: Sonja ist der Meinung, dass sie trotz ihrer unterschiedlichen Architekturideale „ein gutes Team“ bilden könnten, denn sie erhofft sich, aus Alex' „interessanteren Fehler[n]“ zu lernen. Zu Alex' Verwunderung lädt sie ihn ein, „mit ihr am Wettbewerb für den Kinderhort teilzunehmen“, also mit ihr einen Raum zu gestalten.

Die komplementären Raumpräferenzen und Arbeitsweisen bergen jedoch Risiken für eine gemeinsame Lebensführung, wie in einer weiteren kurzen Diskussion der Protagonist:innen deutlich wird. Nun sind Sonja und Alex ein Paar, das jedoch noch nicht zusammenwohnt. Bei einem Ausflug zu den Meisterhäusern in Dessau diskutieren sie konkret, was sie von einem Wohnraum erwarten:

Sonja führt mich herum wie eine Reiseführerin. Sie sprach von den Funktionen des Wohnens, von der Harmonie der Räume und von der Allgegenwart des Lichtes. Mir schienen die Meisterhäuser oberflächlich und uninteressant. Sie kamen mir alterslos vor in ihrer naiven Funktionalität. Wohnen heißt nicht einfach nur essen, schlafen, Zeitung lesen, sagte ich. Ein Wohnraum ist zuallererst ein Zufluchtsort. Er muss Schutz bieten vor dem Wetter, vor der Sonne, vor feindlichen Menschen und wilden Tieren. Sonja lachte und sagte, dann könne ich ja gleich in eine Höhle ziehen. (SJ 106f.)

In diesem zweiten Architekturdialog werden insbesondere die Bedürfnisse der Figuren deutlich. Sonja preist an den Meisterhäusern die „Harmonie“ und die „Allgegenwart des Lichtes“. Die Harmonie mag sich hier auf die Wohlproportioniertheit der Wohnräume beziehen, trifft aber auch auf Sonja zu, die sich dadurch auszeichnet, dass sie mit allen gut zurechtkommt (vgl. SJ 30f.). Die „Allgegenwart des Lichtes“ bezeichnet das Leitmotiv des Lichtes,<sup>398</sup> das Sonja durch den Text hindurch begleitet und für Alex eine Bedrohung darstellt, wie seine Reaktion zeigt: Alex sieht den Wohnraum hauptsächlich als Schutzraum, der Geborgenheit spendet. Bezeichnenderweise taucht die von Sonja gepriesene Helligkeit in Alex' Aussage als feindliche „Sonne“ auf, vor der ein Wohnraum „Schutz“ bieten muss. Geborgenheit ist für Alex mit Enge und Dunkelheit verbunden, wie sich auch in seiner Reaktion auf die Kerkerräume des Château

---

<sup>398</sup> Die Lichtmetaphorik spielt auch in Stamms Roman *Ungefähre Landschaft* eine wichtige Rolle, vgl. Gremler 2013: 203.

d'If zeigte, das er mit Sonja zu Beginn ihrer Beziehung in Marseille besichtigte: „In den Zellen war es düster, nur wenig Licht fiel durch schmale, tiefliegende Schießscharten. [...] Ich versuchte mir vorzustellen wie es wäre, hier eingesperrt zu sein. Dabei empfand ich eher ein Gefühl von Geborgenheit und Schutz als eines des Gefangenseins.“ (SJ 81) Sonjas Reaktion auf Alex' Erwartungen an ein Zuhause erfolgt unsensibel: Indem sie antwortet, dann könne er „ja gleich in eine Höhle ziehen“, stellt sie seine Bedürfnisse als archaisch und überholt dar und grenzt ihre eigene Haltung der Orientierung an Fortschritt und Zukunft scharf von seiner ab.<sup>399</sup>

Ihr unterschiedliches Wirken als Architektin bzw. Architekt setzt sich während ihrer berufsorientierenden Praktika fort, die sie beide vom Herbst bis zum Frühling in München bzw. Marseille absolvieren: Während Sonja nach Marseille aufbricht und dort an konkreten Bauprojekten wie einem „Kinderhort“ (SJ 109) und einem „Wettbewerb [...] für ein Kongresszentrum“ (SJ 110) mitwirkt, führt Alex in einem Münchner Architekturbüro repetitive Zeichenarbeiten aus (vgl. SJ 110-111) und beschäftigt sich mit seinen Architekturidolen Aldo Rossi und Etienne Louis Boullée:

Über Aldo Rossi war ich auf Etienne Louis Boullée gestoßen, einen klassizistischen Architekten, der kurz vor der Französischen Revolution schwermütige Monumentalbauten geplant hatte, von denen keiner ausgeführt worden war. Ich war fasziniert von seinem Umgang mit Licht, das in den Zeichnungen nichts Selbstverständliches hatte, sondern wie eine Substanz wirkte. Es sah aus, als stemmten sich die Gebäude gegen einen Strom aus Licht, gegen den Strom der Zeit.

Ich füllte Notizbücher mit wirren Gedanken und mit Entwürfen riesiger Anlagen ohne bestimmten Zweck, Archive, Kenotaphe, Festungen, halb in der Erde versunkene, fast fensterlose Gebäude, in die das Licht nur wie ein Zeichen eindrang.

Als ich in einem Brief an Sonja Aldo Rossi zitierte, jeder Sommer ist mir als der letzte erschienen, schrieb sie spöttisch zurück, ihr erscheine dieser Sommer als der erste. Sie hatte Rossis Melancholie nie gemocht, seine Rückwärtsgewandtheit. Sie glaubte daran, die Welt durch Architektur verändern zu können, und wenn ich einwarf, alle großen Werke seien vollbracht, verhöhnte sie mich und sagte, das sei nur eine Entschuldigung für fehlenden Tatendrang. (SJ 111f.)

Alex' Faszination für die Architekten Aldo Rossi und Etienne Louis Boullée verweist auf seine Orientierung an der Vergangenheit (vgl. SJ 37), die Sonjas Zukunftsorientierung diametral gegenübersteht. In dieser Textstelle wird Licht explizit metaphorisch mit Druck verbunden – ein Leitmotiv, das im Spiel von Licht und Schatten die Figurencharakterisierung und

---

<sup>399</sup> Dass Nähe und Geborgenheit für Alex wichtiger sind als für Sonja, zeigt sich auch in seinem Bewegungsverhalten während der gemeinsamen Weihnachtsferien in seiner ersten eigenen Wohnung: „Wenn wir zu Hause waren, arbeitete Sonja, und ich las und genoss das Gefühl, mit ihr zusammen zu sein. Manchmal ging ich zu ihr, blieb in der Tür des Büros stehen, und wenn sie fragte, was los sei, sagte ich, nichts, ich hätte nur sehen wollen, ob sie noch da sei. Sie lächelte erstaunt. Natürlich bin ich noch da. Das ist schön, sagte ich dann und ging wieder ins Wohnzimmer und las weiter.“ (SJ 136) Auch der Gedanke an seine Geliebte Iwona in der Ferne gibt ihm das Gefühl von Geborgenheit: „Sie lag wach und dachte an mich, wie ich an sie dachte. Der Gedanke machte mich seltsam glücklich. Es war mir, als wachten wir übereinander in einer Welt voller Fremdheit und Gefahr.“ (SJ 44)

Beziehungsdarstellung durchzieht: Während in Sonjas Gedankenwelt die „Allgegenwart des Lichtes“ (SJ 106) eine Grundvoraussetzung funktionierender Gebäude darstellt, ist für Alex „Licht [...] nichts Selbstverständliches“, sondern „wie eine Substanz“. In seinem Blick auf die Architekturzeichnungen Boullées spiegelt sich seine Überforderung durch das Erwachsenenleben. Licht wird hier zum Symbol für den „Strom der Zeit“ in der Spätmoderne, der den Erzähler überfordert, während Sonja mühelos mit ihm schwimmt. Alex schätzt Boullées „schwermütige Monumentalbauten“, so wie er selbst zur Melancholie neigt und lichtarme, an der Vergangenheit orientierte oder Schutz bietende Gebäude entwirft wie „Archive, Kenotaphe, Festungen“. Die von Sonja kritisierte „Melancholie“ und „Rückwärtsgerichtetheit“, die Alex von seinen Idolen übernimmt, und sein „fehlende[r] Tatendrang“ bestätigen sich in seinen surrealen Entwürfen, die er selbstkritisch als „wirre[...] Gedanken [...] ohne bestimmten Zweck“ bezeichnet. Die hier vorgeführten unterschiedlichen Herangehensweisen an die Arbeit als Architekt:in setzen sich über den Romantext hinweg fort: Alex übernimmt auch später im Architekturbüro mit Sonja passiv „die Ausführung und die Administration“, während Sonja den aktiven „kreative[n] Kopf des Büros“ (SJ 150) bildet.

Andere raumbezogene Textstellen zeigen jedoch, dass Alex Sonjas architektonische Präferenzen und Lebenseinstellung nicht so konsequent ablehnt, wie er in den Diskussionen mit ihr vorgibt. Bereits in der ersten Unterhaltung über Architektur hatte Alex sich für die Kombination von „Licht und Schatten“ (SJ 66) ausgesprochen, die intratextuell, wie sich in der bisherigen Analyse gezeigt hat, für eine Mischung aus Ehrgeiz und Geborgenheit steht. Sein erster Diplomarbeitsentwurf folgte seiner Ausbildung gemäß noch architektonischen Idealen, die denen von Sonja ähneln und stärker zu geraden Formen, Rationalität und Funktionalität tendieren:

Meinen ersten Entwurf hatte ich von der Grundstücksgeometrie aus geplant, hatte ihn aus dem zur Verfügung stehenden Kubus aus Grundstücksfläche und erlaubter Bauhöhe herausgearbeitet wie ein Bildhauer seine Figur aus einem Steinquader. Entstanden war ein puristischer Bau, der als Modell nicht reizlos war, aber im Inneren völlig unoriginell und undurchdacht. (SJ 42)

Sein Urteil, der Entwurf, der ihm immerhin eine Zwei als Note einbringt, sei „als Modell nicht reizlos [...], aber im Inneren völlig unoriginell und undurchdacht“, entspricht genau seiner Kritik an Le Corbusier, dessen Gebäuden er explizit „Leere zwischen den Wänden“ (SJ 66, vgl. 106f.) und damit implizit Oberflächlichkeit, Langeweile und Naivität vorwirft. Erst die Begegnung mit der ihn auf so rätselhafte Weise anziehenden Iwona inspiriert seine architektonischen Überlegungen zu intuitiveren, organischeren Formen und zur Überarbeitung seiner Diplomarbeit (vgl. Kapitel 3.3.4.1):

Es müsste möglich sein, Räume zu schaffen, die Gefühle erzeugen, die Freiheit und Offenheit, die ich verspürte, darzustellen und mitzuteilen. Ich sah hohe, transparente Säle, offene Treppenhäuser, Licht- und Schattenspiele. Ich war mir nicht sicher ob ich träumte oder wach war, aber ich sah auf einmal alles sehr klar und deutlich vor mir. (SJ 47, vgl. 41f.)

Die „hohe[n], transparente[n] Säle, offene[n] Treppenhäuser“ ähneln Sonjas Architekturideal, wenngleich seine Räume keine pragmatische Funktion erfüllen wie etwa in den Dessauer Meisterhäusern, sondern „Gefühle erzeug[en]“ sollen. Alex träumt davon, die dialektischen Elemente Hell und Dunkel als „Licht- und Schattenspiele“ miteinander zu verbinden. Wenn sich Alex wenige Tage später während des Aufenthaltes in Marseille seine und Sonjas Zukunft vorstellt, verweist das Lichtmotiv auf sein Streben danach, in Sonjas Milieu aufzusteigen: „Es war eine Szene wie aus einem französischen Film aus den fünfziger oder sechziger Jahren, unser ganzes Leben war ein Film aus lauter Totalen, weite Räume im Mittagslicht, durch die kleine Menschen sich bewegten, alles sehr ästhetisch, sehr kühl und intellektuell.“ (SJ 79, vgl. 29 und 137f.) Dass Alex einen Anteil Zielstrebigkeit oder zumindest den Wunsch danach in sich trägt, wird deutlich.<sup>400</sup> So bleibt trotz ihrer unterschiedlichen Lebensauffassungen zunächst die Möglichkeit offen, dass Alex und Sonja vielleicht auf Basis ihrer komplementären Eigenschaften ein gutes Team bilden – wenn es gelingt, auch Alex’ Schattenseite in der Beziehung zu verwirklichen.

Insgesamt schlagen sich also die Ansichten, die die Protagonist:innen schon als Student:innen unterschieden, in unterschiedlichen Rollen und Verhaltensweisen als Architekt:innen nieder. Der Text funktionalisiert so in den Diskussionen der Figuren über Architektur die figurale Raumwahrnehmung und Präferenzen verschiedener Gebäude und Architekturstile sowie bei ihrer Arbeit figurale Raumvorstellungen (Entwürfe) und figurale Raumveränderungen (die Umsetzung der Entwürfe) für die Figurencharakterisierung. Die Eigenschaften, die den Figuren mithilfe des omnipräsenten Architekturmotivs zugeschrieben werden, wiederholen sich über Textstellen hinweg und decken sich teilweise mit den sparsam eingesetzten anderen Charakterisierungsformen im Text. Sie erreichen so eine hohe Manifestness. Die hauptsächlich durch die Raumsemantik implizierten Unterschiede elementarer Präferenzen und Bedürfnisse zwischen Sonja und Alex bilden die Basis für die Erzählung der fast zwei Jahrzehnte lang bestehenden Dreiecksgeschichte, in der Alex einen Teil seiner Bedürfnisse bei seiner Geliebten Iwona stillt, deren Eigenschaften denjenigen Sonjas diametral entgegengesetzt sind, wie nun analysiert wird.

---

<sup>400</sup> Das weist auch Heidemann anhand visueller Motive nach, vgl. Heidemann 2016: 311.

(2) Der Lichtgestalt Sonja wird eine weibliche Kontrastfigur gegenübergestellt, die das Potenzial hat, Alex' Sehnsucht nach Dunkelheit zu erfüllen: Wie bereits angesprochen, werden die beiden Frauenfiguren Sonja und Iwona, mit denen Alex eine Ehe bzw. Affäre verbindet, ebenfalls durch raumsemantische Verfahren gegenübergestellt. Die Lichtmetaphorik wird hier als stärkstes Kontrastmittel verwendet: Sonja und Iwona werden durch ihre raumsemantische Charakterisierung sehr deutlich den Polen Helligkeit und Dunkelheit zugeordnet, während Alex wie beschrieben das Zusammenspiel von Licht und Schatten favorisiert. Darüber hinaus spielen ihre Positionierung im Raum, insbesondere bei ihrer jeweiligen Einführung im Text, sowie ihre Wohnungen und Arbeitsplätze eine wichtige Rolle.

Sonja wird bereits im ersten Satz des Romans eingeführt, ihr Name bildet sogar das erste Wort des Romans:

Sonja stand in der Mitte des hellerleuchteten Raumes, im Zentrum wie immer. Sie hielt den Kopf etwas gesenkt und die Arme nah am Körper, ihr Mund lächelte, aber ihre Augen waren zusammengekniffen, als blende sie das Licht oder als habe sie Schmerzen. Sie wirkte abwesend, ausgestellt wie die Bilder an den Wänden, die niemand beachtete und die doch der Anlass des Zusammenkommens waren. Ich rauchte einen Zigarillo und beobachtete durch das große Schaufenster der Galerie, wie ein gutaussehender Mann auf Sonja zuging und sie ansprach. (SJ 7)

Der erste Satz ist in Texten Stamms in der Regel von besonders großer Bedeutung, „alle Texte entfalten sich aus diesem unmittelbaren Beginn heraus“<sup>401</sup>, wie Bartl und Wimmer zusammenfassen. Es lohnt sich also, diese Textstelle genau zu untersuchen. Unter raumsemantischen Gesichtspunkten fällt auf, dass Sonja sich genau „in der Mitte des [...] Raumes“, in dessen „Zentrum“ befindet, wie in der folgenden Apposition noch einmal betont wird, und dass der Erzähler kommentiert, dass Sonja „immer“ im Mittelpunkt steht. Die erste Information des Textes ist also bereits eine räumliche, der durch ihre Position im Text und die beschriebenen Darstellungsmittel eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird. Darüber hinaus wird Sonja bereits mit dem Leitmotiv des Lichtes assoziiert: Der Raum ist „hellerleuchtet[..]“, das „Licht“ „blende[t]“ wie auf einer Bühne. Das Raummodell „Galerie“ verweist auf die Ausstellung von Kunstwerken, die mehrfache Erwähnung des „Schaufenster[s]“ (SJ 7 und 8) und der Vergleich Sonjas mit den „Bilder[n] an den Wänden“ lassen die Figur Sonja als Kunstobjekt erscheinen und zum Teil des Raumes werden, zumal sie dem Erzähler „abwesend, ausgestellt“ erscheint. So wird Sonja sowohl als ungewöhnlich schön als auch als künstlich charakterisiert; die trennende Schaufensterscheibe unterstützt den Eindruck von Unnahbarkeit, den ihre abwesende Miene weckt. Der Gegensatz von Künstlichkeit und

---

<sup>401</sup> Bartl/Wimmer 2016a: 18f.

Natürlichkeit und Sonjas Hang zur Perfektion spielen in diesem Roman eine große Rolle: Sonja ist aus Alex' Perspektive scheinbar zu perfekt für eine natürliche, gerade auch für eine körperliche Beziehung (vgl. SJ 32).<sup>402</sup>

Der Erzähler befindet sich außerhalb des „hellerleuchteten Raumes“, vor dem „Schaufenster der Galerie“, „in der Dunkelheit“ (SJ 8). Er besetzt somit die gegensätzliche Position zu Sonja: draußen, am Rand des Geschehens, im Dunkeln, als für Sonja unsichtbarer Betrachter. Seine räumliche Perspektive, Sonja durch das Schaufensterglas zu betrachten, deutet den ökonomischen Wert, den die Tochter „aus einer wohlhabenden Familie“ (SJ 33) darstellt, ebenso an wie seine eigene gesellschaftliche Randposition im Vergleich zu seiner strahlenden Ehefrau, der „schönste[n] Frau der Welt“ (SJ 7), wie sich Alex und seine Tochter Sophie, die zu ihm vors Schaufenster tritt, einig sind. Sonjas Unnahbarkeit wird durch die Jahreszeit bei der Einführung ihrer Figur unterstrichen: Direkt nach dem Lob, sie sei „die schönste Frau der Welt“, beginnt der nächste Abschnitt mit der Wetterangabe: „Es hatte seit dem Morgen geschneit, aber der Schnee schmolz, sobald er den Boden berührte. Mir ist kalt, sagte Sophie“ (SJ 8). Durch ihre Einführung im Text im Winter wird Sonja implizit mit dem Motiv der Kälte konnotiert, das mehrfach im Zusammenhang mit ihr auftaucht (vgl. z. B. SJ 79).<sup>403</sup>

Bei Iwonas Einführung werden alle raumsemantischen Bestandteile ins Gegenteil verkehrt. Iwona wird im Sommer im Freien eingeführt:

Schon seit Stunden saß ich mit Ferdi und Rüdiger in einem Biergarten in der Nähe des Englischen Gartens. Es war ein heißer Julinachmittag, und das Licht war blendend weiß. [...] Ferdi schaute mich an. [...] Die da drüben beobachtet uns schon die ganze Zeit. Ich wandte mich um und sah ein paar Tische weiter im Schatten einer der großen Linden eine lesende Frau. Sie mußte ungefähr in unserem Alter sein, aber sie war vollkommen reizlos. Ihr Gesicht war verquollen, ihr Haar aufgelöst und weder kurz noch lang. [...] Ihre Kleidung wirkte ältlich und billig. [...] Während ich die Frau noch betrachtete, schaute sie von ihrem Buch auf und unsere Blicke trafen sich. Ihr Gesicht verzog sich zu einem gequälten Lächeln, und in einer Art Reflex lächelte ich auch. Sie schlug die Augen nieder, aber selbst ihre Schüchternheit wirkte unangemessen und auf unsympathische Art kokett. (SJ 15-17)

Die heiße und sonnige Jahreszeit bringt Iwona mit dem Motiv der Hitze in Verbindung, die später in all ihren Wohnungen herrschen wird und der Kühle Sonjas gegenübersteht. Diesmal

---

<sup>402</sup> Sonjas Künstlichkeit unterstreicht auch, dass der Erzähler keine Spuren ihres Vorlebens auffinden kann (vgl. SJ 13), und dass selbst Sonjas Jugendfreund Rüdiger sich an ihrer Seite nicht wohlfühlte und angibt, „sie habe ihn überfordert mit ihrer Schönheit und allem“ (SJ 20). Allerdings wird auch diese Aussage vom autodiegetischen Erzähler Alex wiedergegeben, der sich an dieses Gespräch zu Studienzeiten erinnert. Als Sonja schläft, berührt Alex einmal in ihrer Achsel einen „kleine[n], dunkle[n] Schweißfleck, der einzige Makel in einem sonst perfekten Bild“ (SJ 79), als erlaube ihm nur dieser kleine Makel die Annäherung an die perfekte Frau.

<sup>403</sup> Vgl. zur Kälte in der Gegenwartsliteratur Friederike Gösweiner: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Innsbruck 2010, S. 12.



befindet sich der Erzähler in der Sonne und im Zentrum des geselligen Treibens der Biergartengäste inmitten seiner Freunde, während Iwona ihn aus dem schattigen Abseits betrachtet. Die umgekehrte Positionierung deutet auf die umgekehrten Kräfteverhältnisse zwischen Iwona und dem sich erinnernden Alex hin: Während er sich Sonja unterlegen fühlt, fühlt er sich Iwona überlegen. Diese Interpretation bestätigen später explizitere Aussagen: Alex empfindet „Stolz“ auf die Verbindung mit Sonja (SJ 85) und glaubt, in Iwonas Augen „Stolz“ auf die gemeinsame Nacht mit ihm zu sehen (SJ 26). Iwonas Position am Rande des Biergartens symbolisiert außerdem ihre gesellschaftliche Randposition als einzelgängerische polnische Schwarzarbeiterin.

Das bereits bei ihrer ersten Erwähnung im Biergarten verwendete Wortfeld „Schatten“ begleitet fortan Iwonas Auftauchen im Text. Der Erzähler verwendet Worte wie „schummrig“ (SJ 114), „Schatten“ (SJ 16, 22), „schattig[.]“ (SJ 35) oder „Zwielicht“ (SJ 26, 36, 159), um die Orte, an denen Iwona sich aufhält, zu beschreiben.<sup>404</sup> Besonders häufig wird das Schattenmotiv in der Darstellung von Iwonas Wohnungen eingesetzt.<sup>405</sup> Iwona lebt erst in einem Wohnzimmer (vgl. SJ 25, 117), dann in einer einfachen Mietwohnung (vgl. SJ 159f.) und schließlich in einer Wohngemeinschaft mit ihrer Kusine und deren Freundin (vgl. SJ 235-237). Ihre Zimmer weisen dabei gleichbleibende Merkmale auf, die bereits in ihrem ersten Wohnzimmer deutlich hervortreten:

Ihr Zimmer wirkte wie das eines Kindes oder einer alten Frau. Es war vollgestopft mit Ramsch, gefälschten Erinnerungen an ein Leben, das nicht stattgefunden hatte. Über dem Bett war ein kleines Kruzifix aus Plastik, an den Wänden hingen Postkarten und gerahmte Bibelsprüche. Im Bett lagen jede Menge Plüschtiere in schrillen Farben, wie man sie an Bahnhofskiosken kaufen kann. Auf dem Boden stapelten sich Frauenromane, christliche Ratgeber und polnische Illustrierte. [...] Die Ärmlichkeit, die Unordnung und die Abwesenheit jeglicher Ästhetik schienen mein Verlangen noch zu verstärken. Nichts war da, was mich hätte hemmen können, was mich an mein Leben erinnert hätte, an meine Welt. Es war, als sei ich in diesem Raum ein Anderer, als würde ich zu einem Gegenstand in Iwonas planloser Sammlung zugleich gehüteter und vernachlässigter Dinge. (SJ 117)

---

<sup>404</sup> Ein einziges Mal nimmt Alex Iwona umgeben von Licht wahr, als er sie zum ersten Mal seit ihrem Kennenlernen wieder sieht: Zwar herrscht „Zwielicht“ (SJ 36) in der Buchhandlung, in der er sie findet, doch „[d]as Hinterzimmer war von der Sonne hell erleuchtet, und für einen Augenblick wirkte Iwona, umgeben von diesem Licht, wie eine Erscheinung“ (SJ 36). Diese ungewöhnliche Beleuchtung der Figur Iwona mag Ausdruck der Wiedersehensfreude des Erzählers sein, der sie zuvor umständlich gesucht hatte (vgl. SJ 35), weil er „dauernd an sie denken“ (SJ 34) musste. Doch dieser Augenblick währt nur kurz und wiederholt sich nicht und enthüllt somit, dass auch die „Erscheinung“ Iwona, „der einzige Mensch, der mich [Alex, A. S.] ernst nahm, dem ich wirklich etwas bedeutete“ (SJ 34), keine Erlöserfigur darstellt.

<sup>405</sup> Der Erzähler Alex thematisiert an anderer Stelle explizit die Aussagekraft von Wohnräumen: „es war faszinierend zu sehen, wie verschieden die Menschen sich eingerichtet hatten und wie viel ein paar Gegenstände über sie verrieten“ (SJ 122). Auch in seinem Erzählband *Blitzes* verwendet Stamm die Zimmereinrichtung zur Charakterisierung einer Figur, vgl. Martí Peña 2009: 88 und 91.

Alex' Assoziation an das Zimmer „eines Kindes oder einer alten Frau“ deutet an, dass die Attribute des Zimmers auf einen Menschen verweisen, der noch nicht oder nicht mehr im Vollbesitz seiner geistigen und körperlichen Kräfte ist; es scheint, als habe Iwona das Erwachsenenalter übersprungen. Er spricht Iwona durch diesen Vergleich eine aufsteigende Entwicklung ab, während Sonja die pausenlose Selbstoptimierung verkörpert. Ausgelöst wird Alex' Assoziation durch den „Ramsch“, der dieses wie auch die beiden späteren Zimmer Iwonas verstopft: Die „Frauenromane“ und „Postkarten“ zeugen von Iwonas Flucht in romantische Fantasiewelten, ein „Kruzifix aus Plastik“, „gerahmte Bibelsprüche“ und „christliche Ratgeber“ von ihrem starken Glauben. Die „polnische[n] Illustrierte[n]“ verweisen auf Iwonas Herkunft. Das Wohnen in einem Studentenwohnheim, obwohl Iwona keine Studentin ist, zeigt ihre soziale Isolation.

Die Zusammenstellung der Objekte wird vom Erzähler als geschmacklos, unästhetisch und chaotisch wahrgenommen. Diese Wertungen werden jeweils zweifach ausgeführt, indem das Merkmal zunächst gezeigt und dann kommentiert wird: Dass das Zimmer mit diversen Objekten „vollgestopft“ ist, nimmt die „Unordnung“ vorweg, der negativ belegte Sammelbegriff „Ramsch“ und die „schrillen Farben“ die „Abwesenheit jeglicher Ästhetik“ und das günstige Material „Plastik“ sowie die mögliche Abkunft der Plüschtiere aus „Bahnhofskiosken“, an denen man für gewöhnlich preisgünstige Geschenke erwerben kann, weisen auf die „Ärmlichkeit“ der Behausung voraus. Alex' Kommentar, die Gegenstände seien „gefälschte[...] Erinnerungen an ein Leben, das nicht stattgefunden hatte“, erfolgt aus der Perspektive des erinnernden Ichs, nicht des erlebenden – denn er kann bei seinem ersten Besuch von der wortkargen Iwona noch nicht viel über ihr Vorleben erfahren haben –, und weist für den Leser auf den weiteren Verlauf der Geschichte voraus, in dem sich Iwonas Lebenssituation nicht weiterentwickeln wird. Damit bilden Iwonas Zimmer einen krassen Gegensatz zum gepflegten Architektenhaushalt, den Alex mit Sonja führt. Alex reflektiert selbst, dass Iwonas Zimmer dazu beitrug, dass er sich wie in einer anderen Welt fühlte: „Nichts war da, was mich hätte hemmen können, was mich an mein Leben erinnert hätte, an meine Welt. Es war, als sei ich in diesem Raum ein Anderer“.<sup>406</sup>

---

<sup>406</sup> Einen ähnlichen Effekt hat ein hässliches Hotelzimmer auf Sonja: „Sonja war viel freier als in München, vielleicht war es die Hässlichkeit der Umgebung, die entspannend auf sie wirkte.“ (SJ 107) In dieser Umgebung geschieht der Liebesakt gelöst und gibt sich Sonja sogar dem Laster des Rauchens hin und schmiegt sich an Alex, als erlaube ihr der hässliche Raum menschliche Schwächen, die sie sonst unterdrückt.

Später wohnt Iwona in einer Mietskaserne, wie sie Sonja und Alex beruflich bauen. Bei einem Besuch denkt Alex über die soziale Gruppe nach, die seiner Meinung nach diese Häuser bewohnt:

[...] die Horden von Menschen, die am Morgen die Züge füllten und abends vor dem Fernseher ihre Zeit absaßen, die irgendwann krank wurden von der schweren Arbeit und von der Aussichtslosigkeit ihrer Bemühungen. [...] Ein wenig hatte ich mich immer gefürchtet vor dieser gesichtslosen Masse, für die wir Wohnhäuser bauten. Ich musste an die Richtfeste denken, wenn wir mit den Arbeitern die Fertigstellung einer Siedlung feierten. Wie sie dann zusammenhockten und uns, die Geldgeber und Bauherren und Architekten, fast herablassend betrachteten. Oder wenn ich Jahre später eine der Siedlungen besuchte, wenn ich sah, wie die Gebäude in Besitz genommen worden waren – [...] auch dann empfand ich weniger Ärger als Angst und zugleich eine Art Faszination vor dem wuchernden Leben, das sich unseren Plänen entzog, von den Erinnerungen, die hier wuchsen und sich mit den Gebäuden verbanden zu einer untrennbaren Einheit. Dann verstand ich den Satz, ein Gebäude sei erst fertig, wenn es abgerissen oder zur Ruine zerfallen sei. (SJ 162f.)

Wenngleich sich Alex ein Leben in diesen Mietshäusern in der zitierten Passage als entbehrungsreich und aussichtslos vorstellt und somit das soziale Gefälle zwischen Iwona und dem Architektenpaar noch einmal betont, verkörpert Iwonas Wohnsituation in seinen Augen jedoch auch das echte „wuchernde[...] Leben“ (SJ 163), das einen Gegenentwurf zu den zielstrebigem Karriereplänen Sonjas und Alex' bildet. Iwona ist ein Teil dieser „Horden“ (SJ 162), der anonymen Masse, zu der Alex am Romanbeginn, als er Sonja durch das Fenster der Galerie betrachtet, gern gehören würde, weil sie „einen kurzen Blick auf die eleganten schön angezogenen Menschen“ werfen und „dann eilig weiter [...] nach Hause“ eilen (SJ 8). Gerade ihre unästhetische, planlose, einfache Welt treibt sein sexuelles Verlangen an (vgl. SJ 117) und versetzt ihn in das Geborgenheitsgefühl seiner Kindheit zurück (vgl. SJ 169).

Weitere zentrale Merkmale von Iwonas wechselnden Zimmern sind die Wärme (vgl. SJ 160, 239) und das schummrige Licht (vgl. SJ 26, 40, 159, 239, 279), die Iwona schon beim Kennenlernen umgeben. Ihre Zimmer bilden die „Höhle“, nach der sich Alex sehnte, wie Sonja spöttisch kommentierte (SJ 107). Während sich die Zimmer charakteristisch kaum verändern, nimmt ihre Enge durch die Überfüllung mit Gegenständen im Laufe der Jahre zu: Auch das zweite Zimmer ist „vollgestopft mit Dingen“ und die „Luft war abgestanden und viel zu warm“ (SJ 160).<sup>407</sup> Das dritte Zimmer erscheint „noch vollgestopfter als damals Iwonas Wohnung“, wieder ist es „sehr warm“ und hinter den geschlossenen Vorhängen „alles [...] in ein rotes Licht

---

<sup>407</sup> Die Buchhandlung, in der Iwona anfangs arbeitet, wiederholt einige Merkmale ihres Wohnheimzimmers: Auch an ihrem Arbeitsplatz ist es muffig (vgl. SJ 115) und „schummrig“ (SJ 114). Iwona arbeitet „inmitten dieses christlichen Kitsches und der Erbauungs- und Lebenshilfeliteratur“ (SJ 114), der ihre Denkwelt bestimmt. Die Buchhandlung liegt zudem versteckt hinter einer „Kirche“ in einem „Nebengebäude“, „in einer schattigen Nische“ (SJ 35). Die Nische greift Iwonas Randposition im Biergarten auf, lässt aber auch daran denken, wie sich Iwona auf einem Schattenplatz in Alex' Leben einnistet.

getaucht“ (SJ 239). Bei seinem letzten Besuch wird das Zimmer gar als „so vollgestopft, dass es unmöglich war, Ordnung zu schaffen“ (SJ 279), bezeichnet. Die schummrige, muffige Wärme und Enge von Iwonas Zimmern erinnert an ein Gewächshaus voller wuchernder Pflanzen, das Hinzutreten der Farbe Rot gar an eine Gebärmutter.<sup>408</sup>

Iwonas Wohngeschichte steht in krassm Gegensatz zu Sonjas Wohngeschichte: Sonja arbeitet phasenweise in Marseille und bewohnt sonst in München und Tutzing erst ein WG-Zimmer, dann die Dreizimmerwohnung mit Alex und schließlich ein Eigentumsreihenhaus.<sup>409</sup> Während Sonjas Wohnstätten die (teilweise) Erfüllung ihrer ehrgeizigen Lebenspläne zeigen,<sup>410</sup> stehen Iwonas kaum veränderte, Religion und Phantasie zugewandte und von der Außenwelt abgeschottete Zimmer für die Wiederholung gleichförmiger Lebensabschnitte.

Ihre Einführung im Text, der metaphorische Einsatz von Licht und Schatten und die Darstellung der Wohnsituationen verweisen auf die grundsätzliche Gegensätzlichkeit von Iwona und Sonja, die ihr Aussehen, ihre religiösen Ansichten, ihr soziales Milieu, ihre Berufe, ihre Haltung zum Leben und ihr Liebes- und Beziehungskonzept umfasst (vgl. SJ 33f.), wobei Sonja mehr positive Eigenschaften zugeschrieben werden als Iwona. Das schürt die Frage, warum Alex dennoch jahrelang seine scheinbar perfekte Ehefrau mit der in vieler Hinsicht weniger reizvollen Geliebten betrügt. Anhaltspunkte ergeben sich ebenfalls aus der raumsemantischen Charakterisierung der Figuren und insbesondere aus der Lichtsymbolik, die darauf verweist, dass Alex beider Frauen bedarf, um seine widersprüchlichen Bedürfnisse zu stillen. Iwona besetzt in Alex' Wahrnehmung den Platz des Unterbewusstseins und der Triebhaftigkeit, spendet Geborgenheit und Erholung, während Sonja für Rationalität, Karrierepläne und die ständige Selbstoptimierung steht. Sonja und Alex ergänzen sich zwar beruflich, wie Sonja früh vermutet

---

<sup>408</sup> Zu diesen Assoziationen trägt bei, dass Iwona bei ihrem Kennenlernen zudem an feuchten Orten gezeigt wurde, am See (vgl. SJ 21) und auf „feuchter Erde“ (SJ 25). In der Lebensphase, in der Iwona und Alex sich zweimal wöchentlich sehen, greift diese Atmosphäre auf die ganze Stadt über: „Es war ein außergewöhnlich regenreicher Sommer, und die Stadt lag oft unter einer feuchtwarmen Dunstglocke und fühlte sich wie ein Treibhaus an.“ (SJ 168)

<sup>409</sup> Der lichtmetaphorische Gegensatz zwischen Sonja und Iwona erstreckt sich auch auf die Räume, mit denen sie außerhalb Münchens in Verbindung gebracht werden: Sonja strebt nach Marseille im Süden Frankreichs und verbringt dort mehrere Arbeitsaufenthalte, während Iwona aus dem polnischen Posen im Nordosten kommt (vgl. SJ 19). Diese beiden Städte liegen in der realen Geographie, auf die die fiktiven Orte Bezug nehmen, nahezu auf einer Achse mit München als Mittelpunkt und bilden durch ihr topographisches und topologisches Verhältnis metaphorisch die soziale Staffelung der Dreierkonstellation ab, an deren privilegiertester Position die Lichtgestalt Sonja aus reichem Hause steht, die am Romanende den Entschluss verkündet, nach Marseille zu ziehen (vgl. SJ 290). Alex, der immer in München bleibt und gerne in Sonjas Kreise aufsteigen möchte, bildet die mittlere soziale Hierarchieebene und die Mischung aus Licht und Schatten, und die polnische illegale Einwanderin Iwona besetzt die unterste Hierarchieebene und die Schattenposition.

<sup>410</sup> Vgl. zur metaphorischen Funktion der Folge von Wohnstätten des Paares ausführlich Kapitel 3.2.3.2.

und wie der anfängliche Erfolg ihres Architekturbüros zeigt. Doch als Alex' Bedürfnis nach Dunkelheit und Geborgenheit nicht abnimmt, kann Sonja diese Seite seiner Persönlichkeit nicht befriedigen und Alex stillt dieses Bedürfnis mit Iwona. Seine Beziehung zu den zwei so unterschiedlichen Frauen spiegelt seinen inneren Konflikt wider: Er kann sich weder zwischen den beiden Lebensweisen entscheiden, die die Frauen verkörpern, noch eine eigene Lebensweise herausbilden, in der er seinem Charakter entsprechend moderaten Ehrgeiz und Geborgenheit verbindet. Durch die raumsemantische Inszenierung der Frauen unterstützt der autodiegetische Erzähler die Rechtfertigung seiner Untreue durch das Argument, er brauche beide Frauen zur Erfüllung seiner komplementären Bedürfnisse (vgl. Kapitel 3.3.4.1). Auf der Metaebene der Textgestaltung deutet die Figurencharakterisierung darauf voraus, dass sich die Dreiecksbeziehung nicht zugunsten einer glückenden Paarbeziehung auflösen lässt.

### **3.1.3 Zwischenfazit**

In den vorangegangenen Analysen ist deutlich geworden, dass die untersuchten Romane durch die raumsemantische Charakterisierung der Figuren die Ausgangssituation für die Liebeshandlung schaffen und schon Hypothesen und Begründungen anlegen, inwiefern die Paarungen gelingen können: von der absoluten charakterlichen Passung bei Weber und Ortheil über Charaktereigenschaften bei Grjasnowa, die eine Paarbildung erschweren, bis zu einer komplexen Verflechtung von ähnlichen und kontrastierenden Eigenschaften dreier Figuren bei Stamm, die bereits andeutet, dass die Auflösung der heimlichen Dreiecksbeziehung zugunsten einer dauerhaft glückenden Paarbeziehung unmöglich ist. Häufig werden dafür die Wohnungen und Arbeitsplätze der Figuren funktionalisiert. Auch leitmotivische Lichtverhältnisse tauchen in mehreren Romanen auf, werden aber ganz unterschiedlich semantisiert: Während die starke Assoziation von Luchs mit Licht bei Weber verbildlicht, wie ihr Auftauchen Sperbers tristes Leben mit neuem Sinn, Glück und Zuversicht erfüllt, ist die Sonja umgebende Helligkeit bei Stamm ambivalent codiert: Sie steht einerseits für gesellschaftliches Ansehen, Talent und Erfolg, andererseits für Stress und den Druck, sich stets zum Besseren zu entwickeln. Sonjas Gegenpol, das Schattenwesen Iwona, verkörpert ebenso mehrdeutig Geborgenheit und Zufriedenheit, aber auch Isolation und Stagnation am unteren gesellschaftlichen Rand. Auch figurale Vorstellungen von räumlicher Ästhetik und die figurale Raumwahrnehmung werden in zwei Romanen zur Figurencharakterisierung verwendet: Während die gleiche ästhetische Raumwahrnehmung der Protagonist:innen bei Ortheil zur harmonischen und konfliktfreien Paarwerdung führt, verweisen die gegensätzlichen Architekturideale von Stamms Protagonist:innen auf ihre grundverschiedenen Lebensauffassungen und das Scheitern ihrer Ehe voraus.

Auch die bei der raumsemantischen Figurencharakterisierungen eingesetzten Zeichenbeziehungen und Erzählebenen variieren in den untersuchten Romanen: Während Wohnräume Charaktereigenschaften ihrer Bewohner teils indizieren (Gebrauchsgegenstände verweisen auf Gewohnheiten), teils metaphorisch darstellen (ein fehlender Ausblick transportiert Hoffnungslosigkeit), ergeben sich Figureneigenschaften bei Grjasnowa auch aus der Biographie der Figuren und bei Stamm und Weber aus der Lichtsymbolik auf der Metaebene der Textgestaltung. Es lässt sich nicht textübergreifend bestimmen, welche Charaktereigenschaften die Figuren zu geeigneten Partnern machen: Die Ähnlichkeit von Leyla und Jonoun bei Grjasnowa, die beide zwischen der Sehnsucht nach Geborgenheit und Fluchtreflexen schwanken, macht ihre Beziehung unmöglich, während Ortheils Protagonist:innen aufgrund ihrer ähnlichen Weltwahrnehmung und Herkunft mühelos zueinander finden; die gegensätzlichen Eigenschaften von Webers Protagonist:innen ergänzen sich perfekt, während die Ehe von Stamms Protagonist:innen an ihren unterschiedlichen Charakteren scheitert.

Insbesondere die komplexe Figurendarstellung und -konstellation bei Stamm zeigt auf, wie nuanciert mit raumsemantischen Mitteln Figuren charakterisiert und somit Handlungen motiviert werden können. Die Charakterisierungen plausibilisieren einerseits die voranschreitende Liebeshandlung durch unterschiedliche Voraussetzungen. Andererseits bilden sie auch die Basis für die Darstellung von Liebeskonzepten, die in Kapitel 3.3 im Mittelpunkt steht: Bei Weber enthüllt die Liebe der helfenden Lichtgestalt Luchs dem männlichen Protagonisten den Sinn des Lebens, während die Komplementarität von Licht und Schatten in Stamms Figurencharakterisierung auf die Ambivalenz zwischenmenschlicher Beziehungen und die Unmöglichkeit der einen ‚großen Liebe‘ verweist.

### **3.2 Raumsemantische Motivation, Abbildung und Strukturierung von Liebeshandlungen**

Liebeshandlungen können nicht nur durch die raumsemantische Figurencharakterisierung plausibilisiert, sondern auch durch weitere raumsemantische Darstellungsstrategien unterstützt werden, wie die Analysen in den folgenden Unterkapiteln belegen. In der Handlung von Liebesromanen spielen bekanntlich Emotions- und Beziehungsentwicklungen eine wichtige Rolle. Sowohl Emotionen als auch Liebesbeziehungen lassen sich intersubjektiv über Codes darstellen, zu denen auch raumsemantische Elemente gehören können. Implizite, intuitiv zugängliche Darstellungsstrategien wie die Raumsemantik können dabei helfen, Liebeshandlungen nachvollziehbar zu erzählen, indem sie an Alltagserfahrungen, kulturelle

Prägungen oder Topoi anknüpfen.<sup>411</sup> So gewinnt der literarische Text gegenüber einer expliziteren Darstellungsweise an Wirkungskraft und an sprachlicher Eleganz.

Im folgenden Unterkapitel wird zunächst die raumsemantische Handlungsmotivation behandelt – die Stimulation der Liebeshandlung in der erzählten Welt durch räumliche Elemente (Kapitel 3.2.1). Ein zweites Unterkapitel untersucht die raumsemantische Strukturierung des Handlungsverlaufs auf der Metaebene der Textgestaltung durch die Markierung von Wendepunkten und Etappen (Kapitel 3.2.2), ein drittes Unterkapitel die Abbildung der Konfliktsituation durch strukturelle Isomorphien von Wohnräumen und Beziehungen (Kapitel 3.2.3) und das letzte Unterkapitel die Emotionsdarstellung durch raumsemantische Verfahren (Kapitel 3.2.4).

### **3.2.1 Handlungsanstoß durch Raum(veränderung)**

In einigen der untersuchten Liebesromane werden die gesamte Romanhandlung oder einzelne Ereignisse durch raumsemantische Aspekte motiviert. Das häufigste Raummotiv mit kausal motivierender Funktion ist in den untersuchten Romanen die Reise. Dieses Motiv ist nicht neu: Die Literaturgeschichte hält zahlreiche Beispiele für (liebes)handlungsmotivierende Reisen bereit, man denke etwa an Thomas Manns *Tod in Venedig* (1911), Tucholskys *Schloss Gripsholm* oder auch Alfred Anderschs *Die Rote* (1960).<sup>412</sup> Wegen des häufigen Vorkommens im Romankorpus steht die Handlungsmotivation durch Reisen bei Ortheil, Berg und Grjasnowa im Folgenden im Vordergrund, bevor anschließend exemplarisch weitere raumsemantische Handlungsauslöser vorgestellt werden.<sup>413</sup>

---

<sup>411</sup> Vgl. Kapitel 2.2.4.2 des Methodenteils zur Handlungsstrukturierung und -motivation sowie zur Emotionsdarstellung durch raumsemantische Verfahren.

<sup>412</sup> Alfred Andersch: *Die Rote. Roman*. Olten/Freiburg i. B. 1960. Im Hinblick auf Gegenwartsromane belegt Chronisters Dissertation die These, dass „sex, space, and mobility can, and should, be understood in tandem with one another in many contemporary works“, Chronister 2011: 8. Britta Claus beobachtet das Aufgreifen der „literarische[n] Tradition [...], das Reisemotiv mit einer psychologischen Bedeutungskomponente aufzuladen, indem die körperliche Reise gleichgesetzt wird mit einer Reise in die Tiefe der Psyche“ (Claus 2012: 214) im Singleroman *Leichtes Licht* von Pleschinski.

<sup>413</sup> Auch in Webers Roman in *Tal der Herrlichkeiten* setzt der jeweilige Eintritt einer Figur in den Raum der anderen Etappen der Liebeshandlung in Gang: Nur da Luchs sich für ihren Urlaub an Sperbers Küstenort begibt, lernen sie sich kennen. Indem Sperber ihr nach Paris folgt, können sie zwei gemeinsame Liebesnächte erleben. Im übertragenen Sinne könnte auch Luchs' Übergang vom Leben in den Tod als eine solche Grenzüberquerung gelesen werden, die die Handlung des dritten Romanteils, Sperbers Auseinandersetzung mit der Trauer um Luchs, anstößt. In Kirchhoffs *Liebe in groben Zügen* führen zwei Reisen die Protagonist:innen und ihre jeweilige Liebschaft zusammen: Renz nähert sich Marlies in Chioggia, Vila Bühl in Havanna. Allerdings sind Kirchhoffs Figuren insgesamt sehr mobil, sodass hier keine einzelne Reise als Handlungsauslöser im Vordergrund steht. Stamms Protagonist:innen werden auf der ersten gemeinsamen Reise nach Marseille ein Paar. Reisen zur Selbsterkenntnis oder Beziehungskonfliktlösung unternehmen auch die

### 3.2.1.1 Handlungsmotivation durch Reisen I: Die große Liebe in Italien

Die Liebesgeschichte in Ortheils *Die große Liebe* wird durch die Reise des Erzählers Giovanni nach Italien motiviert, die fast die gesamte erzählte Zeit einnimmt. Ganz in der Tradition der deutschen Studienreise nach Italien stimuliert der Grenzübertritt von Deutschland nach Italien die Liebeshandlung und die innere Entwicklung des autodiegetischen Erzählers.<sup>414</sup> Die räumliche Entfernung wirkt wie ein Zeitraffer auf die innere Loslösung vom belastenden Alltag: Beim Gedanken an die heimatlichen Redaktionsräume kommt Giovanni schon bald „alles unendlich fern vor und als liege mein Kontakt mit diesen Dingen nicht erst ein paar Tage, sondern Monate zurück“ (GL 116). Die Möglichkeit, durch eine Reise einen Veränderungsimpuls herbeizuführen, wird auch von den Figuren thematisiert: Giovanni's Kollege Rudolf hatte ihm nach der Trennung von seiner vorigen Partnerin Hanna zu einer Reise geraten, um ihn aus seiner Lethargie und Einsamkeit zu lösen (vgl. GL 225f.), doch erst das Filmprojekt an der Adria konnte ihn dazu reizen, wie Giovanni in Ascoli rückblickend in sein Tagebuch schreibt:

als ich im Zug in den Süden saß, fühlte ich mich wirklich frei, ich hatte die Sache mit Hanna hinter mir und atmete aus, ja ich hatte wieder eine geradezu unbändige Lust auf die Welt. Mit diesem Schwung kam ich nach San Benedetto, ich war hellwach, alle Sinne arbeiteten gleichsam auf Hochtouren, ich erinnere mich noch gut an den ersten Tag hier, beinahe fühlte ich mich ja wie ein fremdländischer König, dem die Einheimischen einen enthusiastischen Empfang bereiteten, ich spürte sogar schon so etwas wie Glück, nur war es natürlich noch nicht so stark und so erfüllend wie das Glück, das dann folgte. Dennoch, das Glück war schon in mir, ich war präpariert, in dieser Glücks-Verfassung begegnete ich Franca, ich erinnere mich bis ins letzte Detail an den singulären Moment, in dem die Glücks-Erwartung dann zündete ... (GL 226)

Der Erzähler knüpft in seinem Tagebucheintrag an den Topos der deutschen Italienreise an: Die Reise in den „Süden“ macht ihn „frei“ und „hellwach“, gibt ihm „Schwung“ und weckt in ihm „alle Sinne“ und „eine geradezu unbändige Lust auf die Welt“.<sup>415</sup> Allein die Versetzung in den südlichen Raum, über die Grenze der Alpen hinweg, löst in Giovanni „schon so etwas wie

---

Protagonist:innen von Thomas Romanen *Fliehkräfte* und *Gegenspiel* (vgl. z. B. FK 446 und 255 sowie GS 387 und 394).

<sup>414</sup> Vgl. zur Geschichte der italienischen Studienreise und den an diesen Topos geknüpften Erwartungen Italo M. Battafarano: *Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert*. Bern/New York 2000: 7f. und Ernst U. Große/Günter Trautmann: *Italien verstehen*. Darmstadt 1997, S. 244-251. Das Motiv steht auch in Monika Zeiners Roman *Die Ordnung der Sterne über Como* im Mittelpunkt (Monika Zeiner: *Die Ordnung der Sterne über Como. Roman*. Berlin 2013, im Folgenden mit der Sigle OS zitiert), wobei die innere Entwicklung des Helden in der Auseinandersetzung mit seiner vergangenen Dreiecksgeschichte und der Hoffnung auf ein Wiedersehen mit der geliebten Frau besteht.

<sup>415</sup> Vgl. Große/Trautmann 1997: 244 zum Italientopos der Goethezeit: „Italien macht frei. Hier herrscht nicht die Enge, der Dünkel, die Düsterteit des Nordens, hier lebt man gelöster und glücklicher als Mensch unter Menschen.“ Sowie ebd. 250: „Italien – Landschaft, Kunst und Bevölkerung umschließend – wird zu einem Geburtshelfer der Selbstfindung. Diese produktive und therapeutische Wirkung steht seit Goethe im Mittelpunkt“.



Glück“ aus. Der insgesamt fünfmal verwendete Begriff „Glück“ steht im Zentrum dieser kurzen Textpassage und wird dem „Süden“ durch die mehrfache Wiederholung als wichtigstes Merkmal zugeschrieben. Die Reise in den Süden ist in dieser Darstellung die eigentliche Ursache des Glücks, indem sie Giovanni mit „Schwung“ versieht und in eine „Glücks-Verfassung“ und „Glücks-Erwartung“ versetzt. Die Begegnung mit der Geliebten ist dann nur noch der Auslöser, der die durch die Reise aufgebaute Glücks-Rakete „zündet[..]“, um in der Metaphorik der Textstelle zu bleiben. Jenseits der Alpen wird für Giovanni in beruflicher und privater Hinsicht plötzlich alles ganz leicht (vgl. GL 13, 16, 56, 164, 167, 213; 248) – diese räumliche Disposition für das Glück in Italien erleichtert das Verlieben und steht der Liebeshandlung als Voraussetzung voran.

### **3.2.1.2 Handlungsmotivation durch Reisen II: Ehebruch in den Tropen**

In Bergs Roman *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* steht ebenfalls eine Reise am Anfang der Liebeshandlung. Allerdings weicht die Atmosphäre der Liebesgeschichte ebenso wie die Semantik des Reiseziels stark von Ortheil Textbeispiel ab, wie die folgende Analyse zeigen wird. Die erste Hälfte des Romans spielt in zwei verschiedenen Orten in einem nicht näher bestimmten tropischen Entwicklungsland (vgl. FM 11-141). Dort lernt Chloe den Masseur Benny kennen und beginnt eine leidenschaftliche Affäre mit ihm, obwohl sie zuvor 20 Jahre lang überzeugt von ihrer leidenschaftsarmen, aber liebevollen monogamen Ehe war, wie ihre Gedanken an vielen Stellen des Romans klar herausstellen, etwa wenn sie darüber nachdenkt, wie konsequent sie in der Vergangenheit alle Versuchungen im Keim erstickte:

Wir hatten nie Zweifel an uns. Da gab es kein Vielleicht, kein Warten auf nicht erfolgende Anrufe, keine Spiele, es war eine seriöse Angelegenheit. In den Jahren mit Rasmus sind mir vielleicht sechs Männer begegnet, in die ich mich früher verliebt hätte. In die ich mich verliebt habe. Ich habe sie gemieden, den Kontakt sofort beendet, weil ich Rasmus nie betrügen wollte. Weil ich nicht an uns zweifeln wollte. Weil es mir unerträglich gewesen wäre, ihn zu verletzen.  
(FM 89)

Die Beziehung zu Rasmus war bisher die eine, einzige wichtige Beziehung für Chloe, das gemeinsame Altern gewiss (vgl. FM 21f., 30f., 40). Selbst zu Beginn ihrer Verliebtheit in Benny ist Chloe sich noch darüber im Klaren, dass allein ihr Körper verrückt spielt: „So wie ich weiß, dass meine Verstimmungen oft auf eine Erkältung oder einen Wetterumschwung zurückzuführen sind, ist mir auch klar, dass mein Zustand jetzt Hormonen geschuldet ist, die mich zu einer Paarung führen wollen.“ (FM 109) Am Ende der Affäre fragt sie sich: „Wann ist meinem Unterleib die Sache nur dermaßen entglitten? Ich hatte doch gedacht, nie, nie würde mir das passieren, was ich bei anderen Paaren so verabscheute. Der Verrat am Freund, nur um die

Geschlechtsteile wieder zu benutzen.“ (FM 227) Wie konnte es nach 20 Jahren Widerstandes gegenüber anderen Männern nun zu einer heftigen erotischen Affäre kommen?

Angesichts von Chloes eigentlich fester Überzeugung, Rasmus niemals zu betrügen, ist die raumsemantische Funktionalisierung der Reise für die kausale Motivation des Ehebruchs notwendig, um die Geschichte plausibel zu erzählen. Denn der Ehebruch lässt sich nicht allein aus Chloes sexueller Frustration erklären, da diese nach Chloes Aussage bereits mit dem Kennenlernen von Rasmus begann (vgl. FM 21f. und 25). Bergs Roman entwirft eine Motivationskette zur Erklärung des plötzlichen Ausbrechens aus der Monogamie, in der die Raumsemantik eine zentrale Rolle spielt: Weil der Theaterregisseur Rasmus in einer beruflichen Krise steckt, reist das Paar für ein Theaterprojekt, Rasmus' letzte berufliche Chance, in die Tropen.<sup>416</sup> Der Raumwechsel in das namenlose Entwicklungsland mit seinen zwei Handlungsräumen, dem Küsten- und dem Touristenort, verstärkt die berufliche Krise, indem die Semantik der Räume den Protagonist:innen ihr Scheitern als ökonomische Einheit eindrücklich vor Augen führt (1). Gleichzeitig führt der Raumwechsel zu charakterlichen Veränderungen der Protagonist:innen angesichts von Tod und Gewalt im Küstenort (2) sowie von Rausch und Sex im Touristenort (3), wo es schließlich unter dem Einfluss von Drogen zum Beginn der Affäre kommt. Dabei erhalten die Leser:innen Einblicke sowohl in Rasmus' als auch in Chloes Wahrnehmung, Gedanken und Emotionen, da die Geschichte wechselnd von Rasmus oder Chloe autodiegetisch erzählt wird.<sup>417</sup>

(1) Die deprimierende Gestaltung des Küstenortes, den das Ehepaar zunächst bereist, visualisiert den Tiefpunkt von Rasmus' Karriere eindrücklich. Rasmus selbst sieht im Hotelzimmer seinen beruflichen Niedergang manifestiert, als er frühmorgens wachliegt:

Das Hotelzimmer, das mir jetzt schäbig vorkommt, hat mich in der ersten Woche begeistert.  
Seine Einfachheit, das hotelzimmergewordene strahlende Kinderauge der sozial Schwachen.  
Sozusagen.

---

<sup>416</sup> Diese Motivation der Figuren, die Reise zu beginnen, ist typisch für Bergs Werk, so Knaut: „In Bergs Romanen ist dies [der Wunsch aufzubrechen, A. S.] oft mit einer Reflexion und Infragestellung der Lebenssituation der Protagonisten verbunden, die ihr bisheriges Leben, ihren Beruf etc. als völlig sinn- und nutzlos betrachten.“ Knaut 2009: 41, vgl. ebd. 43.

<sup>417</sup> Vor allem zu Beginn des Romans zeigen die abwechselnden inneren Monologe der Ehepartner über ihr Eheleben einerseits durch ähnliche, sogar wortgleiche Gedanken die enge, harmonische Symbiose der Partner:innen (vgl. FM 17 und 35, 76 und 77, 92 und 94, 96f. und 123, 144 und 158). Andererseits entlarven die wechselnden Erzähler:innen Missverständnisse bezüglich zentraler Aspekte des gemeinsamen Lebens – so liegen beide Partner:innen zwischen drei und vier Uhr morgens wach im Glauben, der andere schlief (vgl. FM 11 und 16), und beide Partner:innen sind überzeugt, der Andere liebe chinesisches Essen, während sie selbst davon Magenschmerzen bekommen (vgl. FM 8 und 65).

Es wird alles hier enden. In diesem kleinen Zimmer mit Keramikplatten am Boden, dieses off-white mit grauem Schlierendesign, das sich ein Teufel erdacht hat, um klarzumachen: Hier, Mann, bist du in der Dritten Welt, die politisch korrekt heute eher Länder mit suboptimaler Einkommensstruktur genannt wird, und du hast es nicht ins Hilton geschafft.

Glasjalousien, die von Touristinnen vermutlich mit spitzen Rufen bedacht werden, die Authentizität bejubelnd. Durch die Ritzen kriechen Feuchtigkeit und Kakerlaken, der Fensterrahmen aus trostlosem, messingfarbenem Blech, ein Ventilator, seine Verankerung in der Decke prüfend, ein Bett, auf dem alles außer Liebe stattgefunden hat. Willkommen am Ende der Nahrungskette. (FM 16)

Die Raumdarstellung erfolgt stark wertend und gestaltet Rasmus' sarkastischen Blick auf die Situation, in der er gelandet ist, mit Ironie, Übertreibung und Metaphern. So drückt er seine vormalige Begeisterung in der hyperbolischen Metapher aus, das Zimmer sei „das hotelzimmergewordene strahlende Kinderauge der sozial Schwachen“, und fügt im ernüchterten Rückblick an: „Sozusagen“, bevor er der Begeisterung einen ebenso übertriebenen negativen Blick auf den Raum gegenüberstellt: Er glaubt, es werde nicht nur das aktuelle Theaterprojekt oder seine Karriere, sondern gleich „alles hier enden“. In einer vierteiligen Aufzählung nennt Rasmus die Raumattribute, die in seiner Wahrnehmung auf sein berufliches Versagen verweisen: „Feuchtigkeit und Kakerlaken“, einen „Fensterrahmen aus trostlosem, messingfarbenem Blech“, einen schlecht angebrachten Ventilator und ein „Bett, auf dem alles außer Liebe stattgefunden hat“. Dass die unbehaglichen und auch gesundheitsschädlichen Aspekte „Feuchtigkeit und Kakerlaken“ in Rasmus' Darstellung „[d]urch die Ritzen kriechen“ und er des Ventilators „Verankerung in der Decke prüfen[..]“ muss, als drohe er herunterzufallen, erweckt den Eindruck schleichend sich einnistender Gefahr. Das „Blech“ unterstreicht durch seinen geringen Materialwert die billige Einrichtung und verstärkt den Kontrast zum „Hilton“, in das Rasmus es finanziell nicht geschafft hat. Die Aufzählung der Attribute führt auf das sarkastische Fazit hin, das Rasmus nach der Reflexion über den Raum als Symptom seines Versagens zieht: „Willkommen am Ende der Nahrungskette.“

Die zitierte Passage nimmt eine insofern privilegierte Position im Text ein, als sie den Beginn des ersten Reisekapitels darstellt, das von Rasmus erzählt wird. Die Passage ist aus Rasmus' ideologischer Fokalisierung, nicht aber aus seiner visuellen Fokalisierung erzählt, denn zu der genannten Uhrzeit muss es im Hotelzimmer dunkel sein. Dass Rasmus den Raum nicht betrachtet, sondern ereignislos aus seiner Erinnerung beschreibt, betont seine subjektive Raumwahrnehmung, die von konkreten räumlichen Details zu Assoziationen übergeht. Deren Subjektivität wird daran erkenntlich, dass Rasmus gegensätzliche Wertungen des Raumes nach verschiedenen Wertmaßstäben gegenüberstellt: Im Moment des Erzählens kommt Rasmus das Hotelzimmer „schäbig“ und „tostlos[..]“ vor; eine Woche zuvor war er noch „begeistert“ gewesen von der „Einfachheit“ des Zimmers, die aus der Perspektive von „Touristinnen“ als

„Authentizität“ positiv interpretiert werden könnte. Der schnelle Wechsel von Begeisterung zur hyperbolischen Deutung des Raumes als vernichtendes Urteil eines „Teufels“, der Rasmus sein Versagen „klarmachen“ will, indem er ihm anhand des unästhetischen Bodenbelags vor Augen führt, dass er es „nicht ins Hilton geschafft“ hat, zeigt, dass Rasmus sein berufliches Projekt und damit seine gesamte Theaterkarriere schon nach einer Reisewoche als gescheitert ansieht.<sup>418</sup>

Seine Befürchtungen werden sich bestätigen: Der ebenfalls hyperbolisch dargestellte Küstenort von „unerträgliche[r] Hässlichkeit“ am „stinkenden Ende der Welt“ (FM 43) ist nicht an Rasmus interessiert, wie er selbst konstatiert: „Vom Strand abgesehen besteht der Ort aus Gassen mit halb eingefallenen Lehmhäusern, einem Marktplatz und einigen Gebetsstätten. Kurzum: Noch nicht einmal dieser wirklich hässliche Ort will sich von mir retten lassen.“ (FM 39) Rasmus' Raumwahrnehmung verrät seine Resignation, die dazu beitragen wird, dass die Protagonist:innen von vertrauten Handlungsmustern abweichen und vom ruhigen Eheleben zum polyamoren Experiment übergehen. In Chloe weckt die aussichtslose Situation das Bedürfnis nach Veränderung:

wir werden diese Krise aussitzen. Noch ein paar Wochen, dann werden wir uns einen Grund für das Scheitern von Rasmus' Mission hier überlegt haben und nach Hause fahren. Dort könnten wir alles anders machen. Vielleicht studiere ich noch einmal. Mein Blick wird glasig. Oder wir machen zusammen einen Laden auf, der Kaffee läuft mir aus dem halboffenen Mund. Vor allem müssen wir Rasmus' Mutter aus unserem Leben entfernen. Und unbedingt müssen wir aus diesem traurigen Nest verschwinden. Ich habe das verdammte Gefühl, dass uns hier etwas Schreckliches passieren wird. (FM 31)

Chloe sieht optimistische Optionen eines Neuanfangs nur in ihrer Heimat. Ihrem aktuellen Aufenthaltsort hingegen sieht sie als potentiellen Auslöser negativer Ereignisse – ihre Sorge, dass ihnen in „diesem traurigen Nest [...] etwas Schreckliches passieren wird“, greift Rasmus' Ahnung auf, dass „alles hier enden“ werde, und präfiguriert den weiteren Handlungsverlauf.

(2) Der Küstenort zeichnet sich nicht nur durch einen Mangel von Ästhetik und Komfort aus, sondern verbindet zudem Langeweile in tropischer Hitze mit der Präsenz von Gewalt und Tod und weckt so unterdrückte Seiten der Figuren: Neben der Sorge um Rasmus' berufliche Zukunft bietet die ereignisarme dreimonatige Reise beiden Partnern Zeit für seitenlange Reflexionen über ihre Beziehung, Liebe und Sex (vgl. FM 18-38). Vor allem Chloe empfindet durch die

---

<sup>418</sup> Vgl. seine gewandelte Wahrnehmung des Schlachthofs im gleichen Küstenort: „Die ersten zwei Wochen war ich täglich dort. Blut und Tod, der unsentimentale Umgang mit der Kreatur, haben mich zu euphorischen Ideen bewegt, die ich aufgeregt in ein Notizbuch geschrieben habe. Ich war mir sicher, das Rätsel des Lebens gelöst zu haben. Wenn ich jetzt in mein Notizbuch schaue, stehen da Sätze wie: Irgendwann ist alles vorbei.“ (FM 50)

Abwesenheit ihres Arbeitsalltags Langeweile (vgl. FM 69). Sie verbringt ihre Tage lesend und auf Rasmus' Erfolg hoffend am Strand (vgl. FM 36, 41). Zusätzlich schafft die Tropenhitze (vgl. FM 16f., 52), die Chloe bedeutungsvoll als „körperwarme Luft“ (FM 96) bezeichnet, das Klima eines Gewächshauses, das an das Auslösen von Gärungsprozessen denken lässt und Chloes körperliche Erregung steigert:<sup>419</sup> Am Strand liegt ein fremder Mann neben Chloe, den sie als den „Banker“ (FM 46) bezeichnet und dessen Blick sie nach zwei Wochen mit einem Lächeln erwidert (vgl. FM 47). Als Chloe sich eines Mittags in das Hotelzimmer zurückzieht und voller „Wut“ (FM 52) über Rasmus' Unfähigkeit, sie sexuell zu befriedigen, im Badezimmer masturbiert, beobachtet sie der Banker durchs Fenster. Chloe erlaubt ihm einzutreten und sie befriedigen sich nebeneinander (vgl. FM 52f.).

Chloe selbst erklärt ihr Verhalten im Nachhinein durch die Wirkung des Ortes mit all seinen abschreckenden, hässlichen, elenden und brutalen Details:

Endlich kommt die Dunkelheit und deckt das Elend zu. Die toten Palmen, den Staub, die Autowracks an der Straße, die Deponie alter Handy- und Computerteile links am Strand, den Schlachthof rechts, der Geruch weht kurzfristig nicht mehr in Richtung unseres Hotels, dieser leichte Blutdunst, der während des Tages immer anwesend ist. Vermutlich wirkt der auf Dauer wie Ritalin auf die Gehirne Heranwachsender, macht einen zum Soziopathen, zum Zombie, ich hab keine Ahnung. Irgendwas passiert hier mit den Menschen. Mit mir. Als fände ich das gemütlichste Zimmer in meinem Haus nicht mehr. Da, wo der Kamin brennt und die Obstschalen stehen. Ich irre durch leere Räume, in denen verbrannte Leichen vor erloschenen Feuern sitzen. (FM 58)

Die Passage beginnt mit der Beschreibung der deprimierenden Details des Küstenortes bis zum penetranten Schlachthofgeruch. Dessen Wirkung auf Menschen und auf sie selbst interpretiert sie zunächst flapsig als Mutation „zum Soziopathen, zum Zombie“, bevor sie die Veränderungen, die der Ort in ihr selbst auslöst, in eine Raummetapher fasst:<sup>420</sup> Die Raummetapher beginnt erst harmlos mit der vergeblichen Suche nach dem „gemütlichste[n] Zimmer in meinem Haus [... d]a, wo der Kamin brennt und die Obstschalen stehen“, um dann

---

<sup>419</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2.2 zur Wärme in den Zimmern der Geliebten in Stamms *Sieben Jahre*, die auch dort den Erzähler enthemmt. Der Topos der schwülen Hitze, die Leidenschaft auslöst, erinnert auch an Thomas Manns *Tod in Venedig*.

<sup>420</sup> Raummetaphern dienen auch in Sibylle Luithlens Roman *Wir müssen reden* der Darstellung der Emotionen und inneren Vorgänge der Protagonistin Feline, eingesetzt von der heterodiegetischen Erzählinstanz in figuraler Fokalisierung: Sie imaginiert die Geliebte ihres Mannes als „Holzwurm“, der „die Fundamente ihres Hauses durchlöchert“, sodass ihre Partnerschaft und Familie womöglich bald „einstürzt“ (es spricht dort allerdings die heterodiegetische Erzählinstanz in Felines Fokalisierung, nicht die Figur selbst), vgl. Sibylle Luithlen: *Wir müssen reden. Roman*. München 2018, S. 14, vgl. auch 25 (im Folgenden mit der Sigle WR zitiert). In Webers *Tal der Herrlichkeiten* verwendet die Erzählinstanz eine Raummetapher zur Beschreibung der Bedeutung, die der Verlust der Geliebten Luchs in Zukunft für den Protagonisten Sperber haben wird: „Sieh, Sperber, den Kiesel vor deinen Füßen im glattgewalzten Sand: Wie dieser Algenstengel, der auf ihm wurzelt, bist du an einer Toten festgewachsen. Die nächste Flut, die nächste Welle mag sie hierhin oder dorthin befördern; in welche Ferne auch immer der Tod sie trägt, sie wird dich mit sich fortziehen. Irgendwann wirst du sterben. Du wirst gelebt haben. Und es wird gut sein.“ (TH 250)

eine groteske Wendung zu nehmen: „Ich irre durch leere Räume, in denen verbrannte Leichen vor erloschenen Feuern sitzen.“ Der zweite Teil der Raummetapher bricht mit dem ersten, der Chloes Innenleben basierend auf dem realistischen anthropologischen Raummodell eines Wohnhauses als ein Haus mit verschiedenartigen Zimmern visualisiert, die verschiedenen Charakteranteilen entsprechen. Der zweite Teil hingegen stellt das Wohnhaus plötzlich leer bis auf Asche und Leichen dar und ruft so eher ein spezifisches Raummodell des Horrorgenres auf. Dieser drastische Kontrast überzeichnet hyperbolisch die Veränderung von Chloes emotionaler und psychischer Verfassung und präfiguriert zudem die Selbstverbrennung des Bankers (vgl. FM 73f.).

Rasmus erfährt nicht von der Begegnung zwischen Chloe und dem Banker und versteht daher Chloes Traumatisierung und ihre Schuldgefühle nicht, als der Banker sich später am Strand selbst verbrennt. Nichtsdestotrotz ist auch Rasmus von dem Anblick erschüttert und bezieht das Erlebnis auf die Atmosphäre des Küstenortes:

Die Angestellten des Hotels sitzen vermutlich bereits neben der Verbrennungsstelle am Strand und füttern ihre Lunchbox leer. Sie haben den Tod quasi im System. Früher gab es hier in der Gegend ständig Bürgerkriege. Wer gegen wen war, verstanden nicht einmal die Beteiligten. Die kleinen Trottel, die jetzt in meine Theatergruppe kommen, um Bier zu trinken, haben noch vor wenigen Jahren ihren Nachbarn mit Macheten den Kopf zerhackt. Das ist es doch, was wir hier spüren die gesamte Zeit. Orte speichern Erinnerung. Das Grauen bekommt man aus Wohnungen und Gegenden über Jahrzehnte nicht rausgelüftet, denn die Atmosphäre hat ein brillantes Teilchengedächtnis. (FM 80f.)

Die Wirkung des Küstenortes und der Ereignisse, die dort stattfanden und in den „Orte[n]ge]speicher[t]“ sind, wie Rasmus sagt, auf die Gedanken und Verhaltensweisen der Figuren haben Chloes erstes erotisches Abenteuer motiviert und motivieren nun nach der Selbstverbrennung des Bankers den ersten Besuch der Protagonist:innen im benachbarten Touristenort, wo sie durch Alkoholkonsum und Ablenkung ihre Lage vergessen und dem „brillante[n] Teilchengedächtnis“ des Küstenortes entfliehen wollen.

(3) Der Touristenort erleichtert schließlich durch die omnipräsente Verfügbarkeit von Drogen und billigem käuflichen Sex den Beginn der Affäre. Die Infrastruktur des Touristenortes ist speziell dafür angelegt, etwas aus sich herauszulassen, das sonst im Zaum gehalten wird, wie die folgende Aufzählung von Attributen deutlich macht: „Der Ort ist eine trostlose Ansammlung von Tattooshops, Transvestitenbars, Massageläden, Huren, Strichern und Touristen, die sich ausnehmen lassen, zumindest werden sie das zu Hause sagen. Und damit meinen, dass sie für eine Prostituierte fünf Dollar gezahlt haben.“ (FM 82) Dort betrinken sich Rasmus und Chloe nach der traumatischen Selbstverbrennung (vgl. FM 84). Durch einen Zufall geraten sie dabei in

einen Massagesalon, weil Chloe das institutionelle Raummodell einer Massagepraxis von Urlaubserfahrungen in Thailand kennt und dort in einem „klimatisierte[n] Raum“ „wieselflinke Frauen, Ruhe“ (FM 89) als erholsame Gegenwelt zum Rest des Ortes erwartet. Tatsächlich teilt der Massagesalon jedoch die Semantik des von Alkohol, Drogen und Sex bestimmten Ortes: Der Masseur Benny und seine Kollegin machen Chloe und Rasmus durch Rauschmittel willenlos, bevor Benny während der Massage mit seiner Kundin Chloe schläft und sie nach 20 Jahren orgasmusfreien Sexes mit Rasmus befriedigt (vgl. FM 91).

Die berauschte Chloe hält das Ereignis zunächst für eine Überlagerung der Realität durch ihre sexuellen Phantasien (vgl. FM 91; vgl. FM 52). Am nächsten Tag jedoch kehren Rasmus und Chloe in die Massagepraxis zurück (vgl. FM 94). Bei diesem zweiten Besuch konsumiert Chloe weniger Rauschmittel und nimmt daher körperliche Details des Masseurs wahr, die ihr gefallen, wie etwa seine „[p]erfekte[n] stämmige[n] Beine“ (FM 100), seine „perfekt temperierten Hände[.]“ und sein „weich[es], gut riechend[es]“ Haar (FM 101). Selbst in diesem Zustand, als sie bereits für den Masseur zu schwärmen beginnt, entflieht sie noch bewusst der Versuchung, Rasmus zu betrügen, indem sie den Salon verlässt (vgl. FM 102). Erst beim Anblick des bereits erwähnten deprimierenden Hotelzimmers am nächsten Tag bricht sie aus ihrer Ehe aus:

Ich kann nicht eine Sekunde länger in diesem Hotelzimmer sein, die alten Matratzen betrachten, die nach Hoffnungslosigkeit riechenden Vorleger, die halb abgerissenen Gardinen, wenn ich hier noch eine Sekunde bleibe, mit Rasmus auf dem Bett, mit mir steif daneben, wird mein Kopf mit einem leisen Geräusch von meinem Hals geschleudert, wird mein Körper in der Mitte durchreißen, werde ich schreien und nie wieder aufhören.

Ich brauche Abstand. Sage ich. (FM 107)

Ähnlich wie in Rasmus' Raumwahrnehmung zuvor (vgl. FM 16) sieht nun auch Chloe in den räumlichen Objekten ihres Hotelzimmers, den „alten Matratzen“ und dem „nach Hoffnungslosigkeit riechenden Vorleger“ und den „halb abgerissenen Gardinen“, Zeichen der ausgeweglosen Krisensituation des Paares, die sie als körperliche Spannung spürt, der sie sich sofort durch das Verlassen des Raumes entziehen muss. So führt die durch die erzählten Räume bedingte Kette der kausalen Motivationen dazu, dass Chloe auf der Suche nach dem Masseur in den Touristenort zieht. Sie benennt die emotionale Wirkung dieses Ortswechsels beim Verlassen des Hotelzimmers explizit: „Die Erleichterung erfolgt direkt. Fast stolpere ich aus dem Raum, aus dem Leben, aus der Verantwortung.“ (FM 107) Die Affäre beginnt.

### 3.2.1.3 Handlungsmotivation durch Reisen III: Auflösung einer konfliktreichen Dreiecksbeziehung

In Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* hingegen motiviert eine Reise nicht den Beginn der Liebeshandlung, sondern ihr Ende.<sup>421</sup> Die kausale Motivation erstreckt sich über den ganzen zweiten Teil des Romans (vgl. UE 151-265). Alle drei Figuren begeben sich spontan auf Reisen. Die Reisen sind ineinander geschachtelt: Zunächst reist Leyla nach Baku, um sich selbst zu finden, dann reisen ihr Ehemann Altay und ihre frühere Geliebte Jonoun ihr nach, um sie aus dem Gefängnis zu holen. Während des Aufenthaltes aller drei Figuren in Baku reisen schließlich Leyla und Jonoun weiter durch Aserbaidschan, Georgien und Armenien, um ihre Liebe wiederzufinden (vgl. UE 181-255), während Altay seinen neuen Geliebten Farid kennenlernt.<sup>422</sup> Dass die kausale Motivation der Konfliktlösung durch das Reisen innerhalb der erzählten Welt von der Protagonistin Leyla beabsichtigt ist, zeigen Leylas Aussagen über die Beweggründe für ihre Reise: Altay gegenüber gibt sie vor dem Aufbruch nach Baku an, sie müsse ihr „Leben für eine Weile verlassen“, weil sie nicht wisse, was sie wolle (UE 133). Jonoun sagt sie vor ihrer gemeinsamen Reise durch den Kaukasus, sie würden „eine Reise zum Simurgh“ (UE 180) machen, einem intratextuellen Symbol für die wahre Liebe (vgl. UE 177).

Während das Reisen in anderen Liebesromanen häufig zur Entdeckung einer neuen, unbekannteren Liebeserfahrung führt, wie die vorangegangenen Romanbeispiele gezeigt haben, motivieren Leylas Reisen ihre Rückkehr zur Ehe mit Altay, die schon zu Beginn der Handlung und noch vor dem polyamoren Experiment mit Jonoun bestand. Dazu tragen die ambivalent semantisierten, doch überwiegend hässlichen durchreisten Räume und das Ausbleiben erhebender, sinnstiftender Wirkungen von als ‚romantisch‘ erhofften Orten bei (vgl. Kapitel 3.3.4.3): Die durchreisten Orte hinterlassen keinen bleibenden Eindruck, Hässliches und Schönes wechseln schnell und lassen die Reisenden gleichermaßen unberührt.<sup>423</sup> Diese Aspekte verdichten sich am Ende der Reisen während Leylas und Jonouns Aufenthalt in Jerewan. Die Textpassage in der für den Roman typischen knappen Form, in der die Betrachtung des Berges

---

<sup>421</sup> Vgl. auch Kapitel 3.2.2.1 zur Motivation des Romanendes bei Kirchhoff durch die wiederholte Reise von Vila und Renz nach Assisi, den leitmotivischen Ort, der stets wichtige Wendepunkte ihrer Ehe markiert und sie bei ihrem letzten Aufenthalt während der erzählten Zeit an den Wert ihrer langen Ehe erinnert. Auch in Luithlens Roman *Wir müssen reden* bestimmt die Reise der Protagonistin den Ausgang der Liebeshandlung (vgl. WR 66-238).

<sup>422</sup> Vgl. zu den durchreisten Landschaften auch Kapitel 3.3.4.3.

<sup>423</sup> Vgl. Buchzik 2014 und Birrer 2015.



Ararat Leylas Entscheidung auslöst, zu Altay nach Baku und anschließend gemeinsam nach Berlin zurückzukehren, wird daher exemplarisch analysiert:

[... Jonoun und Leyla] spazierten [...] durch die Innenstadt. Hinter jedem pittoresken Detail lauerte die Depression. Jerewan war keine Stadt für Touristen.

Leyla fragte sich, wozu die ganze Reise gut gewesen sein sollte. Jonoun liebte Experimente, und sie liebte das Gefühl, verliebt zu sein, vor allem, da sie dieses Gefühl erst so spät entdeckt hatte. Liebe war für sie ohnehin nur ein temporäres Konzept. Es hielt sie nicht lange an einem Ort und vor allem nicht bei einem Menschen.

Zwei Jeeps rasten an ihnen vorbei. Auch diese hatten verdunkelte Fensterscheiben. Sie hielten vor dem nächsten Hauseingang, aus dem gerade ein hochgewachsener Mann mit graumeliertem Haar heraustrat, gefolgt von drei breitgebauten, kahlköpfigen Bodyguards. Aus den beiden Autos sprangen zwei Männer heraus und schossen mit MGs auf die Gruppe. Jonoun zog Leyla zur nächsten Hauswand, doch die Schüsse gingen nicht auf die Gruppe nieder, sondern auf die kleine Fläche direkt vor ihren Füßen. Dann hüpfte die Attentäter wieder in ihre Jeeps und fuhren mit quietschenden Reifen davon. Alles geschah in einer rasenden Geschwindigkeit.

Am nächsten Tag blieben sie im Hotelzimmer, rauchten bei offenem Fenster und sahen hinaus auf den Ararat, der die ganze Stadt überragte. Ein magisches Gebilde, zum Greifen nahe und dennoch unerreichbar.

„Lass uns zurückfahren“, sagte Leyla.

„Wieso?“

Leyla zuckte mit den Schultern und zündete sich noch eine Zigarette an.

„Meinetwegen“, sagte Jonoun. „Du sitzt eh am Steuer.“ (UE 232f.)

Das Stadtbild Jerewans visualisiert die Ambivalenz und Desillusionierung, die bereits die bisher von den Frauen bereisten Landschaften und Städte verkörpert hatten. Somit baut diese vorletzte, entscheidende Etappe der Reise auf den vorangegangenen Reiseerlebnissen auf. Aus der inhaltlich unverbundenen Aneinanderreihung räumlicher Details, die miteinander im Widerspruch stehen, ergibt sich der Eindruck fehlender Sinnzusammenhänge: Zwischen den „pittoresken Detail[s]“ und der „lauer[nden] Depression“ in Jerewans Innenstadt besteht eine Spannung, die weder erklärt noch aufgelöst oder irgendwie vom Text weiter behandelt wird. Stattdessen setzt unvermittelt ein innerer Monolog Leylas ein, in dem sie sich fragt, „wozu die ganze Reise gut gewesen sein sollte“, da für Jonoun „Liebe [...] ohnehin nur ein temporäres Konzept“ sei, das die reiselustige Künstlerin „nicht lange an einem Ort und vor allem nicht bei einem Menschen“ halten könne. Der schnelle Wechsel von der Stadtbeschreibung zu Leylas innerem Monolog erweckt den Eindruck, dass ihre Gedanken von ihrer Raumwahrnehmung ausgelöst werden.

Im Anschluss an ihren inneren Monolog folgt ebenso unmittelbar und inhaltlich unverbunden die Gewaltszene einer Schießerei. Sie steht in keinem Zusammenhang zur restlichen Romanhandlung und erfüllt zwei narrative Funktionen: Einerseits führt sie den Figuren und Leser:innen die grundsätzliche Abwesenheit von erkennbaren Sinnzusammenhängen und die Brutalität des Lebens vor Augen. Andererseits veranlasst sie Leyla und Jonoun vermutlich dazu,

am folgenden Tag aus Sicherheitsgründen im Hotelzimmer zu bleiben. So erst wird der für den Ausgang der Liebeshandlung entscheidende Moment am „offene[n] Fenster“ herbeigeführt: Leyla und Jonoun betrachten den entfernten Berg Ararat, „[e]in magisches Gebilde, zum Greifen nahe und dennoch unerreichbar“. Diese Beschreibung des Ararat aus der räumlichen, visuellen und perzeptiven Fokalisierung der am Fenster rauchenden Figuren bezeichnet den Moment, der den Abbruch der Suche nach der Liebe auslöst, wie Leylas unvermittelter Vorschlag nach der Beschreibung des Berges: „Lass uns zurückfahren“ nahelegt, und dass sie auf die Frage nach dem Grund nur „mit den Schultern [zuckt]“. Am als Sehnsuchtstopos bekannten offenen Fenster erkennen die Figuren in der Unerreichbarkeit des betrachteten Berges die Unerreichbarkeit ihres Liebeseideals. Dass mit der zitierten Passage ein Kapitel endet, betont zusätzlich die Endgültigkeit von Leylas Entscheidung, die Reise und die Beziehung mit Jonoun zu beenden. Im weiteren Verlauf der Romanhandlung kehren die Frauen zu Altay nach Baku zurück und Altay und Leyla fliegen zurück nach Berlin, wo sie eine Familie gründen möchten (vgl. UE 264f.).

#### **3.2.1.4 Andere kausale Einflüsse durch räumliche Elemente**

So wie der Berg Ararat in Grjasnowas Roman ein einzelnes handlungsauslösendes räumliches Element während der insgesamt handlungsmotivierenden Reise darstellt, finden sich auch in anderen Romanen kausale Einflüsse durch räumliche Elemente. In diesem Unterkapitel werden zwei Beispiele aus Ortheils und Webers Romanen analysiert. In Ortheils Roman *Die große Liebe* motivieren im Laufe der Reise des Erzählers Giovanni weitere räumliche Elemente die Liebeshandlung, indem sie die körperliche Vereinigung mit der Angebeteten erst verhindern und dann erleichtern: Am Ziel der ersten gemeinsamen Radtour, in einer Bergpension, in der sie gerade zu Abend gegessen haben, begehren Ortheils Protagonist:innen Franca und Giovanni einander bereits, trauen sich aber beide noch nicht, den ersten Schritt zu machen. Während Franca die Toilette benutzt, besichtigt Giovanni heimlich ein Zimmer in der Bergpension, um zu eruieren, ob sie dort die Nacht miteinander verbringen könnten:

Ich hätte fast laut aufgelacht, als ich das breite Bett sah und die kleinen Messing-Nachtlämpchen mit den karierten Stoffüberzügen, es war völlig unmöglich, in diesem Bett konnte man mit Dottoressa Franca keinen Sex haben, schon die Vorstellung war lächerlich, wahrscheinlich quietschten die Federn und waren bei geöffneten Fenstern noch in den Tälern ringsum zu hören, ich konnte das Lachen nicht mehr unterdrücken, mir fiel noch allerhand zu diesem unmöglichen Schlafzimmerbild ein. (GL 100f.)

Wie in Kapitel 3.1.1.2 dargestellt, spielt räumliche Ästhetik für die Annäherung von Franca und Giovanni eine zentrale Rolle. So erklärt sich, dass die Gestaltung eines Pensionszimmers, die Giovanni ästhetischen Ansprüchen nicht genügt, in seinen Augen eine körperliche Vereinigung

unter diesen räumlichen Umständen „völlig unmöglich“ macht, wie er zweimal in der kurzen Passage unter Lachen wiederholt.<sup>424</sup>

Einen ästhetischeren Raum für die körperliche Annäherung finden die Figuren bei ihrem zweiten Ausflug in Gestalt einer abgelegenen Strandkabine:

Endlich gelangten wir in eine kleine Bucht, dort steckte ein längst zerborstenes Boot noch im Sand, daneben stand eine einzelne Umkleidekabine aus Holz, ich ging hin und öffnete die Tür, alles wirkte intakt, nur daß das bleiche Holz sich gegen die grüne Farbe durchgesetzt hatte, ein paar schwache Grünspuren waren auf der kleinen Bank gerade noch zu erkennen, sonst war das Holz blaß und grau, als habe das Meer es immer wieder bespült.

Ich wollte die Tür wieder schließen, als sie an mir vorbei hineinschlüpfte, komm! Sagte sie, komm!, ich folgte ihr, wir zogen die Tür von innen zu, sie zog ihr weißes Kleid sofort aus, sie zog es über den Kopf und warf es beiseite, sie entledigte sich mit einigen Handgriffen aller Kleidung, komm! Sagte sie immer wieder, ihre starke Erregung übertrug sich auf mich, wie in Trance begann ich, mich ebenfalls zu entkleiden, ich spürte förmlich, wie die Enge des Raums die Sehnsucht der beiden Körper verstärkte. [...] Ich schloß die Augen, ich hörte die nahen Wellen, durch eine kreisrunde Öffnung in der Hinterwand der Kabine drang etwas Wind in den Raum [...] (GL 161f.)

Im Gegensatz zur bewohnten Bergpension liegt die Umkleidekabine abgeschieden in einer „kleine[n] Bucht“. Dass ein „längst zerborstenes Boot noch im Sand“ steckt und auch das „bleiche Holz“ der Umkleidekabine von niemandem neu gestrichen wurde, weist darauf hin, dass an diesem menschenverlassenen Ort nur das Meer die Liebenden umgibt. Das Meer als intratextuelles Symbol für die Macht der Liebe (vgl. Kapitel 3.3.2) ist in der Umkleidekabine sinnlich erfahrbar: Giovanni scheint es, als werde die Kabine vom „Meer [...] immer wieder bespült“, im Inneren der Kabine sind „die nahen Wellen“ zu hören und „durch eine kreisrunde Öffnung in der Hinterwand“ dringt „etwas Wind“ in den Innenraum. Diesmal führt der Raum den ersten Geschlechtsverkehr des Paares herbei, indem seine „Enge [...] die Sehnsucht der beiden Körper verstärkt[...]“ (GL 162), wie der Erzähler explizit bemerkt.<sup>425</sup>

In Webers *Tal der Herrlichkeiten* löst der Raum die Reise des Protagonisten Sperber zu seiner Angebeteten Luchs nach Paris aus: Der permanent mit der Suche nach verborgenen Wegweisern und Botschaften beschäftigte Sperber wandert – ratlos, ob er Luchs in Paris suchen soll – mit einem Gedichtband von Max Jacob in der Hand durch „den küstenferneren Teil des Ortes“ (TH 92):

---

<sup>424</sup> Ähnlich hat sich Giovanni auch in der Vergangenheit immer wieder von den geschmacklosen Elternhäusern seiner vorherigen Geliebten abgestoßen gefühlt (vgl. GL 293).

<sup>425</sup> In Stamms Roman *Sieben Jahre* hingegen enthemmen unästhetische Räume die Figuren sexuell: Sowohl Alex als auch Sonja verlieren ihre sexuellen Hemmungen, wenn sie aus ihrem geschmackvollen Architektenmilieu in eine hässlichere Umgebung eintreten, sei es ein billiges Hotelzimmer (vgl. SJ 107), seien es Iwonas Zimmer (vgl. SJ 117) oder ihr Arbeitsplatz (vgl. SJ 114).

Im Wandern durch die fast unbefahrenen Straßen zog Sperber das Buch aus der Tasche und las, besprüht von feinem Regen, in den ungelungenen Gedichten des jüdisch-katholischen Bretonen, und durch das Gehen im Regen wurden die Verse geschmeidiger und lebendiger, sie wuchsen aus den Seiten heraus und in Sperbers Seele hinein, Vers für Vers, Wort für Wort.

Und genau in dem Moment, da er an eine Kreuzung gelangte und damit an die Ausfallstraße, ein gutes Stück schon hinter dem Ortsausgang, stieß er auf das Zeichen, auf das er gewartet hatte. Er blieb stehen, das offene Buch in der gehobenen Hand. Und während die Autos in beiden Richtungen an ihm vorbeirauschten und dem Vortrag ihr unregelmäßiges, willkürliches Metrum unterlegten, las er mit klarer, vernehmlicher Stimme das Gedicht, das den Titel „Die Abreise“ trug:

Adieu du Teich und alle meine Tauben  
Die ihr in eurem Turm so freundlich euer seidiges Gefieder  
Spiegeltet und euren weißen aufgebauchten Kragen  
Adieu du Teich.

[...]

Adieu auch du mein hellovaler Fluss  
Adieu du Berg! Adieu geliebte Bäume!  
Ihr seid meine Hauptstadt, ihr hier alle  
Und nicht Paris. (TH 92-94)

Auf eindrückliche Weise wird in dieser Passage dargestellt, wie die Figurenbewegung und die durchschrittenen erzählten Räume inklusive ihrer meteorologischen und akustischen Eigenschaften mit der Gedichtlektüre und den erzählten Räumen, die auf intradiegetischer Ebene im zitierten Gedicht vorkommen, zusammen eine psychische Entwicklung bei Sperber bewirken, die zu seiner Entscheidung für die Reise nach Paris führen. Darstellerisch gelingt dies, indem der Spaziergang und die Raumwahrnehmung Sperbers innerhalb einzelner Sätze eng mit dem Lektüreprozess verwoben und beide von einer teils lyrischen Sprachverwendung begleitet werden. Bereits im ersten Satz wird in Form eines Chiasmus die inhaltliche Verbindung zwischen dem Regenspaziergang und Lesen zweifach hergestellt: „Im Wandern“ nimmt Sperber „das Buch aus der Tasche“ und er „las, besprüht von feinem Regen“. Noch im selben Satzgefüge wird die Dynamisierung der Jacob'schen Verse onomatopoetisch durch die Steigerung vom ruhigen trochäischen Gleichklang „Gehen“ und „Regen“ hin zu den dynamischen viersilbigen Steigerungsformen „geschmeidiger und lebendiger“ ausgedrückt. Die Entwicklung kulminiert im asyndetischen letzten Teil des atemlos langen, parataktischen, sich im Buch über sieben Zeilen erstreckenden Satzgefüges mit einer Metapher für Sperbers gedankliche Verarbeitung der gelesenen Verse: Die Verse „wuchsen aus den Seiten heraus und in Sperbers Seele hinein, Vers für Vers, Wort für Wort“.

In dieser Verbindung von Figurenbewegung, umgebenden räumlichen Elementen und Lektüre findet Sperber den gesuchten Hinweis „genau in dem Moment, da er an eine Kreuzung gelangte und damit an die Ausfallstraße, ein gutes Stück schon hinter dem Ortsausgang“. Erneut verbinden sich Raumwahrnehmung und Leseprozess, wenn „die Autos in beiden Richtungen an

ihm vorüberrauschten und dem Vortrag ihr unregelmäßiges, willkürliches Metrum unterlegten“. An der Wegscheide der „Kreuzung“ liest er Jacobs Abschiedsode des lyrischen Ichs an seine heimatliche Natur, den „Teich“, „Bäume“ und den „hellovale[n] Fluss“, die „[s]eine Hauptstadt“ seien, „[u]nd nicht Paris“. Die im Gedicht auf intradiegetischer Ebene erzählten Räume und insbesondere das Toponym „Paris“ spiegeln Sperbers und Luchs Wohnorte und lösen Sperbers Entscheidung aus, Luchs in Paris aufzusuchen: Das Toponym Paris beschließt als letztes Wort den ersten Romanteil, der zweite Teil beginnt nach einem Zeitsprung einige Tage nach Sperbers Ankunft in Paris (vgl. TH 98).

### 3.2.1.5 Zwischenfazit

In allen sechs Romanen des engeren Korpus kommen raumsemantische Handlungsauslöser vor, spielen jedoch eine unterschiedlich große Rolle. Von zentraler Bedeutung für die jeweilige Handlungsentwicklung sind – abgesehen von Webers Roman, dessen Handlung von rätselhaften raumsemantischen Motivationen einzelner Ereignisse durchzogen ist –<sup>426</sup> vor allem die Reisen, die in der Hälfte der untersuchten Romane den Beginn oder Ausgang der Liebeshandlung motivieren. Das Reisemotiv wird dabei auf unterschiedliche Weise umgesetzt: In Ortheils *Die große Liebe* wird das Motiv des Aufblühens auf der Reise in den Süden ernst genommen und glückt. Bei Berg hingegen findet die weibliche Protagonistin während einer Reise in die Tropen zwar einen Liebhaber und entdeckt neue Seiten an sich, doch Bergs Text überzeichnet das Motiv satirisch, fügt ihm groteske Hyperbeln hinzu und lässt die auf der Reise begonnene Affäre im deutschen Alltag scheitern (vgl. Kapitel 3.2.3.3). Grjasnowas Protagonist:innen schließlich finden auf ihrer Reise durch den Kaukasus weder eine neue Form der Liebe noch ein tieferes

---

<sup>426</sup> Neben dem analysierten raumsemantischen Handlungsauslöser wirken in *Tal der Herrlichkeiten* weitere räumliche Handlungsimpulse auf Sperber ein. So führt im ersten Romanteil die bedrückende Einsamkeit, mit der sich Sperbers Wohnung über Jahre hinweg aufgeladen hat, zu Sperbers Übergriff auf seine Bekannte Heather, als ihn, wie der Erzähler weiß, beim Anblick der Bekannten in seinem Bett „die Begierde aller einsamen Nächte, die er in diesem Zimmer verbracht hatte“, (TH 36) packt. Später tragen religiös konnotierte Raumotive zu Sperbers reuevollem Kniefall vor dem Meer wegen dieser Tat bei, als extremes Niedrigwasser Felsen am Meeresgrund entblößt, die einer vergrabenen Kathedrale ähneln, während Glockenläuten zu hören ist (vgl. TH 83-85). Die gedankliche Verbindung zwischen den kathedralenförmigen Felsen und der psychischen Reaktion Sperbers, die die Vermutung einer kausalen Motivation des Ereignisses nahelegt, wird in diesem Text jedoch weder wie bei Grjasnowa durch die Nähe der raumdarstellenden Passage und des mutmaßlich ausgelösten Ereignisses noch wie bei Berg durch explizite Figurenkommentare hergestellt, sondern durch das verbindende Element des Meeres, das sowohl die Felsen umspült als auch Sperbers Füße und das in diesem Roman immer wieder in Wechselwirkung mit Sperbers Seele steht. Im dritten Teil von Webers Roman, in dem Sperber versuchen wird, Luchs aus der Welt der Toten zurückzuholen, ist es erneut ein räumliches Element – ein offenes Fenster –, das Sperber in einer Winternacht nach Monaten der Trauer den entscheidenden Impuls eingibt, ins Landesinnere zu laufen, um Luchs zu finden (vgl. TH 220). Vgl. auch Kapitel 3.3.1.

Verständnis ihres Daseins und kehren räumlich und amourös zur Ausgangssituation zurück (vgl. Kapitel 3.3.4.3). In allen drei Texten motiviert die Figurenbewegung im Raum den jeweiligen Verlauf der Liebeshandlung kausal.

### **3.2.2 Raumsemantische Strukturierung der Handlungsentwicklung**

Raumwechsel und weitere räumliche Elemente können nicht nur zur Handlungsmotivation eingesetzt werden, sondern auch zur Strukturierung der Handlung. Viele Texte strukturieren die Liebeshandlung, indem sie ihre Makrostruktur oder einzelne Wendepunkte raumsemantisch hervorheben. Die Raumsemantik erfüllt in solchen Fällen eine kompositorische Funktion für den Romanaufbau. Die folgenden Unterkapitel gliedern sich nach den raumsemantisch abgebildeten Strukturelementen: wichtige Ereignisse, Etappen und Entwicklungen der Handlung.

#### **3.2.2.1 Raumsemantische Markierung von wichtigen Ereignissen**

In diesem Unterkapitel belegen zwei Beispiele die raumsemantische Markierung von wichtigen Ereignissen oder Wendepunkten der Liebeshandlung: In Stamms Roman *Sieben Jahre* wird sowohl der Beginn der Beziehung von Sonja und Alex als auch die Adoption des Kindes von Iwona und Alex durch Sonja durch eine Gebirgsüberquerung oder den Aufenthalt in einem Gebirge hervorgehoben (1), in Kirchhoffs Roman hingegen ereignen sich bedeutende Ereignisse an einem wiederholt auftretenden Schauplatz, der italienischen Stadt Assisi (2).

(1) Alex und Sonja sind bereits seit einiger Zeit Kommilitonen und lernen zusammen für ihre Prüfungen (vgl. SJ 30-32), aber ein Liebespaar werden sie erst während ihrer gemeinsamen Reise nach Südfrankreich (vgl. SJ 64-95). Die Funktion der „Fahrt an[.] die Mittelmeerküste bei Marseille [...] als dramaturgisches Mittel der Zuspitzung in einer Paarbeziehung“<sup>427</sup> beobachtet auch Honold, wobei er jedoch nicht auf die Überquerung der Berge eingeht. Gerade die Passage des „San Bernardino“ (SJ 64) auf der Hinfahrt wird jedoch als Wendepunkt und Beginn der Liebesbeziehung von Sonja und Alex inszeniert.

Die Raumdarstellung weckt Assoziationen eines Neuanfangs: „Es war ein kühler Morgen, und alles wirkte frisch und sauber.“ (SJ 64) Die Autofahrt nach Marseille schweißt die beiden zusammen, wie Alex zusammenfasst: „Wir hatten noch nie zuvor so viel Zeit miteinander

---

<sup>427</sup> Honold 2016: 106.

verbracht, und wir verstanden uns bestens.“ (SJ 65) Auf dieser langen Autofahrt findet eine der zentralen Unterhaltungen über ihre gegensätzlichen Architekturvorstellungen statt (vgl. SJ 65f.), die bereits analysiert wurde (vgl. Kapitel 3.1.2.2). Der Erzähler schließt sie mit der Beobachtung ab, dass „unsere Ansichten über Architektur grundverschieden waren“, dennoch bleibt die Frage offen, ob die so unterschiedlichen Figuren „ein gutes Team“ bilden könnten (SJ 66). Direkt nachdem die Basis für eine Paarbeziehung als „gutes Team“ durch diese Konversation ausgelotet wurde, erreichen die Studienfreunde im nächsten Satz den Scheitelpunkt der Gebirgsüberquerung: „Am Mittag erreichten wir den Pass.“ (SJ 66) Dieser knappe Satz enthält in typisch Stamm'scher lakonischer Verdichtung sowohl einen zeitlichen („Mittag“) als auch einen räumlichen („Pass“) Grenzmarker, die zusammen auf die Überschreitung einer Grenze in der Figurenbeziehung hinweisen, auf die Veränderung folgen wird.

Tatsächlich ereignet sich dann während des Aufenthaltes in Marseille in den folgenden Tagen der erste Kuss und Alex und Sonja werden ein Paar. Es folgen, wie Alex im Rückblick räsoniert, „vielleicht die glücklichsten [Tage, A. S.] unserer Beziehung“ (SJ 93):

Am Mittag stand die Sonne senkrecht, und die Schatten der Bäume waren wie kleine Inseln in einem Meer aus Licht, auf die wir uns retteten. Wenn die Hitze unerträglich wurde, gingen wir zurück in die Wohnung [...] Ich dachte nicht an München und nicht an die Zukunft, es war mir, als stünde die Zeit still, als gebe es nur noch das Meer und diese Stadt und die Hitze. (SJ 93-95)

Diese erste, unbeschwerte Beziehungsphase jenseits der Berge findet bezeichnenderweise in der „Hitze“ statt, die eigentlich Iwonas Element ist (vgl. Kapitel 3.1.2.2). Außerdem bewegen sich die Figuren während ihrer Besichtigungen gemeinsam durch „Licht“ und „Schatten“. Diese Raumeigenschaften markieren im Rahmen des intratextuellen Bedeutungsgefüges die frühe Beziehungsphase als ganzheitliche Mischung der gegensätzlichen Leitmotive Licht und Schatten. Bei der Rückkehr nach Deutschland, während der erneut die Berge überquert werden müssen, deutet die Wetterlage auf das Ende dieser ersten unbeschwerten Beziehungsphase voraus: „Auch die Rückfahrt von Marseille schafften wir an einem Tag. Nördlich der Alpen war das Wetter wechselhaft. Der Himmel war bewölkt, und es regnete immer wieder.“ (SJ 103) Die Raumsemantik markiert die erste Beziehungsphase in Marseille jenseits der Berge deutlich als Ausnahmezustand.

Auch der zweite große Wendepunkt in der Paarbeziehung von Sonja und Alex, die Familiengründung unter ungewöhnlichen Umständen, wird durch eine Gebirgspassage eingeleitet: Als Alex erfährt, dass seine Geliebte Iwona von ihm schwanger ist, möchte er das Kind mit Sonja großziehen, die sich schon lange ein Kind wünscht (vgl. SJ 174-177). Alex wartet einen Monat damit, Sonja von der Schwangerschaft zu erzählen – er erfährt im „November“ (SJ 173) von der Schwangerschaft, redet aber erst „nach den Feiertagen“ mit ihr, als das Paar in den

Winterurlaub „in die Berge“ fährt (SJ 177). Erst dort teilt Alex Sonja auf einem Schneespaziergang die Neuigkeit mit (vgl. SJ 179f.). Die Tages- und Jahreszeit der Grenzüberquerung im Gebirge sind diesmal dem sonnigen Sommermittag in Marseille zu Beginn der Beziehung entgegengesetzt: „Draußen war es kalt, für die Nacht war Schnee angekündigt worden, aber noch war der Himmel klar, und die Sterne waren zu sehen und der abnehmende Mond.“ (SJ 179) Der Winter und die Nacht weisen auf das Anbrechen einer schwierigeren Beziehungsphase voraus, die mit der Adoption von Iwonas Kind beginnt und mit Sonjas Trennung von Alex endet.

Der Beginn des folgenden Tages veranschaulicht raumsemantisch die Veränderung, die die gemeinsame Entscheidung für die Adoption bedeutet:

Am nächsten Tag kam Sonja wieder ins Hotel. Über Nacht hatte es geschneit [...]. Dann gingen wir im Schnee spazieren und redeten noch einmal über alles. [...] Geht es uns nicht gut?, sagte Sonja. Ja, sagte ich, alles wird gut. Und in diesem Moment glaubte ich es wirklich. Es schien möglich in dieser Landschaft, die sich in einer Nacht verwandelt hatte in eine reine, gleißende Oberfläche. (SJ 181)

Die über Nacht gefallene Schneedecke deckt metaphorisch den Hintergrund der Familiengründung zu und erscheint als weißes, unbeschriebenes Blatt, auf dem Alex und Sonja nach ihrer Aussprache ihr Leben als Familie beginnen können. Die Wahl der Schneedecke als Metapher impliziert bereits das spätere Wiederauftauchen des Zugedeckten, wenn der Schnee im Wechsel der Jahreszeiten geschmolzen sein wird, und weist damit auf das Zerbrechen der erhofften Familienidylle voraus. Der zurückblickende Erzähler verstärkt diesen Effekt, indem er sagt, dass es nur möglich „schien“, dass alles gut werde. Die „reine, gleißende Oberfläche“ erinnert nach der Dunkelheit der vergangenen Nacht wieder an Sonjas Element der – in der Wahrnehmung des Erzählers – unangenehmen Helligkeit.

(2) Kirchhoffs Roman *Die Liebe in groben Zügen* funktionalisiert hingegen den italienischen Pilgerort Assisi als Leitmotiv zur Markierung von Handlungswendepunkten. Indem emotional bedeutende Ereignisse in der Entwicklung der Ehe von Vila und Renz in Assisi geschehen, werden diese hervorgehoben. Es handelt sich jeweils um Ereignisse, die – vor oder während der erzählten Zeit – die Beziehung der Ehepartner nachhaltig verändern: intensive Liebestage als noch junges Ehepaar sowie der dramatische Verlust ihres Hundes Kaspar, der jeweilige heimliche Aufenthalt mit dem oder der Geliebten an diesem Ort und die Versöhnung des Ehepaares auf der Rückreise von Sizilien. Die Funktion Assisis, Ereignisse zu markieren, wird dadurch verstärkt, dass die Stadt die in der Gegenwart spielende Handlung mit der



Parallelhandlung um die Heiligen Franz und Klara verbindet, die in Assisi begraben sind.<sup>428</sup> Die Verbindung beider Handlungen in Assisi wird dadurch besonders deutlich, dass das Hotel Francesco, in dem die Protagonist:innen bei allen Besuchen in Assisi übernachten, der Basilika, in der Franz begraben wurde, direkt gegenüber liegt, und den Namen des Heiligen trägt. Die Heiligenlegende bildet einen Kontrast zur spätmodernen Lebenswelt der Protagonist:innen, indem sie dem Verfolgen eigener amouröser Interessen ein Bild des unerschütterlichen Glaubens, der Opferbereitschaft, der selbstlosen, unbedingten und unendlichen Liebe zu Gott wie zu dem einen geliebten Menschen entgegensetzt.<sup>429</sup> Durch den Bezug zur Parallelhandlung wird Assisi als Symbol dieser selbstlosen, bedingungslosen und beständigen Liebe semantisiert. Die Ereignisse der Handlung um Vila und Renz werden im Folgenden chronologisch aufgeführt, um die Reihenfolge der Wendepunkte sichtbar zu machen, auch wenn sie teils in Rückblenden in die Romanhandlung eingeflochten werden.

Das initiale Ereignis, dass Assisi für Vila und Renz zu einem traumatischen, aber auch verbindenden Erinnerungsort macht, fand viele Jahre vor der erzählten Zeit statt und wird in der Erinnerung der Ehepartner unter anderem beim erneuten Bereisen des Ortes mehrfach erzählt: In Assisi haben sie intensive Liebstage verbracht, als sie erstmals seit langem ohne ihre Tochter Katrin verreisten (vgl. LZ 64, 81). Bei diesem Aufenthalt wurde jedoch kurz nach einem Erdbeben ihr Familienhund Kasper überfahren, weil Renz die Leine losgelassen hatte – ein traumatischer Verlust, den Vila ihm immer noch vorwirft: „seit Kaspers Tod läuft sie jedem kleinen Lebewesen nach und hadert mit dem großen an ihrer Seite“ (LZ 314). Vila erinnert die Zeit nach dem Tod des Hundes als belastend, aber auch verbindend, diese Tage, „als sie und Renz wie eine Masse waren, lebensgefährlich einig; unvorstellbar damals, je mit einem anderen diesen Ort zu erleben, ja überhaupt einen anderen zu wollen, unter allen Umständen, auch denen von Assisi.“ (LZ 242) Auch für Renz hat diese Erfahrung sie beide „zusammengepresst [...] zur Festung Vila und Renz“ (LZ 83) und er nennt Assisi die „Stadt, in der man nur sein sollte, wenn man sich für Franziskus interessiert oder einen Menschen, der einem so nahe ist, dass man ihn kaum erträgt, aber ohne ihn zugrunde ginge“ (LZ 96). Assisi wird durch die gemeinsame

---

<sup>428</sup> Greiner liest diese Passagen als „Kostproben aus Bühls Roman-Biografie“, an der er während der erzählten Zeit arbeitet, vgl. Ulrich Greiner: Dunkles Herz. BODO KIRCHHOFF. In: *Die Zeit*, 15.09.2012. <<http://www.zeit.de/2012/37/Buch-Kirchhoff-Liebe>> (abgerufen am 05.02.2015). Somit wären diese Passagen als intradiegetische Ebene aufzufassen. Da jedoch zu Beginn des Romans vom Erzähler beide Paare gleichwertig eingeführt werden als „[z]wei Paare, getrennt durch ganze Epochen, zweimal das alte Lied“ (LZ 9), halte ich es für passender, hier von zwei Liebesgeschichten zu sprechen, die parallel auf derselben Ebene erzählt werden.

<sup>429</sup> Vgl. Gropp 2012.

Verlusterfahrung und die nicht verblässenden Erinnerungen zu einer Sonderwelt, die nur sie beide betreten können und die sie als Paar zusammenschweißt.

Dass sie Jahre später, während der erzählten Zeit, trotz der intimen Bedeutung des Ortes für ihre Ehe jeweils mit ihren Liebhaber:innen in dieselbe Stadt reisen, markiert diese Affären als einschneidende Wendepunkte in der Entwicklung ihrer Ehe. Die Reise mit dem oder der Geliebten an den Ort, der für das Ehepaar Vila und Renz so eine zentrale Bedeutung im Guten wie im Schlechten hat, lässt das Handeln der Ehepartner:innen als Revolte gegen die enge Verbindung mit dem/der Partner:in erscheinen, mit dem/der sie seit Jahren gute wie schlechte Erinnerungen verbinden. Beide neu gebildeten Paare führt der Aufenthalt in Assisi näher zusammen: Dort teilt Marlies Renz ihre tödliche Erkrankung mit und dass er „der Letzte, der [sie] festhält“, sein würde (LZ 82). Vila erlebt in Assisi ihren ersten Geschlechtsverkehr mit Bühl (vgl. LZ 246). Beim Aufenthalt mit den Geliebten in Assisi füllt jedoch die Erinnerung an die Erlebnisse als Ehepaar die Gedanken von Vila (vgl. LZ 241) und Renz (vgl. LZ 64) und bewegt sie jeweils zur überstürzten Abreise. Dass sich weder Vila noch Renz bei ihrem Aufenthalt auf den oder die Geliebte konzentrieren können, sondern sich zugleich gedanklich mit dem Ehepartner auseinandersetzen, zeigt, wie eng ihre Verbindung nach den vielen Ehejahren ist. Andererseits schreibt der jeweilige Aufenthalt mit dem oder der neuen Geliebten diesen Geliebten einen besonderen Stellenwert im Leben der Protagonist:innen zu: Vila und Renz hatten jeweils auch in der Vergangenheit Affären, mit denen sie aber nicht nach Assisi gereist sind. Hierdurch drückt der Text aus, dass die jeweilige Zuneigung zu Marlies bzw. Bühl eine andere Qualität hat, sie wird durch die Situierung im hochsymbolischen Assisi als Liebe ausgezeichnet, die das Potenzial hat, die lange Ehe zu sprengen.

Später im Verlauf der Handlung gelangen Vila und Renz ein weiteres Mal nach Assisi: Eigentlich wollen sie, um ihre Ehe zu retten, in ein teures Hotel auf Sizilien reisen (vgl. LZ 588, 600), verlieren aber vor dem Ziel die Hoffnung, dass ein Luxusurlaub sie noch retten kann. Auf der Rückfahrt führt ein spontanes Fieber bei Renz auf der Höhe von Assisi dazu, dass sie dort Halt machen (vgl. LZ 641f.) und zufällig genau in ihrem Stammhotel landen, „ihrem alten Francesco“ (LZ 647f.), in dem sie auch jeweils mit ihren Geliebten geschlafen haben. Dass Vila und Renz nach den jeweiligen Aufenthalten mit ihren Geliebten nun wieder zusammen im Hotel Francesco in Assisi einkehren, markiert den letzten entscheidenden Wendepunkt der Geschichte: Sie versöhnen sich und entscheiden sich für die Fortsetzung der Ehe. Assisi übernimmt dabei auch die Funktion der kausalen Handlungsmotivation. Das alte Gemäuer ihres Hotels erinnert Vila und Renz daran, dass es im Leben nicht nur um Lust und Vergnügen geht, sondern dass eine dauerhafte Beziehung ihren eigenen, besonderen Wert hat:

Schlaf weiter, sagte sie und streichelte seinen Arm, ein Hin und Her wie durch eine Kraft, die nicht allein mit ihr zu tun hatte, auch mit den Wänden um sie, dem alten Gemäuer, alt wie das Pflaster der Gasse, eine Kraft, die der Gegenwart ihre Bedeutung nimmt – was ist schon dabei, den Menschen seines Lebens zu streicheln, wenn er mit Fieber im Bett liegt. Renz stoppte ihre Hand, Wie lange kennen wir uns? Er tat, als würde er rechnen, aber dann sagte er: Eine Ewigkeit, heute sehr selten. Heute muss ja alles intensiv sein, wie eine Leidenschaft, auf der Stelle eindringlich. Wir leben in einer ungunstigen Zeit. (LZ 654f.)

Unter dem Einfluss der „alten Gemäuer“ und geschichtsträchtigen „Gasse[n]“ Assisi entscheidet Vila, die nach dem Ende von Renz' Affäre durch den Tod seiner Geliebten über den Fortgang der Ehe entscheiden muss, beim sehnsuchtsvollen Blick aus dem nächtlichen Fenster, „alles für sich zu behalten, als hätte es zwischen ihr und Bühl auch nichts gegeben, das der Rede wert ist“ (LZ 655). Schließlich kommt sie beim Gang durch Assisi, während Renz im Bett liegt, endlich mit sich ins Reine. Sie akzeptiert die Koexistenz ihrer Liebe zu Bühl und zu Renz und entwickelt Lust auf die eheliche Zukunft:

Und bei ihrem Gang zwischen den Tischen hindurch zu einem Fußweg über ewige Treppen hinunter in die Stadt war sie auf einmal ganz im Reinen mit sich, eine reine, heidnische Freude am Leben: Immer noch irgendwie jung zu sein und geschickt, imstande, ein überlanges Auto durch Assisi zu lenken und auch sich selbst, ihre Geschichte mit Bühl, vor Schaden zu bewahren. (LZ 658)

Somit bündelt der wiederholte Schauplatz Assisi die gleichermaßen verbindende wie trennende Erinnerung an die Zeit, als durch Renz' Fehler der Hund Kaspar starb; die fast gleichzeitig ablaufende, trennende Erfahrung beider Ehepartner, sich in einen anderen Menschen ernsthaft zu verlieben; und schließlich die verbindende, zum optimistischen Romanende führende Erfahrung, aneinander einen Schatz zu haben, der alle spontanen Leidenschaften und Rausche an Bedeutung für das eigene Leben überwiegt.

### **3.2.2.2 Raumsemantische Markierung von Etappen durch Schauplatzwechsel**

Auch verschiedene Etappen einer Romanhandlung können raumsemantisch abgebildet werden: Viele Romane des untersuchten Korpus gliedern die Handlung in Abschnitte, die an verschiedenen Schauplätzen stattfinden: Webers dreiteiliger Roman spielt zunächst an Sperbers Wohnort, dann an Luchs' Wohnort und wieder an Sperbers Wohnort (1). Bergs Protagonist:innen reisen im ersten Teil in die exotische Fremde, während der zweite Romanteil wieder in ihrer Heimat spielt (2). Grjasnowas Protagonist:innen hingegen reisen nach einem ersten Romanteil an ihrem aktuellen Wohnort Berlin im zweiten Romanteil nach Aserbaidschan, in die Heimat der Figuren Leyla und Altay (3). Die raumsemantische Gliederung in Etappen stimmt bei Weber und Grjasnowa mit der graphischen Trennung in Buchteile überein. Bei Berg hingegen erfolgt die graphische Trennung bereits vor dem Raumwechsel.

(1) Die chronologisch erzählte Geschichte in Webers Roman wird durch zwei Schauplatzwechsel strukturiert: Der erste Teil spielt in Sperbers Küstenort, der zweite Teil in Luchs' Wohnort Paris und der dritte Teil erneut an der Küste. Diese raumsemantische Trennung dient dazu, durch die gegensätzliche Semantisierung der Räume die beiden gravierenden Einschnitte zu betonen, die das Leben des Protagonist:innen in drei Phasen teilen: das Finden und den Verlust der Liebe. Die Kongruenz der Raumkonfiguration mit der Dreiteilung des Romans in eine Zeit vor, mit und nach der Geliebten hebt den Mittelteil – die kurze gemeinsame Zeit des Liebespaares in Paris – als paradiesischen Ausnahmezustand, als *Tal der Herrlichkeiten* hervor, wie der Romantitel präfiguriert.

Paris ist der Ort, an dem sich die Liebestage und -nächte mit Luchs abspielen. Indem der Text zahlreiche Eigennamen von Pariser Sehenswürdigkeiten in korrekter topographischer Lage aufgreift (etwa den „Pont Saint-Louis, der die zwei Seine-Inseln miteinander verbindet“, TH 105), ruft er das Leserwissen über die reale Stadt Paris auf und macht so einen Topos vor allem populärer Liebesnarration zum Schauplatz der Liebesentwicklung: Eines der am weitesten verbreiteten Klischees über Paris dürfte das der ‚Stadt der Liebe‘<sup>430</sup> sein. Auf diesem Topos basierende Inferenzen tragen dazu bei, Paris in diesem Text als wundersamen Ort der glücklichen Liebesbegegnung zu semantisieren, der in Opposition zu Sperbers einsamem Dasein an der Küste steht. Dass zudem Orte in Paris mit realen Toponymen bezeichnet werden, während der Küstenort anonym und seine geographische Anordnung außer den an ein Labyrinth erinnernden konzentrischen Wegen Sperbers unscharf bleibt, unterstreicht Sperbers Zugewinn an Orientierung durch die gemeinsame Zeit mit Luchs in Paris: An der Küste beherrschen den einsamen Sperber seine Sinnsuche, Verwirrung und Ziellosigkeit. In Paris hingegen liegen sein Ziel und Lebenssinn in Luchs' Existenz plötzlich klar vor ihm, und er wird Teil einer gesellschaftlichen Ordnung und vermag seine Umgebung zu benennen. Im dritten Teil stürzt Sperber nach Luchs' Tod zunächst in einen noch tieferen Zustand der Desorientierung zurück, bevor er durch die Trauerarbeit allmählich zu einem neuen Lebensgefühl findet.

(2) In Bergs *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* wird die Handlung durch die Rückkehr des Ehepaares von seiner Tropenreise in zwei Teile geteilt (vgl. FM 142). Allerdings erfolgt die graphische Trennung in zwei Buchteile durch eine – bis auf das Wort „Slash“ – leere Seite bereits circa 40 Seiten früher (vgl. FM 103), nämlich als Chloe sich in den Masseur Benny verliebt und

---

<sup>430</sup> Vgl. zum literarischen Topos Paris Fußnote 380 in Kapitel 3.1.1.1.

sich entscheidet, die Tage bis zur Abreise aus dem Tropenland alleine zu verbringen. Die graphische Trennung markiert also den Moment des Verliebenseins in einen anderen Mann als den Ehemann als den Moment, der alles verändert. Die raumsemantische Einteilung betont hingegen die zwei Etappen des Romans, die jeweils die Handlung eines einzelnen Romans darstellen könnten: Der erste Teil erzählt davon, wie es in einer eigentlich glücklichen, 20 Jahre lang monogamen Beziehung zum Ehebruch kommen kann; der zweite Teil schildert das Experiment, mit einem Ehebruch konstruktiv umzugehen.

(3) In Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* unterstreicht die Situierung der zwei Romanteile in zwei gegensätzlich semantisierten Teilräumen die Handlungsentwicklung hin zu einem Tiefpunkt und von dort wieder aufwärts: Der erste Teil spielt, abgesehen von einigen Rückblenden auf die Vorgeschichte der Protagonist:innen, in Berlin und erzählt, wie Leylas Leben in eine Krise gerät, als Jonoun in Leylas und Altays Ehe eindringt und Leyla zudem einen Unfall erleidet, der ihre tänzerische Karriere möglicherweise beendet (vgl. UE 19-145). Aus Ratlosigkeit reist sie in ihre Heimat Baku: Der zweite Teil spielt dort und im Kaukasus und erzählt, wie Leyla herauszufinden versucht, was sie will, bis sie schließlich mit Altay nach Berlin zurückkehrt (vgl. UE 151-265). Dem ersten Teil vorgeordnet ist ein Kapitel, das von Leylas Haft und Folter wegen illegaler Autorennen in Baku erzählt und der Chronologie nach in der Romanmitte zwischen dem ersten und dem zweiten Romanteil geschieht (vgl. UE 9-15).

Die Verschiebung des Nullpunktes in Leylas Leben an den Romanbeginn weist auf die präzise Ordnung der Geschichte voraus, die auch durch die symmetrische Kapitelnummerierung betont wird (vgl. Kapitel 2.3.2). Die klare Komposition des Romans fördert gerade angesichts der zahlreichen Rückblenden eine Übersicht über die Zuspitzung und Lösung der Krise, die in der stark gerafften, chaotischen Handlung sonst möglicherweise untergehen würde.<sup>431</sup> Indem die Reise der Protagonistin an den Ort ihrer Kindheit mit der Rückkehr an ihren aktuellen Lebensmittelpunkt Berlin endet, wird schließlich die räumliche und auch emotionale und zwischenmenschliche Ordnung wiederhergestellt.

---

<sup>431</sup> Vgl. Fessmann 2014.

### 3.2.2.3 Raumsemantische Abbildung einer Entwicklung der Handlung

Ein weiterer möglicher Einsatz der Raumsemantik zur Strukturierung der Handlungsentwicklung ist die Abbildung einer sich steigernden Handlungsentwicklung, durch die auch Spannung aufgebaut werden kann.<sup>432</sup> Im Folgenden wird als Beispiel zunächst *Die große Liebe* von Ortheil analysiert, in der die Liebenden in ihrer Annäherungsphase gemeinsam immer weitere Reisen unternehmen, während sie einander näherkommen (1). Während dort also die Figurenmobilität und Wege funktionalisiert werden, setzt Kirchhoffs *Die Liebe in groben Zügen* das langsame Aufziehen eines Gewitters ein, um die Zuspitzung des Liebeskonfliktes metaphorisch abzubilden (2). In beiden Textbeispielen dienen die raumsemantischen Verfahren der Handlungsstrukturierung auch der Spannungssteigerung.<sup>433</sup>

(1) Im Fokus von Ortheils Roman *Die große Liebe* steht die Kennenlernphase der Liebenden Giovanni und Franca. Diese Phase gliedert sich in drei Ausflüge, die sich hinsichtlich ihrer Dauer und ihrer geographischen Entfernung von San Benedetto, dem Wohnort Francas und Urlaubsort Giovanni, steigern und so die Phasen der Paarwerdung metaphorisch abbilden.<sup>434</sup> Der Erzähler selbst diagnostiziert retrospektiv den Zusammenhang zwischen Liebe, charakterlichen Veränderungen und erkundetem Terrain:

In der zurückliegenden Woche habe ich ein weites Terrain erkundet, ich bin viele Kilometer gelaufen und auch gefahren, und doch scheint es mir so, als sei die Welt draußen immer mehr zu einem Teil meines Inneren geworden, ich nehme überall nur die Spuren einer Verwandlung wahr, in kaum einer Woche bin ich ein anderer geworden, die Bilder der Welt haben mich heimgesucht als Bilder der Liebe [...] (GL 270).

Franca führt Giovanni immer weiter von San Benedetto fort. Ein Grund dafür ist, wie später bekannt wird, dass sie bereits mit ihrem Kollegen und Kindheitsfreund Gianni Alberti verlobt ist und die Bewohner von San Benedetto ihrer Annäherung an Giovanni kritisch gegenüberstehen. Franca will Giovanni daher von Anfang an „beiseite [...] führen“ (GL 133).

Ihr erster Ausflug an Giovanni's zweitem ganzen Tag in San Benedetto ist eine gemeinsame Radtour zu einem Aussichtspunkt und einem Bergdorf in der Nähe und dauert nur einen halben Tag (vgl. GL 87-102). Während der anstrengenden Fahrt in die Höhe lässt sich ihre

---

<sup>432</sup> Vergleiche zum spezifischen Fall der Handlungsabbildung durch die Hausmetaphorik auch Kapitel 3.2.3.

<sup>433</sup> Vgl. zur literarischen Spannung vertiefend Irsigler et al. 2008 und Fill 2007.

<sup>434</sup> Grzywka fokussiert sich hingegen auf das Aufsuchen von Bergregionen während des ersten und dritten Ausflugs und sieht hierin eine „Parallelstruktur“ zur Handlungsentwicklung (Grzywka 2014: 265).

Verständigung über den weiteren Verlauf der Radtour bereits als gegenseitige Zuneigungsbekundung und den Willen, einander näherzukommen, verstehen:

sie [...] fragte mich dann, ob ich ihr noch weiter folgen wolle, es war eine seltsame Frage, was meinte sie, glaubte sie etwa, ich würde wegen der Anstrengung leicht aufgeben, das konnte sie doch nicht ernsthaft glauben, ich sagte, ja, natürlich folge ich Ihnen, endlich lächelte sie, und wir setzten die Fahrt fort. [...] Noch können wir zurück, sagte sie und lächelte wieder. Nein, sagte ich, natürlich nicht, jetzt fahren wir auch ganz hinauf. (GL 89)

Der Erzähler befindet selbst, dass Francas Frage wörtlich auf die Radtour bezogen „eine seltsame Frage“ sei und „nicht ernsthaft“ gemeint sein könnte – dass sie sich auf eine verborgene Bedeutungsschicht, nämlich ihre Annäherung bezieht, ist daher naheliegend. Entsprechend zeigt Giovanni Antwort seine eindeutige Zuneigung zu Franca: „ja, natürlich folge ich Ihnen“. Auf der Rückfahrt bietet Franca Giovanni das Du an, was der Erzähler als „ihr[en] erste[n] Kuss“ versteht (GL 102).

Der zweite Ausflug am vierten Tag von Giovanni Aufenthalt (vgl. GL 153-173) führt die Figuren zu einer Außervisite bei einem Forschungsteam, das Giovanni in sein Filmprojekt miteinbeziehen möchte. Die Figuren fahren mit dem Zug von San Benedetto bis zu einem entfernteren Strandabschnitt. Der Erzähler nimmt diesen vordergründig beruflich gedachten Ausflug als „unsere erste kleine gemeinsame Reise“ wahr und ihn beschleichen Vorahnungen, „als werde auf dieser Reise etwas geschehen, ja, als stehe ein bestimmtes Ereignis unmittelbar bevor“ (GL 158). Der Eindruck verstärkt sich noch, als sie sich vom Forschungsstandort entfernen und zu zweit zu einem Strandspaziergang aufbrechen:

wir verabschiedeten uns und machten uns auf den Weg, wir machen uns auf den Weg, dachte ich wirklich, ich hatte das Gefühl, als bahnte sich nun etwas an, ich spürte es daran, wie wir uns auf den Weg machten, es hatte etwas Entschlossenes, Endgültiges und wirkte auf mich so, als wollten wir gar nicht mehr zurück (GL 160).

Mit der dreimal wiederholten Formulierung „wir machen uns auf den Weg“ markiert der Erzähler überdeutlich die Wegmetapher für den Prozess der Paarwerdung. Tatsächlich ereignet sich in einer abgelegenen Strandkabine der erste Geschlechtsverkehr der Protagonist:innen, die anschließend die Nacht gemeinsam in einem Gasthof auf den Klippen über dem Meer verbringen.

Am Abend des Folgetages unternehmen Franca und Giovanni ihren dritten, nun zwei Übernachtungen umfassenden und weit ins Inland führenden Ausflug nach Ascoli und von dort weiter bis in die sibyllinischen Berge (vgl. GL 194-260). Während dieses dritten, sowohl hinsichtlich der Dauer als auch hinsichtlich der zurückgelegten Strecke weiter gesteigerten Ausfluges ereignen sich die zentralen Wendepunkte, die Franca und Giovanni vollständig zum Paar machen: Sie verbringen eine glückliche Zeit sowohl zurückgezogen zu zweit (vgl. GL 201-

204) als auch in der Teilnahme am gesellschaftlichen Leben (vgl. GL 198-201), sie erzählen einander ihre Lebensgeschichten (vgl. GL 194-197), Giovanni erkennt, dass auch Franca ihn liebt (vgl. GL 198), Franca entscheidet sich für Giovanni und löst ihre Verlobung mit Alberti, Giovanni trifft seinen Rivalen Alberti zum klärenden Gespräch (vgl. GL 222-239) und verkündet ihm (vgl. GL 234) und später auch Franca gegenüber (vgl. GL 245), dass Franca seine große Liebe sei, und die Liebenden erleben sowohl in der körperlichen Verschmelzung (vgl. GL 202-204, 249f.) als auch beim Aufenthalt in den sibyllinischen Bergen (vgl. GL 251-258) eine mystische Erfahrung. Am Ende dieses Ausfluges sind Franca und Giovanni unzertrennlich, der störende Dritte Gianni Alberti ist aus dem Spiel.

Die Funktion der dritten Reise als Höhepunkt und Finale der Paarbildung wird durch diverse weitere raumsemantische Darstellungsstrategien unterstützt. Zunächst wird der Beginn des Aufenthaltes in Ascoli als Finale typischer Liebeshandlungen semantisiert, indem der Erzähler denkt, sie führen „fast wie ein Brautpaar“ (GL 197) in die Stadt ein. Als sie dann zum Abendspaziergang aufbrechen, erscheinen Ascolis Gassen wie ein Labyrinth, dessen Zentrum eine Bühne bildet:

Die Gassen waren sehr dunkel und schmal, manche verliefen so konzentrisch gewunden, daß man in großen Kreisen zu gehen glaubte, immer wieder hörte man lachende Gruppen, die durch die Stadt zogen, sie schienen sich auf ein Zentrum zuzubewegen, es dunkelte schon, noch aber waren die nahen Berge zu sehen, sie schauten wahrhaftig von drei Seiten herab auf die Stadt, als beäugten sie ihr Plateau, dadurch glaubte man, auf einer Bühne zu stehen, immens verkleinert zu einem gulliverartigen Wesen, das immer wieder erstaunt aufschaute zu den umwölkten Riesen ringsum. (GL 199f.)

Die „in großen Kreisen“ „konzentrisch gewunden[en]“, „dunk[le]n und schmal[en]“ Gassen ähneln einem Labyrinth kretischen Typs, das in kreisförmigen, ineinander gewundenen Linien auf ein Zentrum zuführt. Genauso bewegen sich die Figuren „auf ein Zentrum zu[...]“. Zwar ist das Labyrinth kulturgeschichtlich „ursprünglich das mythische Raummodell des aussichtslosen Herumirrens mit oft tödlichem Ausgang“<sup>435</sup> und galt seit dem zehnten Jahrhundert als „Abbild der irdischen Sündenwelt“<sup>436</sup>. Eine labyrinthische Raumstruktur bietet sich als Spiegelung der körperlichen Leidenschaft der Protagonist:innen, bedroht von Alberti und den Bewohnern San Benedetto, also an. Andererseits erzählt dieser Roman die Liebesgeschichte in so optimistischem Ton, dass eine negative moralische Codierung durch das Labyrinthmotiv

---

<sup>435</sup> Hans Richard Brittnacher/Rolf-Peter Janz (Hg.): *Labyrinth und Spiel: Umdeutungen eines Mythos*. Göttingen 2007, S. 8.

<sup>436</sup> Kern, Hermann: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*. München 1982, S. 30. Siehe auch ebd. 210f. sowie Brittnacher/Janz 2007: 9 und Ulrich Ernst: Text als Architektur – Architektur als Text. In: Winfried Nerdinger (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Salzburg 2006, S. 113-127, hier 120.



unpassend scheint. Plausibler erweist sich die Auslegung der Stadtstruktur als „Labyrinth im eigentlichen Sinn“<sup>437</sup>, als eine Struktur, die unaufhaltsam auf ein Ziel hin beschleunigt und die Protagonist:innen einer Krise zuführt, die sie als Initiationserfahrung in eine neue Existenzform übertreten lässt.<sup>438</sup> Diese Struktur schreibt dem Aufenthalt des Paares in Ascoli die Funktion der Krise zu, die ihre Beziehung und sie selbst verändern wird.

Darüber hinaus bedeutet der Durchgang durch ein solches Labyrinth kretischen Typs eine mystische Erfahrung, die zum Verlust des Raum- und Zeitgefühls führt – genau wie es Franca und Giovanni wenig später in der körperlichen Vereinigung und beim Besuch der sibyllinischen Berge geschehen wird (vgl. GL 202-204, 249-258 und Kapitel 3.3.2).<sup>439</sup> Der Verlust der räumlichen und zeitlichen Orientierung deutet sich in der Darstellung des Spaziergangs durch die die Verlässlichkeit der Aussagen einschränkenden Prädikate „man [...] glaubte“ und „sie schienen“ bereits an. Teil der mystischen Initiationserfahrung ist die Begegnung mit den jahrtausende alten hohen Bergen, die „von drei Seiten herab auf die Stadt“ zu blicken scheinen und vor denen der Erzähler sich „immens verkleinert zu einem gulliverartigen Wesen“ empfindet. Die Anthropomorphisierung und der extreme, intertextuell unterlegte Größenunterschied zwischen Mensch und Berg unterstreichen durch diese existenzielle, anthropologische Erfahrung mächtiger Berge, wie sehr der Mensch der Macht der Liebe ausgeliefert ist. Des Weiteren betont der Kuss des Paares am ersten Abend „auf der Mitte der Piazza“ in Erwartung der „mitternächtlichen Glockenschläge“ (GL 201) durch die räumliche und zeitliche Mitte die zentrale Bedeutung Ascolis für die Geschichte.

Das Bühnenmotiv wird später mehrfach aufgegriffen und betont, dass Ascoli der Schauplatz bedeutender Ereignisse ist: Beim Erreichen der zentralen Piazza betrachten in den umliegenden Cafés „Zuschauer“ das „Spektakel[...]“, das kreisförmige, an einen „Tanz“ erinnernde Flanieren kleiner Menschengruppen (GL 200). Am nächsten Morgen erscheint dem Erzähler die Piazza explizit als Bühne:

[D]ann schaute ich wieder auf den leeren Platz, ich empfand ihn plötzlich als eine Art Bühne, die Häuser ringsum waren nur wenige Meter hoch, diese menschenfreundlichen Verhältnisse luden geradezu ein, den Platz als Bühne zu sehen, man führte ein klassisches Stück auf, es ging um die Liebe, die einzige, große, und mit einem Mal erschien unter den Arkaden der böse Dritte im Bunde, langsam ging er auf und ab, er war durch Francas Erzählung entstanden, er trug

---

<sup>437</sup> Kern 1982: 13: Im Gegensatz zum verzweigten Irrgarten besitzt das Labyrinth eigentlich nur einen Weg, der auf Umwegen ohne Wahlmöglichkeiten in den Kern führt. Dieser ursprüngliche Typ findet sich vor allem in visueller Repräsentation. Die literarischen Zeugnisse hingegen beschreiben seit der Antike häufig Irrgärten mit mehreren möglichen Wegen, in denen man sich tödlich verlaufen kann.

<sup>438</sup> Zum Labyrinth als Symbol für Initiationsriten siehe Kern 1982: 26f. und Brittnacher/Janz 2007: 12.

<sup>439</sup> Vgl. Tausch 2010: 130.

Schwarz, er hatte glattes, glänzendes Haar, er war mein Feind, ich mußte mich wappnen. (GL 218)

Später beobachtet er Franca und Alberti auf dieser „Bühne“ und ist enttäuscht, dass ihre Aussprache nicht seinen Gattungserwartungen entspricht: „ich hatte mir eine Auseinandersetzung im Stil des klassischen Dramas, mit einem großen Konflikt, mit Händeringen und einem bühnenträchtigen Abgang vorgestellt“ (GL 222). Er selbst duelliert sich mit seinem Rivalen verbal beim Mittagessen in einem stickigen Innenhof (vgl. GL 222-239), der die verdichtete Spannung zwischen den Kontrahenten unterstreicht.

Nach dieser dritten Reise folgen nur noch ein erfolgloser Versuch der männlichen Verbündeten Albertis, das Paar zu trennen – nichts, das das Liebespaar noch erschüttern könnte –, der Segen von Francas Vater und der letzte gemeinsame Abend des Paares in San Benedetto sowie ihr Wiedersehen in München. Durch die drei Ausflüge von zunehmender Entfernung und Dauer wird die außergewöhnlich konfliktarme Handlung mit Spannung gefüllt.

(2) In Kirchhoffs Roman *Die Liebe in groben Zügen* wird die Entwicklung der Liebeshandlung nicht durch die Figurenmobilität, sondern durch das Wetter metaphorisch gespiegelt. Während sich der Konflikt zwischen Vila und Renz zuspitzt und die Frage, wie es mit ihr und Bühl weitergeht, für Vila immer drängender wird und die Emotionen aller Beteiligten hochkochen, braut sich über dem Gardasee ein Sommergewitter zusammen (vgl. LZ 534-547).<sup>440</sup> Die Parallelisierung der Liebe und des Gewittersturms verweist auf ihre semantische Gemeinsamkeit, dass weder ihr Entstehen verhindert noch ihr Verlauf beeinflusst werden kann, und dient zusätzlich dem Spannungsaufbau. Wie geschickt der Auguststurm als Vorzeichen einer Katastrophe im Zusammenhang mit der Bedrohung der Ehe durch Bühl inszeniert wird, zeigt sich schon in den ersten Vorzeichen des Gewitters, als Vila und Renz auf der Terrasse ihres Ferienhauses zu Abend essen:

Auftakt eines ruhigen Essens und ruhigen Abends mit Wetterleuchten über den Bergen, als hätte sie nie gesagt, dass es etwas Neues in ihrem Leben gebe; auch das ferne Geflacker wenig beunruhigend, nur ein Schauspiel, bis beim letzten Glas Wein ein Windstoß über den Pool ging und welke Blättchen aus den Oliven und der Jasminlaube riss. (LZ 536)

---

<sup>440</sup> Ein Gewitter am Gardasee hat Kirchhoff bereits in früheren Texten als Metapher für eine menschliche Katastrophe verwendet, vgl. Steinmann 2014. Auch in Peter Stammers *Sieben Jahre* begleitet ein aufziehendes Unwetter die wirtschaftliche Krise von Sonjas und Alex' Architekturbüro, deren psychologischer Druck Alex' Gedanken auf seine frühere Geliebte Iwona lenkt, die er sieben Jahre nicht mehr gesehen hatte. Die Gewitterentwicklung gipfelt in dem Moment, in dem er Iwona auf einem Foto aus Studienzeiten entdeckt und den Impuls erhält, sie zu suchen (vgl. SJ 221-225, 232).

Das Wetterleuchten als rein optisches Phänomen in der Ferne – vom Erzähler herabspielend „ferne[s] Geflacker“ und „nur ein Schauspiel“ genannt – scheint zunächst anzudeuten, dass keine Gefahr für die Figuren in ihrem Gardaseehaus besteht, wie das wiederholte Attribut „ruhig[.]“ betont, das für die abendlichen Aktivitäten von Vila und Renz gewählt wird. Die elliptische Partizipialkonstruktion „wenig beunruhigend“ bezieht sich auf das Wetter und greift denselben Wortstamm auf und unterstreicht so den metaphorischen Bezug zwischen der Wetterentwicklung und der Konfliktentwicklung. Dass der Anschein, die Gefahr ziehe in der Ferne vorbei, sowohl hinsichtlich des Wetters als auch hinsichtlich der Ehe trügt, zeigt der jäh in die mehrfach betonte Beruhigung hineinfahrende Temporalsatz „bis beim letzten Glas Wein ein Windstoß über den Pool ging und welke Blättchen aus den Oliven und der Jasminlaube riss“: Erst im letzten Moment des Abends, „beim letzten Glas Wein“, wird die Ruhe als trügerisch entlarvt. Der jähe Windstoß, der die schützende Distanz zwischen dem fernen Wetterleuchten und dem Gardaseehaus überwindet, wird auch phonetisch durch den zischenden Gleichklang von „bis“ und „riss“ ausgedrückt. Der metaphorische Bezug zwischen dem Wetter und der Ehe der Protagonist:innen wird ebenso über die erwähnten Teile des Gartens getriggert, die auch an anderer Stelle mit dem Zusammenleben und den Emotionen der Protagonist:innen in Verbindung gebracht wurden: „die Bäume, die Laube, der Pool, der Weg in den Ort und das Boot erzählen von dem, was war, den Tigerzeiten“ (LZ 668) des jungen erfolgreichen Paares. Zur erzählten Zeit hingegen wird der Pool von Renz nicht mehr instandgehalten, die Oliven bringt Vila nicht mehr zur Ölmanufaktur (vgl. LZ 18) und die Jasminlaube ist Gegenstand von Meinungsverschiedenheiten, da Vila ihr wildes Wuchern liebt, Renz sie jedoch gern zurückschneiden würde (vgl. LZ 659f.).

Der Gewittersturm entlädt sich nach mehreren retardierenden Momenten (vgl. LZ 525, 527) am Höhepunkt des Konfliktes: „Der große Auguststurm zog an dem Tag auf, als Bühl mit der alten Garibaldi von Riva südwärts fuhr“ (LZ 546). Der Sturm nähert sich also zugleich mit dem Liebhaber, dessen Bedrohungspotenzial für die Ehe der Sturm metaphorisch darstellt. Der durch die zeitliche Koinzidenz angedeutete Bezug zwischen Wetter und Figuren wird durch die explizit benannte Beobachtung des Unwetters durch die drei in die Liebeshandlung verstrickten Figuren verstärkt:

Von Torri aus – Vila und Renz auf dem Dach, um das Zelt noch mehr zu sichern – war es ein langsames Aufziehen. [...] Bühl sah es vom Eckbalkon aus, wie sich alles Angestaute blitzend und schüttend entlud, der Donner nur einen Herzschlag später, sein Lärm noch spaltender als der grelle Zickzack davor. (LZ 546)

Der große Auguststurm wird in mehreren Etappen bildgewaltig dargestellt und in die Handlung eingeflochten. So heißt es beispielsweise kurz nach einem sehnsuchtsvollen Telefonat zwischen Vila und ihrem Geliebten Bühl:

Der See hatte jetzt etwas Kochendes, seine Wellen brachen weit über die Mole, der Wind bog die Bäume am Hafen und riss Boote aus ihrer Vertäuerung, dazwischen auch wieder Blitz und Donner, ein Tosen wie aus anderer Zeit, als der Mensch noch an Zeichen glaubte, einen Himmel, der zu ihm spricht. (LZ 547)

Der Hinweis auf eine frühere, durch den Glauben geprägte Haltung zum Leben lässt einerseits offen, ob eine übersinnliche Macht im Spiel ist, und spielt andererseits auf die lebenserschütternde, metaphysische Wucht an, die die Lebenskrise für Vila, Renz und Bühl hat. Der Auguststurm erfährt, bevor er eine Woche später an Vilas Geburtstagsfeier ausbricht, ein letztes retardierendes Moment:

Von da an nur noch Wolkenfetzen an den Olivenhängen und über den Felsspitzen auf der anderen Seite ein gewaschener Himmel; die Luft frisch und gereinigt, das Ufer gegenüber gestochen scharf, jede Zypresse ein Dorn, jedes Fenster ein funkelnder Splitter. Und als die Sonne den Platz am Hafen erreichte, die Regen- und Gischtlachen dampfend aufzog, brach ein zweiter, wie auf Zehenspitzen stehender Sommer an. (LZ 548)

Die durch das Wetter – den „gewaschene[n] Himmel; die Luft frisch und gereinigt“ – angedeutete kathartische Wirkung der Krise ist jedoch noch nicht vollzogen: An Vilas Geburtstag, den das Ehepaar in ihrem Stammrestaurant direkt unter Bühls Hotelzimmer mit Gästen feiert, begleitet der finale Ausbruch des Auguststurms den Showdown des Liebeskonfliktes. Wind kommt auf, als Vila sich entscheidet, die Geburtstagstafel zu verlassen, um Bühl in seinem Hotelzimmer zur Rede zu stellen, wie es mit ihnen beiden weitergehen soll: „Neuer Wind trieb welke Blättchen vor sich her, in den Oliven auf der Mole ein Zittern, noch mehr Welkes riss von den Zweigen und wirbelte bis an die Tafel mit zwölf erhobenen Gläsern. Renz sah jeden an, eine Runde endend bei ihr, der Moment, in dem sie aufstand.“ (LZ 576f.) Der Wind begleitet Vila im Hoteltreppenhaus und scheint sie auf dem Weg zu Bühl geradezu zu verjüngen: „Wind, der bis ins Treppenhaus fuhr, auch ihr das Kleid zwischen den Beinen verwickelte, sie so jung machte wie die Italienerin mit dem wehenden Haar, als sie die Stufen nach oben nahm.“ (LZ 577)

Während der angespannten Unterredung mit Bühl stellt das Wetter immer wieder den Kontakt zur Festgesellschaft unten im Restaurant her, die Vilas anderes Leben verkörpert, während sie überlegt, mit Bühl ein neues Leben zu beginnen: „Der Wind hob die Vorhänge, von den Booten im Hafen das Klöppeln der Masten, dazwischen Stimmen, auch die von Renz“ (LZ 579) Während Vila und Bühl sich nicht auf eine gemeinsame Zukunft einigen können, verwirbelt der Sturm die Vorhänge am Hotelfenster, das Drinnen und Draußen verbindet, dringen Geräusche

des Unwetters ins Hotelzimmer und führen Vila vor Augen, dass sie von Renz und ihren Freunden vermisst wird:

Und vom Hafenplatz jetzt ein Klatschen von Markisen, Rufe und hastiges Hin und Her, das Klirren zerspringender Gläser; Windstöße bauschten die Vorhänge, das einzige Licht im Zimmer wurde schwächer und wieder stärker. Vila! Auf einmal unter dem Balkon ihr Name, Renz' ganze Ungeduld, vielleicht auch Sorge, also war sie nun die Vermisste. (LZ 581)

Die sinnlichen Eindrücke des aufziehenden Gewitters entsprechen Vilas sich kontinuierlich steigender Spannung, ob sie ihre Zukunft mit Bühl oder Renz gestalten soll, und steigern auch die Spannung der Textpassage. Schließlich entscheidet sich Vila im Einvernehmen mit Bühl, zur Festgesellschaft zurückzukehren, die inzwischen „unter den Hotelarkaden“ vor dem Unwetter „Schutz“ gefunden hat (LZ 584) – ein Zeichen dafür, dass auch die liebenden Figuren Vila, Bühl und Renz das Schlimmste überstanden haben.

Der letzte und stärkste Ausbruch des Auguststurms drückt das Gewicht dieses Krisenhöhepunktes für die Handlung und seine emotionale Bedeutung für die Figuren, insbesondere für Vila, aus. Denn auf der Handlungsebene passiert nicht viel – heimliche Treffen von Vila und Bühl gab es zuhauf – und dennoch bedeutet dieses Geburtstagsfest den Wendepunkt, an dem Vila sich von der Option, Renz für Bühl zu verlassen, abzuwenden beginnt, und sich dafür entscheidet, die Ehe mit Renz fortzuführen und die Affäre mit Bühl im Geheimen zu pflegen. Das Ende des Sturmes läutet den meteorologischen Spätsommer ein, den der Erzähler die „Gnadentage am See, schwebende Sommerzugabe“ (LZ 595) kurz vor dem Herbst nennt. Die meteorologische Entwicklung spiegelt die Auflösung der Krise in der ehelichen Beziehung von Vila und Renz und ihre nun anschließende späte Lebensphase als Paar wider, den ‚Herbst‘ ihrer Beziehung und ihres Lebens.<sup>441</sup>

#### **3.2.2.4 Zwischenfazit**

Die Analysen in diesem Kapitel haben gezeigt, dass in den untersuchten Texten verschiedene raumsemantische Darstellungsstrategien die Makrostruktur einer sich steigenden Handlungsentwicklung und Spannung, Wendepunkte oder die Etappen zwischen diesen hervorheben. Dafür werden Teilräume funktionalisiert, indem sie von den Figuren wiederholt aufgesucht (Assisi bei Kirchhoff) oder gewechselt werden (Figurenmobilität bei Weber, Berg und Grjasnowa). Räumliche Elemente wie Gewitter (Kirchhoff) oder Grenzen (Gebirge bei

---

<sup>441</sup> Vgl. zum Herbst als Metapher für ein hohes Lebensalter Guido Naschert: Herbst. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 179f.

Stamm) oder eine sich steigernde Figurenmobilität mit immer weiteren Wegen (Ortheil) werden ebenfalls strukturierend eingesetzt.

Diese Verfahren der raumsemantischen Abbildung von Handlungsstrukturen dienen dabei sowohl der Hervorhebung von Ereignissen aufgrund ihrer emotionalen Bedeutung für die Figuren oder ihres Gewichtes innerhalb der Liebeshandlung wie etwa bei Weber oder Kirchhoff, als auch der Orientierung im Handlungsverlauf wie insbesondere bei Grjasnowa: In der chaotischen Handlung um Leyla, Jonoun und Altay gewährleistet die dualistische Strukturierung der Teilräume und ihre klare Zuordnung zu den beiden symmetrisch aufgebauten Romanteilen den Überblick über den Handlungsverlauf. Bei Ortheil und Kirchhoff dient die raumsemantische Strukturierung der Handlung zusätzlich dem Spannungsaufbau: Besonders Ortheils konfliktarmer Liebeshandlung wird durch raumsemantische Verfahren überhaupt erst eine spannende Entwicklung unterlegt, indem unter anderem die immer größere Figurenmobilität die Annäherung der Protagonist:innen metaphorisch spiegelt.

### **3.2.3 Abbildung der Konfliktsituation: Strukturelle Isomorphien von Wohnräumen und Beziehungen**

Dieses Kapitel nimmt einen in Liebesromanen besonders häufig auftretenden Fall der Handlungsstrukturierung und -darstellung durch ein räumliches Element in den Blick: In vielen Romanen besitzen Wohnräume eine strukturelle Isomorphie zur Beziehung ihrer Bewohner:innen und bilden so die Beziehungsentwicklung ab.<sup>442</sup> Es finden sich zahlreiche Beispiele dafür, dass Wohnräume Schwierigkeiten des Zusammenlebens zu zweit (Kapitel

---

<sup>442</sup> Lernt sich das Paar gerade erst kennen, wird die Alltagsferne der beginnenden Beziehung häufig dadurch unterstrichen, dass diese nur außerhalb von Wohnräumen beispielsweise in Hotelzimmern gelebt wird, wie etwa bei Ortheils Protagonist:innen Franca und Giovanni, die sich erst am Romanende in Wohnräumen zu treffen beginnen (vgl. zum Liebesort Hotel als Heterotopie Kapitel 3.3.3.2). Außerdem kann die Umgestaltung der eigenen Wohnräume durch eine Figur ihre Emotionen für den oder die andere Figur indizieren, etwa wenn Nawrats Protagonist frisch verliebt „für Theres einen roten Sessel kaufen“ und sein „Badezimmer streichen“ (WA 61) will.

3.2.3.1)<sup>443</sup>, scheiternde Versuche, ein Leben als Paar aufzubauen (Kapitel 3.2.3.2),<sup>444</sup> oder Konflikte, die durch das Eindringen eines Dritten in die Zweierbeziehung ausgelöst werden (Kapitel 3.2.3.3),<sup>445</sup> metaphorisch oder metonymisch darstellen. Da das Motiv der strukturellen Isomorphie von Wohnräumen und Paaren in den untersuchten Romanen so präsent ist und teils eine tragende Rolle in der Darstellung der Liebeshandlung spielt, wird ihm in dieser Arbeit ein

---

<sup>443</sup> So spielt auch in Ralf Rothmanns *Feuer brennt nicht* die Hausmetaphorik eine prominente Rolle in der Darstellung des Liebeskonfliktes: Wolf und Alina ziehen nach 10 Jahren Beziehung zusammen an den Müggelsee – der Endpunkt eines räumlichen Annäherungsprozesses nachdem sie zunächst in verschiedenen Städten, dann verschiedenen Vierteln Berlins, dann zwei Wohnungen in einem Haus bewohnt hatten. Die überraschende Enge des Zusammenlebens zu zweit fällt jedoch mit dem Wiederaufleben einer abgelegten Affäre Wolfs zusammen und mündet in eine Dreiecksbeziehung, vgl. Ralf Rothmann: *Feuer brennt nicht*. Roman. Frankfurt a. M. 2009. In Elke Heidenreichs und Bernd Schroeders *Alte Liebe* verbildlicht die alleinige Gartennutzung und -pflege durch den Rentner Harry, während seine Frau Lore auf der Terrasse bleibt, ihre gegensätzlichen Interessen und getrennten Leben (vgl. Elke Heidenreich/Bernd Schroeder: *Alte Liebe*. Roman. München 2009, S. 20f., 46, 55f., 62f.; im Folgenden mit der Sigle AL zitiert). Erst als Lore sich schließlich entscheidet, ihren Job aufzugeben und sich gemeinsam mit Harry dem Garten zu widmen, schlagen ihre Herzen „im Einklang“ (AL 186). Auch in Jan Peter Bremers Kurzroman *Still Leben* über die Auflösung eines Familienidylls steht das Hausmotiv im Mittelpunkt, vgl. Jan Peter Bremer: *Still Leben*. Kurzroman. Berlin 2006.

<sup>444</sup> In Nawrats Roman *Wir zwei allein*, den Martin Halter treffend als „ein Porträt der ‚Generation der Unentschlossenen‘, jener bindungs- und entscheidungsscheuen Singles in prekären Arbeitsverhältnissen, Teilzeit-Beziehungen und Patchwork-Familien, die von der Vielzahl der Optionen überfordert werden“, bezeichnet, werden Schwierigkeiten beim Zusammenziehen funktionalisiert, um die Bindungsängste und ambivalenten Gefühle der Figuren auszudrücken (Martin Halter: *Der Mückenfänger*: Schreiben in der Multioptionskrise. Matthias Nawrat. In: *Chamisso*. Stuttgart 2013, S. 10-13, hier 13). Die Paarwerdung von Nawrats Protagonist:innen, dem autodiegetische Erzähler und seiner Geliebten Theres, wird immer wieder von Missverständnissen, ambivalenten Nähebedürfnissen und verpassten Momenten geprägt (vgl. z. B. WA 15, 38, 43, 47f., 64, 75-80, 82, 106). Als sie schließlich doch zusammenziehen, beschreibt der Erzähler das gemeinsam bewohnte Haus wenig einladend: „Das Dach hängt tief über den Fenstern, das Haus wird nie richtig wach. [...] Der Gang ist dunkel und eng, unter den Füßen knarzt es, die Tapeten sind aus den Fünzigern, es stinkt nach Kuhstall und nach alten Teppichen.“ (WA 129f., vgl. 181) Der Erzähler identifiziert sich noch lange stärker mit seiner Stadtwohnung (vgl. WA 151) und ergreift regelmäßig die Flucht (vgl. WA 156f., 181), während Theres bis zur Erschöpfung das Haus renoviert (vgl. WA 143-148), bevor auch sie beginnt, tageweise zu verschwinden (vgl. WA 158f.). Miteinander zu kommunizieren, scheint den Figuren ebenso unmöglich, wie sich dauerhaft unter einem Dach einzurichten. In Thomes Romanen *Fliehkräfte* und *Gegenspiel* hingegen scheitert das partnerschaftliche Zusammenleben erst nach zwanzig Ehejahren: Marias Umzug nach Berlin zeigt den jahrzehntelang währenden Grundkonflikt der unterschiedlichen Bedürfnisse und Ziele der Ehepartner Hartmut und Maria räumlich durch das Leben in den weit entfernten Städten Bonn und Berlin; ebenso wird die mögliche Versöhnung der Partner:innen durch den räumlichen Kompromiss ausgedrückt, gemeinsam nach Köln umzuziehen (vgl. GS 452).

<sup>445</sup> In Arno Geigers *Alles über Sally* bildet ein Einbruch in das Wohnhaus der Familie die zentrale Raummetapher für die Störung der Ehe von Alfred und Sally durch Sallys Affäre mit dem Nachbarn Erik (vgl. Arno Geiger: *Alles über Sally*. Roman. München 2010, S. 22, 40f.; im Folgenden mit der Sigle AS zitiert). Das Haus – „eins dieser langweiligen, weiß verputzten Ziegelhäuser mit den Fenstern genau dort, wo ein Kind mit Sinn für Symmetrie seine Rechtecke in die Zeichnung malen würde“ (AS 37) – wird mit der „unbedeutenden“ (AS 37) Ehe parallelisiert, die tausend anderen Ehen gleiche. Am Romanbeginn stört ein Einbruch die Langeweile, der bezeichnenderweise durch ein Fenster erfolgt, das sowohl inter- als auch intratextuell als Sehnsuchtsmotiv fungiert (vgl. AS 9, 209, 360), und das Innere des Hauses in Unordnung stürzt, so wie die Affäre die Ehe stört. Die Korrelation häuslicher und geistiger Unordnung wird von den Figuren selbst bemerkt (vgl. AS 346f.) und auch auf ihre Beziehung bezogen (vgl. AS 356). Am Ende des Romans ist die Affäre beendet und die familiäre und häusliche Harmonie wiederhergestellt (vgl. AS 352-361). Schnee deckt metaphorisch die überstandene Störung zu (vgl. AS 363f.).

eigenes Kapitel gewidmet, wenngleich das Motiv mit den im vorangegangenen und im folgenden Kapitel geschilderten Verfahren in enger Verbindung steht.

### 3.2.3.1 Ambivalenter Paarraum: Ein Sommerhaus als Metapher des Ehekonfliktes

Der seitenstärkste Roman des Korpus, Kirchhoffs *Die Liebe in groben Zügen*, bietet ein besonders akribisch ausgestaltetes Beispiel für die implizite Darstellung einer Beziehung durch Wohngebäude: der Ehe der Protagonist:innen Vila und Renz durch ihre Wohnsitze in Frankfurt und am Gardasee. Dabei bildet das Gardaseehaus das thematische Zentrum der Geschichte, so wie der Gardasee bereits in vielen anderen Texten Kirchhoffs im Mittelpunkt stand.<sup>446</sup> In diesem Kapitel soll die These plausibilisiert werden, dass das Haus am Gardasee metaphorisch die Jahrzehnte alte Beziehung von Vila und Renz repräsentiert, deren Zukunft in Frage steht. Das Hausmotiv spiegelt so einerseits die für die Handlung wichtigste Figurenbeziehung und andererseits den zentralen Konflikt um die Fortsetzung dieser Beziehung wider. Die Eigenschaften, die dem Haus zugeschrieben werden, und die Emotionen, die die Protagonist:innen ihm gegenüber empfinden, lassen sich auf ihre Ehe übertragen. Die Überlegungen, das Haus zu verkaufen, verweisen metonymisch auf die Überlegungen, sich zu trennen.<sup>447</sup>

Die zentrale Bedeutung dieses Hausmotivs für die Romanhandlung belegen zunächst sowohl die große Zahl als auch die prominente Platzierung von Textstellen, die das Haus am Gardasee thematisieren. Nachdem das erste Kapitel, einem Vorspann gleich, die Lebensgeschichte des Protagonistenpaares sowie die Parallelhandlung der katholischen Heiligen Clara und Franz von

---

<sup>446</sup> Vgl. exemplarisch die Aufsätze von Nikola Roßbach, Jörn Münkner und Urania Milevski: Nikola Roßbach: Kunstwerk, Wassermärchen, Heimat: Der Gardasee in der deutschen Literatur des 19. Jahrhundert. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 43-60, Jörn Münkner: Grenze, Geister, Gardasee: Franz Kafka, Henry Thode, W.G. Sebald und Bodo Kirchhoff am Benaco. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 107-122 und Urania Milevski: Pulp Fiction am Gardasee? Bodo Kirchhoffs Schundroman (2002) zwischen Film und filmischem Erzählen. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 123-145. Münkner stellt die Inszenierung des Gardasees als Schwellenort, an dem die Figuren mit essenziellen Phänomenen des Lebens konfrontiert werden, in Kirchhoffs Text *Ohne Eifer, ohne Zorn* in eine literarische Tradition von Kafka, Thode und Sebald, und gründet sie auf seinem „geologisch-geographische[n] Profil [als] eine naturgemachte Geländemarke und Wasserscheide“ (Münkner 2017: 108).

<sup>447</sup> Die Funktion der gegensätzlich semantisierten Frankfurter Wohnung wird im dritten Kapitel des Hauptteils besprochen, da sie sich weniger auf die Handlung als auf den Liebes- und Beziehungsdiskurs richtet, vgl. Kapitel 3.3.4.2.



Assisi zusammenfasst (vgl. LZ 9-12) und bereits knapp sowohl das „Haus am größten See Italiens (dem Kleinen Meer)“ als auch die Wohnung „in der häuslichsten Ecke Frankfurts“ einführt (LZ 12), setzt die Handlung zu Beginn des zweiten Kapitels im Spätsommer auf dem Gardasee ein (vgl. LZ 13). Die gesamte Geschichte hindurch taucht das Gardaseehaus immer wieder als Ort der Handlung oder in den Gedanken und Erinnerungen der Protagonist:innen auf, bis die Geschichte schließlich auf der Terrasse des Hauses im Spätsommer des folgenden Jahres, also mit Vollendung eines Jahres erzählter Zeit, endet (vgl. LZ 670). Das Haus steht in engem Bezug zu Vila und Renz: Sie haben das Haus gebaut (vgl. LZ 457) und über fast zwei Jahrzehnte bewohnt (vgl. LZ 519). Häufig wird es, wie die folgenden Textbeispiele zeigen werden, auch aus ihrer Perspektive und in ihrer Anwesenheit dargestellt.

Für die spezifische Funktion des Hausmotives, die Ehekrise als zentralen Konflikt des Textes metaphorisch darzustellen, sprechen fünf Argumente: Haus und Ehe weisen ähnliche Eigenschaften auf (1); die Protagonist:innen empfinden an vielen Textstellen ähnliche Emotionen gegenüber ihrem Haus und ihrem Ehepartner (ohne die Ähnlichkeit der Emotionen zu thematisieren) (2); die Figuren und die Erzählinstanz parallelisieren an anderen Textstellen Räume und Liebesbeziehungen explizit (3); die Figuren sehen sowohl das Haus als auch den/die Partner:in als Speicher ihrer Erinnerungen (4); und die jeweiligen Geliebten des Ehepaars, Marlies und Bühl, bewohnen vorübergehend das Haus, so wie sie vorübergehend in die Beziehung der Ehepartner eindringen (5). Diese Argumente werden im Folgenden am Text belegt.<sup>448</sup>

(1) Abgesehen von dem bereits erwähnten semantischen Merkmal, dass die Protagonist:innen sowohl ihr Haus als auch ihre eheliche Beziehung aufgebaut haben, besitzen Haus und Ehe weitere ähnliche Eigenschaften. In der folgenden Passage zu Beginn der Geschichte wird die Verquickung von Figuren- und Raumdarstellung besonders deutlich: Figuren und Haus werden hier als alt semantisiert. In dieser Passage mischt die Erzählinstanz – typisch für den Erzählstil des Romans – teils narratorial, teils aus Renz’ Perspektive fokalisierte Raumbeschreibung, Handlungserzählung, Rückblenden und Assoziationen:

---

<sup>448</sup> Der Text besitzt darüber hinaus markierte, auch räumliche intertextuelle Bezüge zu Goethes *Wahlverwandtschaften* (vgl. LZ 210, 214), in denen ebenfalls Gebäude, Gartenanlagen und Bauprozesse zur bildlichen Darstellung der Liebeshandlung und Beziehungsentwicklung der Protagonist:innen eingesetzt werden. Der intertextuelle Bezug, der in Kapitel 3.3.4.2 auch im Hinblick auf die Frankfurter Wohnung der Kirnhoff’schen Protagonist:innen ausführlich analysiert wird, stützt die These, dass das Gardaseehaus als Metapher für die Figurenbeziehung zu lesen ist.

Die Treppe zum ersten Stock hat kein Geländer, da hatten sie damals gesagt, wozu, und nun tastet er manchmal schon nach der Wand, darin filigrane Risse wie Greisenfalten: eine tektonisch unruhige Gegend, nichts Beängstigendes – nichts gegen das Beben von Assisi, das sie miterlebt haben –, nur immer wieder kleine Erschütterungen, die ihre Spuren hinterlassen, auch durch abgeplatzte Mosaik im Pool. Mit einem weißen cremigen Gips kann man sie neu verfugen, wenn das Becken leer ist, ein mühsames Verfahren, er hat es aufgegeben, und beide schwimmen sie über immer abstrakteren Mustern, wo der Estrich zum Vorschein kommt; nur Oliven und Regenwürmer fischt er noch vom Grund. In den ersten Jahren hatte Vila die Oliven geerntet, jeden November lieferte sie acht Säcke in einer Genossenschaft ab, und am Ende hatten sie zwei Flaschen eigenes Öl, sämig und hell. [...] Die Hausfarbe, ein erschöpftes Sienarot, bläht sich an vielen Stellen, stößt man dagegen, fällt sie ab. Die Wände in den Bädern sind feucht, unter den Fliesen im Wohnraum nisten die Ameisen, zwei, drei Grissini-Krümel, und schon sind sie da. Man gewöhnt sich daran, sagt Renz zu Besuchern, man gewöhnt sich an alles Getier, sogar Vila an die Springspinnen! Das Haus lebt und sie beide mit; (LZ 18)

Die Textstelle folgt auf Vilas Aufforderung an Renz, eine weitere Flasche Wein aus dem oberen Stockwerk zu holen. Der Beginn der Passage, der die Treppe und das fehlende Geländer thematisiert und dann Renz als handelnde Figur erwähnt („tastet er“), ist figural fokalisiert, wie auch die Mündlichkeit suggerierende Formulierung „da hatten sie damals gesagt, wozu“, deutlich macht. Die Bewegung der Figur Renz durch das Haus wird zum Anlass der ereignisbezogenen Raumdarstellung, die sich schnell von dem konkreten Ereignis – Renz steigt die Treppe hinauf und tastet in Ermangelung eines Geländers nach der Wand – löst und durch den Vergleich der vergangenen Bedürfnisse der Hausbesitzer „damals“, als Vila und Renz das Haus bauten, und ihrer heutigen Bedürfnisse nach einer Haltemöglichkeit beim Treppensteigen („nun [...] manchmal“) darauf verweist, dass viel Zeit seit dem Hausbau vergangen ist, in der die Benutzer des Hauses gealtert sind. In der mit einem Komma angeschlossenen parataktischen Ellipse „darin filigrane Risse wie Greisenfalten“ wird der Bezug auf die Alterung des Hauses durch den Hinweis auf die Erdbebenspuren in der Wand hergestellt. Der anthropomorphisierende Vergleich „wie Greisenfalten“ betont die baulichen Alterszeichen, indem Konnotationen eines sehr hohen menschlichen Lebensalters auf das Gebäude übertragen werden. Gleichzeitig wird hier auch die semantische Verbindung von Haus und Figuren gestärkt, indem dem Haus menschliche Züge zugeschrieben werden. Innerhalb eines Satzes wird so die Alterung von Vila und Renz sowie ihres Hauses nebeneinandergestellt und durch die Thematisierung der unterschiedlichen Nutzungsbedürfnisse und den anthropomorphisierenden Vergleich verbunden.

Auf diesen ersten Satz folgen zahlreiche weitere Hinweise auf altersbedingte Abnutzungserscheinungen und Defekte des Hauses und Gartens: „[A]bgeplatzte Mosaik im Pool“ zeugen von Erdbeben und es löst sich auch schon „[d]ie Hausfarbe, ein erschöpftes Sienarot“, außerdem sind „[d]ie Wände in den Bädern [...] feucht“. Kurz vor der zitierten Passage wird außerdem aus Vilas Perspektive fokalisiert darauf hingewiesen, dass „früher [...] der Bewegungsmelder das Außenlicht angeschaltet [hätte], irgendwann ist er kaputtgegangen.

[...] sie will nicht ins Dunkle treten, es reicht, wenn unter den Sohlen die Fliesen knacken, wo sie gebrochen sind.“ (LZ 16). Die unklar fokalisierte Erzähleraussage „Das Haus lebt und sie beide mit“ schließt die größtenteils ereignislose Raumbeschreibung ab und bestätigt den Eindruck, dass der Text den Alterungsprozess des Hauses und seiner Bewohner:innen und ihrer Beziehung parallelisiert und in einen metaphorischen Bezug stellt. Dafür spricht auch das Attribut der Wandfarbe, die anthropomorphisierend als „erschöpft[.]“ bezeichnet wird. Angesichts dieser zahlreichen Hinweise darauf, dass die zitierte, raumdarstellende Textstelle implizite Informationen über den Zustand der Bewohner:innen liefert, liegt der Gedanke nahe, auch die restlichen Sätze auf Vila und Renz zu beziehen – zumal die Beschreibung des Hauses an dieser Stelle nicht für den Fortgang der Handlung notwendig und abgesehen von der kurzen Erwähnung des Treppensteigens ereignislos ist.

So lassen sich auch die erwähnten Erdbeben auf das Paar beziehen: Im Laufe des Romans wird in Rückblenden eine viele Jahre zurückliegende schwere Krise des Ehepaares erwähnt, die sich während eines Erdbebens in Assisi ereignete (vgl. LZ 242, 314 sowie Kapitel 3.2.2.1), und auf die die Parenthese im zitierten Textausschnitt verweist. Die Lage des Gardaseehauses, eine „tektonisch unruhige Gegend, nichts Beängstigendes – nichts gegen das Beben von Assisi, das sie miterlebt haben –, nur immer wieder kleine Erschütterungen, die ihre Spuren hinterlassen“, kann als Metapher für die Grundstimmung innerhalb der Ehe gelesen werden, die von kleineren und größeren Auseinandersetzungen geprägt ist, die die Schwere der Ehekrise in Assisi nicht erreichen und dennoch ihre Spuren in den Ehepartnern und ihrem Zusammenleben hinterlassen, so wie die Erdbeben das Haus mit feinen Rissen zeichnen. Die folgenden Hinweise darauf, dass Renz das Poolmosaik nicht mehr neu verfugt und Vila die Oliven aus dem Garten nicht mehr aufsammelt, um ihr eigenes Öl herzustellen, kann in diesem Zusammenhang als Aussage über fehlendes Engagement der Partner:innen bei der Pflege ihrer Beziehung verstanden werden – auch ohne die vielleicht zu wagemutige Deutung, dass der „weiße[.] cremige[.] Gips“ und das „Öl, sämig und hell“, sehr implizit auf Körperflüssigkeiten referieren, die bei der Instandhaltung der Ehe ausgetauscht werden. Das Eheleben des alternden Paares ist „mühsam[.]“, die Partner:innen sind „erschöpft[.]“, aber, wie Renz in Bezug auf das Ungeziefer im Haus sagt: „Man gewöhnt sich daran, [...] man gewöhnt sich an alles Getier“, auch an den alternden Ehepartner.

Das zweite übereinstimmende semantische Merkmal von Haus und Ehe ist die Gleichförmigkeit, Vorhersehbarkeit und Zeitlosigkeit der mit ihnen verbundenen Ereignisse, die durch vollkommene Kenntnis und Gewöhnung verursacht werden. Der raumsemantische Ausdruck dieses Merkmals geschieht über die fast wörtliche Wiederholungen einiger Erzähleraussagen

über das Haus im ersten und im zweiten Sommer der erzählten Zeit: Ähnlich der oben zitierten Textstelle stören im zweiten erzählten Sommer „noch immer die kaputten Bewegungsmelder, die knirschenden Kacheln“ (LZ 532), „unter den Fliesen nisten Ameisen, zwei, drei Grissinikrümel und schon sind sie da“ (LZ 666) und es fallen – diesmal beim Treppab-Steigen, nicht Hinaufsteigen – wieder die Erdbebenspuren in der Wand auf: „Aus seinem Rotweinschrank holt er eine Flasche Terre Brune, beim Hinuntergehen stütze er sich an der Wand ab, darin Risse wie Greisenfalten – alles wiederholt sich, die Gänge, die Vergleiche, die Weine.“ (LZ 665) Dass Renz im letzten Zitat handelnde Figur ist und im folgenden Satz Vila anspricht, markiert den expliziten Kommentar, alles wiederhole sich, als aus seiner räumlichen und ideologischen Perspektive fokalisiert. Diese Aussage betont erneut die semantische Beziehung zwischen dem Haus („die Vergleiche“) und dem Eheleben darin („die Gänge, [...] die Weine“). Vila und Renz reflektieren über die Zeitlosigkeit ihres Sommerlebens am See, beispielsweise in der Wiedergabe von Renz' Gedanken beim Überqueren des Sees mit dem Boot in einer Mischung aus Bewusstseinsbericht und erlebter Gedankenrede: „Seit Katrin [die gemeinsame Tochter, A. S.] aus dem Haus ist, kaum noch auftaucht, verschwimmt alles: wie oft schon diese Überquerung nach Abenden auf der anderen Seite“ (LZ 13). Der Erzähler teilt im zweiten erzählten Sommer mit, es seien Vilas und Renz' „Gluttage am See, im achtzehnten oder neunzehnten Sommer, sie zählen es nicht mehr“ (LZ 519). Der alljährliche Wechsel zwischen Sommer- und Winterwohnsitz verweist auf das Verstreichen der Jahre und auf die regelmäßigen Auf- und Abs im Eheleben (vgl. Kapitel 3.3.4.2).

Drittens haben Vila und Renz sowohl in ihrem Haus als auch in ihrer Beziehung getrennte Lebensbereiche besetzt. Während Küche, Wohnzimmer, Dachterrasse und Garten von beiden Figuren genutzt werden, werden die zwei separaten Schlafzimmer und Badezimmer weitgehend getrennt benutzt.<sup>449</sup> Diese Raumaufteilung verweist metonymisch auf Anteile ihres Lebens, die

---

<sup>449</sup> Zwei getrennte Schlafzimmer sind in Gegenwartsromanen bei Ehepaaren keine Seltenheit: Auch Glattauers Protagonistin Emmi und ihr Mann Bernhard bewohnen getrennte Schlafzimmer in derselben Wohnung (vgl. GN 85), die lang verheirateten Protagonist:innen von Arnold Stadlers *Rauschzeit* gar zwei nebeneinanderliegende Wohnungen mit gemeinsamem Eingang (vgl. Arnold Stadler: *Rauschzeit. Roman*. Frankfurt a. M. 2016, S. 84, im Folgenden mit der Sigle RZ zitiert). Letztere Wohnsituation wird in diesem Roman nicht explizit semantisch auf die Beziehungsqualität des Ehepaares bezogen – im Gegensatz zur früheren studentischen Wohnsituation des Protagonisten und autodiegetischen Erzählers Alain und seiner damaligen Freundin Babette, die im Studentenwohnheim „zwei kleine Einzelzimmer bekamen, die weit auseinanderlagen“: Alain deutet dies metaphorisch als Reaktion auf ihre abflauende Liebe, als „eine[...] Art Förderungsmaßnahme [...], als wären eine Sexualtherapeutin, ein guter Architekt sowie ein Theologe im Spiel gewesen, der etwas von der Liebe und dem Herz seines Faches verstand [...]. Wir waren ein tolerantes Paar geworden, schon mit neunzehn ziemlich ebenerdig, ziemlich einseitig, auch in der Liebe [...]“ (RZ 437). Tatsächlich wirkt diese „Förderungsmaßnahme“, wie Alain rückblickend befindet: „Und so war es im Grund gut, dass wir auf zwei Zimmer verteilt waren, was wiederum dazu führte, dass sich unsere Liebe noch eine Zeit

Vila und Renz getrennt voneinander, teils ohne Wissen des Anderen erleben. Vila denkt beim Gang durch die Zimmer: „Im Grunde gab es zwei Häuser in einem, das von Renz und ihr ganz eigenes“ (LZ 30). In diesen eigenen Bereich zieht sie sich auch zurück, als Renz sie im Laufe der Affäre mit Bühl wegen ihres veränderten Verhaltens zur Rede stellt:

Was ist mit dir, seit Wochen schon, was bitte, rief Renz aus dem unteren Bad, und sie drehte sich um auf der Treppe und sagte mit einer wie gestohlenen Gelassenheit, dass es etwas Neues in ihrem Leben gebe, etwas anderes. Sie wollte noch mehr sagen, aber mehr brachte sie nicht heraus, nicht auf der Treppe und nicht auf dem Weg in ihr Zimmer. Dort schloss sie die Tür hinter sich. (LZ 533)

Der Rückzug in ihr eigenes Zimmer oder auch ins Bad ermöglicht es Vila immer wieder, die Aussprache und mögliche Trennung von Renz zu vermeiden.<sup>450</sup> Den Bezug zwischen räumlichen Rückzügen und dem Bedürfnis, Abstand vom Partner und mehr Privatsphäre zu gewinnen, stellt Renz her: „Renz hörte sie noch ins Bad gehen, die Tür hinter sich abschließen, das tat sie, seit er häuslicher geworden war, fixierter auf sie, ohne Dinge hinter ihrem Rücken“ (LZ 33). Auch er zieht sich in Konfliktsituationen manchmal zurück. So schläft er beispielsweise nach dem oben zitierten Gespräch und Vilas Rückzug in ihr Zimmer auf der Dachterrasse und ist somit noch weiter von Vila entfernt, als wenn er auf einer Etage mit ihr in seinem Zimmer schlief (vgl. LZ 534). In den Wochen des zweiten erzählten Sommers, in der Vilas Affäre mit Bühl ihren Höhepunkt erreicht und sie ihn fast täglich trifft, vergrößert sich die räumliche Trennung proportional zum Ausmaß von Vilas heimlichem Tun: Renz verbringt die Vormittage im Haus, Vila im Ort (vgl. LZ 520). Gegen diese Interpretation ließe sich jedoch einwenden, dass Vila auch dann, als Bühl mit ihr zu zweit das Gardaseehaus bewohnt, Zeit alleine im Ort verbringt, während dieser an seinem Romanprojekt über Clara und Franz schreibt (vgl. LZ 506). Wahrscheinlicher ist also, dass diese getrennten täglichen Aktivitäten auf ein Maß an Privatheit verweisen, das in allen beschriebenen Beziehung existiert und deren Funktionieren eher unterstützt als stört. Haus und Ehe(partner) teilen also die Merkmale „alt“, „in- und auswendig bekannt“ sowie „umfasst zwei getrennte Lebensbereiche für Vila und Renz“.

(2) Die unabhängig vom jeweils anderen Bedeutungsbereich mitgeteilten Emotionen der Figuren gegenüber ihrem Haus und ihrem/r Partner:in decken sich. Sowohl Renz als auch Vila zeigen teils in wörtlicher Rede, teils in Gedankenwiedergabe ambivalente Emotionen gegenüber ihrem

---

länger hielt, einerseits, und dass andererseits Babette mich schon in der ersten Woche einmal mit Maudi erwischte und ein halbes Mal auch mit Norbert.“ (RZ 444).

<sup>450</sup> Das Badezimmer als privatester Rückzugsort taucht auch in anderen Romanen auf, z. B. bei Geiger (vgl. AS 77, 90, 205) und Berg (vgl. FM 21, 23, 24, 52, 71, 75, 160).

Ferienhaus, die eine Komponente der Zuneigung und eine Komponente des Überdrusses umfassen: „Das Haus frisst uns, sagt Renz, und dabei hängt er an jedem Stein und heißt alles gut, auch wenn es schädlich ist oder stört.“ (LZ 20) Vila denkt: „Ihr Sommerglück. Und doch ist sie froh, wenn bald alles hinter ihr liegt. Sie liebt und sie flieht dieses Haus“ (LZ 668). Ähnlich ambivalent denken sie über ihren jeweiligen Partner. Renz findet: „Das Vilahafte an Vila, es ist nur kompliziert, nicht suspekt, schwierig, aber auszuhalten, Tag für Tag, Jahr für Jahr.“ (LZ 559) Vila räsoniert während einer Autofahrt über Renz: „Er ist nicht der, nach dem sie sich sehnt, aber sie hängt an ihm, dem Falschen: ein Widerspruch, den sie aushalten muss.“ (LZ 435)

Aus diesen ähnlichen Emotionen gegenüber dem Haus und dem/der Partner:in resultieren jeweils ähnliche Gedanken über die Zukunft von Haus und Ehe: Die Protagonist:innen denken mehrfach darüber nach, sich zu trennen, ohne es im Laufe der Handlung zu tun. So fragt Renz Vila in den Weihnachtsferien auf Jamaika zu Beginn eines kurzen Dialoges: „Willst du dich trennen, Vila, willst du das? Warum, wie kommst du darauf? Ich weiß es nicht, sagte er zum dritten Mal an dem Abend. Aber wenn du woanders glücklicher wärst. Ich bin nicht unglücklich.“ (LZ 326) Kurz vor dem großen Streit auf der Sizilienreise sprechen die beiden erneut über eine mögliche Trennung: „Renz griff nach dem Glas. Ich denke nur, dass du gehen solltest, wenn es einen anderen gibt. Ich? Sie zog an der Zigarette, alte Geste, die leichtsinnig machte. Warum nicht du? Geh aus meinem Leben.“ (LZ 616) Wenige Tage später in Assisi wünscht sich Vila am unterirdischen Grab der heiligen Clara zwar Renz' Tod, „die Chance für ein zweites Leben“ (LZ 652). Dass sie dann aber ins Licht und zu Renz eilt, „je näher sie dem Hotel kam, desto hastiger ihre Schritte, am Ende lief sie sogar die vier Etagen hinauf, statt den Fahrstuhl zu nehmen“ (LZ 652), zeigt, wie sehr sie trotz allen Wünschen nach Veränderung an ihm hängt.

Ähnlich offen denken die Figuren über die Frage nach, ob sie ihr Haus verkaufen sollen, um dann jeder frei seiner Wege zu gehen. Die Option, ihr Haus zu verkaufen, hängt mit der Trennungsfrage zusammen, da erstens sowohl die Ehe als auch der Hauskauf die Figuren an Verpflichtungen gebunden haben und da zweitens der Hausverkauf die Voraussetzung der Trennung darstellt. Die Äußerungen der Figuren und ihr nonverbales Verhalten in Reaktion auf die Frage des Hausverkaufes verweisen implizit auf die Emotionen, die Vila und Renz füreinander empfinden, wie die folgenden zwei Textstellen zeigen. Die erste umfasst ein nächtliches Gespräch zwischen Vila und Renz in der Romanmitte nach einem Essen mit Freunden in der Frankfurter Wohnung im Februar:

Unser Grundstück, sagte Renz plötzlich, der Wert hat sich verdreifacht, ist dir das klar? Ja, möglich, und? Sie stand nun doch auf, von einem Moment zum anderen todmüde; sie ging zum

Bad, und er nannte noch eine Zahl, schwindelerregend, wenn man sich dieses Geld auf einem Tisch vorstellte, auch noch, wenn es nur die Hälfte wäre. Gute Nacht, ihr letztes Wort vor dem Schließen der Tür [...] die Stille und ihr Bett – Anfang eines langen Sonntags, einer von Hunderten mit Renz: auch schwindelerregend, der Gedanke, dass es so weiterginge, ein Rhythmus bis zum Gehnichts mehr. (LZ 373f.)

Renz' Hinweis auf die Wertsteigerung ihres Hauses, die suggeriert, dass sich ein Verkauf lohnen würde, bewirkt, dass Vila „von einem Moment zum anderen todmüde“ wird. Sie entzieht sich dem Gespräch, indem sie sich ins Bad zurückzieht. Der mögliche Erlös eines Verkaufs wird aus Vilas ideologischer Perspektive vom Erzähler als „schwindelerregend“ bezeichnet. Mit demselben Adjektiv wird wenig später in der Wiedergabe von Vilas Gedanken die Vorstellung bezeichnet, bis an ihr Lebensende mit Renz zusammenzubleiben: „auch schwindelerregend, der Gedanke, dass es so weiterginge, ein Rhythmus bis zum Gehnichts mehr“ (LZ 374). Durch die zweifache Verwendung desselben Adjektivs werden die Optionen des Hausverkaufs und der Trennung parallelisiert und die Alternativen, Zusammenzubleiben bzw. das Haus zu behalten oder sich von Partner:in und Haus zu trennen, aus Vilas Perspektive als gleichermaßen aufwühlend bezeichnet. Der Nebensatz, der Hausverkauf bringe einen beträchtlichen Erlös, „auch noch, wenn es nur die Hälfte wäre“, kann als Hinweis auf die Trennung der Partner:innen und die Aufteilung des Erlöses gewertet werden.

Die zweite aufschlussreiche Textstelle bildet das Ende des Romans, das häufig neben dem Romananfang die bedeutungsvollste Position eines Romantextes darstellt:

Und am anderen Morgen ein niederer Himmel, der See wie altes Glas, darauf nur die Fähren zwischen Maderno und Torri, ihr ewiges Aneinander-Vorbeifahren auf halber Strecke. Vila setzt Teewasser auf, sie legt die Hände an den Kocher und geht mit warmen Händen ins Bad [...] Man muss sehr erwachsen sein, damit man versteht, dass einer ganz anders ist als man selbst. Renz kommt herunter, sie winken sich zu, er läuft auf die Terrasse, sein Blick nach dem Wetter. Anschließend hilft er beim Frühstückmachen [...]. Die Panini sind vom Vortag, aufgewärmt schmecken sie frisch; ihr reicht eins mit Käse, Renz isst immer zwei, das zweite mit Honig. Wir sollten das Haus verkaufen, sagt er nach dem Honigbrötchen. Er trinkt seinen Tee und stellt die Tasse ab. Jeder kann dann tun, was er will. Unser Haus? Vila sieht nach draußen, auf den Rasen, der noch gemäht werden muss, bevor sie abfahren. Soll ich dir einschenken? Sie will etwas Gewohntes tun, aber dann greift sie nach seiner Hand, fast so ungeschützt wie beim ersten Mal. (LZ 670)

Der narratorial fokalisierte Vergleich des Sees durch den Erzähler mit „alte[m] Glas“ umfasst zwei gegensätzliche Semantiken des Alters: Einerseits lässt die Konnotation einer stumpf gewordenen Oberfläche eines gläsernen Gebrauchsgegenstandes, etwa einer Flasche, an Abnutzung und Verlust von Ästhetik denken. Andererseits kann „altes Glas“ in Form von Antiquitäten oder Ausgrabungsstücken auch auf eine Wertsteigerung im monetären und ideellen Sinne verweisen. Dass sich diese gegensätzlichen Semantiken auf die Figuren und ihre Beziehung übertragen lassen, muss nach den vorangegangenen Belegen für die Parallelisierung von Raum und Figurenbeziehung nicht mehr im Detail erörtert werden. Der „niedere[...]

Himmel“ negiert jede Hoffnung auf Veränderung oder transzendenten Beistand. Auch das „ewige[...] Aneinander-Vorbeifahren auf halber Strecke“ der Fähren lässt sich auf die Figuren Vila und Renz beziehen, die bisher, wie der Roman wiederholt darstellte, und vermutlich weiterhin („ewig“) halb zusammen, halb aneinander vorbei leben werden. Die folgende Erkenntnis, „Man muss sehr erwachsen sein, damit man versteht, dass einer ganz anders ist als man selbst“, kann stimmlich als Erzähleraussage oder Wiedergabe von Vilas Gedanken gewertet werden, ist aber auf jeden Fall aus Vilas ideologischer Perspektive fokalisiert, da zuvor ihre intimen morgendlichen Aktivitäten in Küche und Bad erzählt wurden.

Auf diese thematische Vorbereitung durch raumsemantische Aspekte folgt eine Szene häuslichen Alltags – die eingespielten Frühstücksrituale, die bis zur Vorhersagbarkeit des Brötchenbelages der Ehepartner reichen („ihr reicht eins mit Käse, Renz isst immer zwei, das zweite mit Honig“). Dabei greifen die Figurenbewegungen im Raum das „ewige[...] Aneinander-Vorbeifahren auf halber Strecke“ der Fähren auf: „Renz kommt herunter“, während Vila sich irgendwo zwischen Küche und Bad befindet, „sie winken sich zu, er läuft auf die Terrasse, sein Blick nach dem Wetter“ – zunächst bewegen sich die Figuren also asynchron in nahen, aber voneinander getrennten Räumen und gehen jeweils ihren eigenen Beschäftigungen nach, bevor Renz „[a]nschließend [...] beim Frühstückmachen [hilft]“, sie also beide gemeinsam in der Küche und auf der Terrasse ihre Mahlzeit vorbereiten. In diese vollkommene Routine hinein schlägt Renz vor, das Haus zu verkaufen, damit „[j]eder [...] tun [kann], was er will“. Sein Vorschlag verweist erneut auf die Verbindung des Hausverkaufs mit der Trennung des Paares. Dass Vila anstelle einer Antwort auf Renz’ Frage nach dem Verkauf des Hauses intuitiv – eigentlich will sie „etwas Gewohntes tun“, nämlich Renz Tee „einschenken“ – nach seiner Hand greift, verweist erneut und als Abschluss des Romans auf die semantische Verquickung von Haus und Ehe und drückt durch Vilas spontane Körpersprache aus, dass sie an beidem festhalten möchte. Die Interpretation dieser fast reflexhaften Geste als Ausdruck von Furcht oder Unsicherheit allein wird durch den letzten Erzählerkommentar entkräftet: Der Erzähler vergleicht die Geste mit dem „ersten Mal“, dass Vila Renz’ Hand genommen hatte, und parallelisiert das Ende der Geschichte mit dem Beziehungsbeginn des Paares.

So legitimiert die Textstelle die Deutung, dass die Figuren zusammenbleiben werden und dass nun eine neue späte Beziehungsphase beginnt.<sup>451</sup> Darauf verweisen auch Wetter und Jahreszeit am Ende der Geschichte, die als „Gnadentage[...]“ (LZ 666) bezeichnet werden, weil nach einer

---

<sup>451</sup> So versteht auch Greiner (2012) das Ende der Geschichte.



Phase des Unwetters im Spätsommer noch einmal milde Schönwettertage folgen, bevor Herbst und Winter eintreten (vgl. Kapitel 3.2.2.3): Die Charakterisierung der Jahreszeit symbolisiert das Lebensalter der Protagonist:innen zwischen der Lebensmitte und dem hohen Alter ebenso wie ihre Beziehungsphase, die nach der überstandenen Ehekrise nun noch einmal eine schöne Phase sein wird, bevor der schwierige Lebensabschnitt des höheren Alters beginnen wird.

(3) Neben den implizit entstehenden Parallelen zwischen den Emotionen der Figuren gegenüber ihrem/r Partner:in und dem Gardaseehaus thematisieren die Figuren und die Erzählinstanz die Parallelen zwischen Räumen und Liebesbeziehungen auch explizit, indem sie beides jeweils innerhalb eines Satzes nennen, etwa in der lakonischen Aussage des Erzählers am Romanbeginn: „Das Haus lebt und sie beide mit“ (LZ 18). An anderer Stelle vergleicht der Erzähler, stark aus Vilas Perspektive fokalisiert, das Nachwirken ihrer Erlebnisse mit Bühl mit der Speicherung der Sonnenwärme in den Dachfliesen: „Sie rauchte und sah auf den See; in den Dachfliesen noch die gespeicherten Sonnenstunden, wie in ihr die letzten Tage und Nächte.“ (LZ 510) Durch die Angabe der Tätigkeit und der Blickrichtung Vilas ist die figurale Fokalisierung hier ziemlich eindeutig. Hier ist die Hausmetapher zwar nicht auf Vila und Renz bezogen, sondern auf Vila und Bühl. Die Textstelle weist aber explizit darauf hin, dass eine semantische Verbindung zwischen Haus und Figuren besteht.

Noch deutlicher wird die semantische Verbindung von Haus und Ehe, wenn Renz beim Anschauen der Fernsehnachrichten angesichts der Finanzkrise denkt:<sup>452</sup> „Eigentlich war nur noch das Haus etwas wert, eine Immobilie mit Seeblick, alles andere schien sich aufzulösen – verglichen mit der Finanzwelt führten sie fast eine solide Ehe.“ (LZ 612) Die Semantisierung von Haus und Ehe innerhalb eines Satzes als wertvoll bzw. solide wird durch die Parenthese parallelisiert und in einen Zusammenhang gebracht, der auffällt, da Renz' Assoziation an die Ehe an dieser Stelle nicht anderweitig motiviert ist. Auch Vila stellt in einem Bewusstseinsbericht explizit die Parallele zwischen Haus und Partner:in her, wenn sie denkt, dass ihrer beider Lebenszeit so wie im Haus auch in dem/der jeweiligen Partner:in gespeichert ist: „Und jetzt hängt sie an ihm, weil ihre Zeit in ihm steckt, ihre Tränen. Und genauso seine Zeit in ihr.“ (LZ 435)

---

<sup>452</sup> Der durch den Erzähler ausgesprochene Vergleich könnte theoretisch auch aus Vilas Perspektive fokalisiert sein, da sie im Folgenden spricht. Allerdings passt ihre Aussage, sie gehe „noch einmal nach dem Hund schauen“, thematisch weniger zum Vergleich von Haus und Ehe als die Nachrichtenlage in dem „deutschen Nachrichtenkanal“, den Renz eingeschaltet hat.

(4) Der Text inszeniert das Gardaseehaus mehrfach als Erinnerungsort, dessen Zimmer und Einrichtungsgegenstände spezifische Erinnerungen aus den Jahren des Ehe- und Familienlebens der Bewohner gespeichert haben. Aufgrund der Vielzahl der Erinnerungen und der speichernden Raumelemente kann man hier von einer individuellen Miniaturform eines Mnemotops sprechen: Ein Mnemotop ist bekanntlich ein Raum, der „den identitätsstiftenden Vergangenheitsbezug einer Gruppe oder Kultur sichtbar mach[t] bzw. zu etablieren und aufrechtzuerhalten [hilft]“<sup>453</sup>. Hier handelt es sich allerdings um das individuelle Mnemotop der Bewohner, deren Leben im Haus zahlreiche Spuren hinterlassen hat. Das Haus bildet gewissermaßen als säkularisiertes Mnemotop ‚im Kleinen‘ die Basis für die Identität des Figurenpaares: Wie auch das Mnemotop im eigentlichen Sinne bestimmt der familiäre Erinnerungsort „die Lebens- und Erfahrungsformen der Menschen ebenso, wie diese den Ort mit ihrer Tradition und Geschichte imprägnieren“<sup>454</sup>.

Im Laufe der Romanhandlung stehen die Erinnerungen und die aktuellen Handlungen der Figuren in einer engen Wechselbeziehung gegenseitigen Einflusses. Das Haus stimuliert im Lauf der Geschichte immer wieder spontane Erinnerungsprozesse bei beiden Partnern: „Überall waren die Jahre, wenn er durchs Haus ging, auf dem großen Tisch im Wohnraum, auf den alten Grappaflaschen, im geschwärtzten Kamin.“ (LZ 50, vgl. 556f.) Vila reflektiert über die strategische Planung dieses Mnemotops durch sie und Renz, über seine Funktion und Wirkung:

Sie liebt und sie flieht dieses Haus, das auch gebaut wurde, damit es eine Geschichte erzählt, die ihrer besten Jahre, Katrin noch klein, sie und Renz gegen Schulden kämpfend, ein Tigerpaar. Jeder Raum, jeder Tisch, einfach alles um sie herum: die Bäume, die Laube, der Pool, der Weg in den Ort und das Boot erzählen von dem, was war, den Tigerzeiten, damit kann man leben. Aber jedes Ding lässt auch daran denken, wie es sein wird, erzählt schon etwas von kommenden alten Tagen. (LZ 668)

---

<sup>453</sup> Nikolas Pethes: Mnemotop. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. a. 2015, S. 196-204, hier 196. Pethes unterscheidet den Mnemotopbegriff von „vereinzelte profanen Erinnerungsorten“ (ebd. 198). Meines Erachtens kann das Begriffskonzept auf Kirchhoffs erzählten Raum gewinnbringend angewendet werden, auch wenn der mythisch-transzendente Aspekt in diesem Text nahezu verschwunden ist (vgl. ebd. 197). Vgl. zu Erinnerungsorten von Familien im Spannungsfeld von Archaisch und Moderne auch Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München <sup>5</sup>2010 [1999], S. 301f. Das individuelle Mnemotop befindet sich zusätzlich im literarisch geprägten kulturellen Mnemotop Italien (vgl. Pethes 2015: 199). Assmann unterscheidet mit Nora zwei Arten von Erinnerungsorten: solche, an denen das Leben in der Form, die die Orte geprägt hat, weitergeht (wie das Gardaseehaus), und solche, die auf Vergangenes verweisen (Italien als Raum des Heiligen Franziskus), vgl. Assmann 2010 [1999]: 309f. Der Diskurs um Raum und Erinnerung kann hier nur angerissen werden; zur Vertiefung sei auf die genannte Monographie Assmanns verwiesen.

<sup>454</sup> Assmann 2010 [1999]: 308f. In Kirchhoffs Werk tritt der Gardasee mehrfach als Erinnerungsraum auf, wie beispielsweise Milevski für den *Schundroman* herausarbeitete (Milevski 2017: 127): Die Figuren Lou und Willem gründen ihre Liebesverbindung unter anderem darauf, dass sie jeweils unabhängig voneinander ihre ersten Liebeserfahrungen „in exotischer Atmosphäre“ am Gardasee erlebten (ebd. 135).

In Vilas erlebter Gedankenrede werden zwei Aspekte betont: die Erinnerungen an die Vergangenheit als Basis, auf der das aktuelle Leben steht, und die Gedanken an die Zukunft, die durch das alte Haus hervorgerufen werden. Ob der Einschub „damit kann man leben“ eher bedeutet, dass Vila die Erinnerungen ertragen kann, oder dass sich ihr Leben auf diese Erinnerungen gründet, ist nicht eindeutig.

Zusätzlich werden in Renz' Erinnerungen an die Gestaltung des Wohnzimmers in „der ersten Zeit des Hauses“ Informationen über Raum und Figur dicht innerhalb eines Satzes zu einer Einheit verflochten und verstärken so die semantische Verbindung:

an der Wand über dem Kamin noch kein Ölbild aus der Gegend, sondern ein Poster aus seinen bewegten Jahren, Che Guevara auf dem Beifahrersitz eines Jeeps, Kopf leicht zurückgeworfen, eine Hand im Haar, das hinter einer Baskenmütze mit Sternchen über den Nacken quoll, wie sein eigenes zu der Zeit noch, in der andern Hand eine kurze Zigarre, den Blick halb nach hinten gerichtet: zu einer jungen Genossin, konnte man meinen, einer die ihn verehrte. (LZ 590)

Dabei entsteht der enge semantische Bezug durch die Beschreibung des räumlichen Objektes, des „Poster[s]“: Dass es aus Renz' „bewegten Jahren“ stammt, markiert diese lebendige Phase als einen beendeten Zeitabschnitt, dem nun implizit eine aktuell ‚bewegungsarme‘ Lebensphase gegenübergestellt wird. Der Vergleich des fülligen Haares des abgebildeten Che Guevara mit Renz' früherer Haarpracht verweist einmal mehr auf Renz' Alter. Die Assoziation einer „jungen Genossin, [...] die ihn verehrte“, in Renz' Bewusstseinsbericht legt angesichts der vorigen Parallelisierung des dichten Haares von Che Guevara und Renz nahe, dass Renz an Vilas frühere Begeisterung für ihn denkt. Renz' Erinnerung an die Abbildung auf dem Poster entpuppt sich als impliziter Rückblick auf sein früheres Selbst und das, was Vila vermutlich damals in ihm sah. Gleichzeitig verweist die Abwesenheit des Posters zur erzählten Zeit darauf, dass dieser „bewegte[.]“ Renz und die Verehrung seiner „Genossin“ Vila der Vergangenheit angehören.

(5) Als letztes Argument für die metaphorische Funktion des Hauses dient sein Bezug zu den Figuren der beiden Geliebten Marlies und Bühl: Beide Geliebten übernachteten zu Beginn der erzählten Zeit fast gleichzeitig im Gardaseehaus (vgl. LZ 27), so wie Vila und Renz gleichzeitig ihre jeweilige Affäre beginnen. Bühls längerer Aufenthalt im Haus – er mietet es für den ganzen Winter und wird auch im zweiten erzählten Sommer mit Vila dort sein, bevor Renz anreist – korrespondiert dabei mit der längeren Dauer seiner und Vilas Affäre, die selbst am Romanende im Spätsommer noch weiter besteht. Die Affäre zwischen Renz und Marlies endet hingegen im Juni durch Marlies' Krebstod (vgl. LZ 492), im Haus am Gardasee zu Gast war sie nur im ersten erzählten Sommer vor und nach der gemeinsamen Reise mit Renz nach Assisi und Chioggia.

Das Eindringen der Geliebten in das Haus kann daher metonymisch als Eindringen in die Ehe von Vila und Renz gelesen und für die Interpretation der Beziehungsentwicklungen ausgewertet werden. Im Laufe der Geschichte entwickelt sich Bühl für Vila zu einer echten Alternative zu Renz und sie denkt darüber nach, ihre Zukunft mit ihm zu verbringen (vgl. LZ 384). Raumsemantisch wird diese Beziehungsentwicklung durch die ähnliche Arbeit beider Männer an Haus und Garten ausgedrückt: Bühl erfüllt während der erzählten Zeit die Rolle, die Renz vor der erzählten Zeit beim Hausbau innehatte und die Vila an Renz liebte. Sie erinnert sich, wie Renz

mit Zigarette im Mund allen Schutt rund um den Rohbau des Hauses wegräumte, Eimer für Eimer, der die Außenwände strich und den Rasen säte, zehn Zypressen pflanzte und einen Zitronenbaum, sieben Palmen und Dutzende von Oleanderbüschen, der Hand anlegte, bis er nicht mehr stehen konnte. Renz war ein Verwandler, einer, der aus Unordnung Ordnung machte und das Schöne schon sah, wo noch Chaos herrschte – den liebte sie an ihm, diesen Punkt. (LZ 457)

Im zweiten Sommer der erzählten Zeit erledigt hingegen Bühl die Arbeiten, die im Garten gemacht werden müssen:

von Vila eine knappe Nachricht plus Bitte, Könntest du die Batterie im Jeep aufladen lassen? Und das hatte er noch am selben Tag veranlasst und war am nächsten Tag mit dem alten Suzuki gleich in die Gärtnerei nach Bardolino gefahren, um Pflanzen für ein neues Leben im Garten zu kaufen. Die Petunien oder der Efeu oder der Pool? Der Anblick des noch leeren Pools, unten auch voller Laub und Oliven, war am wenigsten zu ertragen, also fegte er ihn blank und spritzte die Mosaik sauber, und wo sie abplatzten oder schon abgeplatzt waren, verfügte er sie wieder mit einem cremigen Gips vom Ferramento, eine Arbeit von Tagen, während die Junisonne brannte. (LZ 493)

Dass Bühl sogar die Mosaik verfügt – eine Aufgabe, die Renz vor Jahren „aufgegeben“ (LZ 18) hatte – verweist deutlich auf Bühls größeres Engagement für seine Beziehung mit Vila. Renz ist nahezu zeitgleich mit Marlies' Sterben beschäftigt (vgl. LZ 492), anstatt sich um seine Ehe zu kümmern. Als Mieter des Hauses hat sich Bühl gewissermaßen in der Ehe eingenistet, das Ehepaar hat ihm diesen Raum gegeben. Dass er genau die Tätigkeiten erledigt, die Vila nun von ihm und früher von Renz erwartet, zeigt, wie genau er als Mann und Partner ihre Erwartungen erfüllt, die Renz inzwischen enttäuscht.<sup>455</sup>

Marlies greift bei ihren kurzen Visiten weniger stark in die Gestaltung von Haus und Garten ein. Dennoch hinterlässt ihre Anwesenheit Spuren im Haus: „Und am Morgen kalter Rauch im

---

<sup>455</sup> Einerseits okkupiert Bühl das ganze Haus und bestimmt dort während ihrer gemeinsamen Anwesenheit über Vilas Verhalten: „zwei Minuten um zu duschen, mehr gab er ihr nicht, er hatte auch die Zeit in die Hände genommen. Sie war in ihrem Haus, aber in seinem Raum“ (LZ 504). Andererseits kann die Tatsache, dass er das Haus von Vila und Renz instand setzt, im Bedeutungsgeflecht des Textes auch als Zeichen gedeutet werden, dass er zum Fortbestand ihrer Ehe beiträgt. Dieser Aspekt wird dadurch verstärkt, dass Bühl sich bei Renz' Ankunft zurückzieht, um dem Ehepaar Zeit zu zweit zu lassen: „Du und dein Mann, ihr solltet die erste Zeit für euch haben, sagte er. Ich werde um den ganzen See gehen, vielleicht auch zu der Insel schwimmen, nachts, wenn keiner mich sieht.“ (LZ 511)

Wohnraum, auf dem Esstisch ein fremdes Notebook, Apple, daneben Zettel mit Notizen, ein voller Aschenbecher, Wasserglas und Schmerztabletten, das Päckchen aufgerissen; die Tür zum Gästezimmer war geschlossen, im Bad brannte Licht.“ (LZ 51) Marlies' Spuren unterscheiden sich von Bühls Einwirkung dadurch, dass Bühl vor allem im Garten Ordnung herstellt, während Marlies die Ordnung des Hausinneren stört, Gegenstände liegen lässt, die auch noch negativ konnotiert sind („ein voller Aschenbecher“, „Schmerztabletten“), und das Licht im Bad brennen lässt. Marlies Eindringen in die Ehe kann somit als kurze, aber intensive Störung der Beziehung gewertet werden, wie die Abfolge von Renz' Bewusstseinsbericht, Erzählerbericht und Renz' indirekter Gedankenrede bei ihrer zweiten gemeinsamen Station im Gardaseehaus verdeutlicht, während Vila in Havanna weilt:

Er sah Vila durch Havanna laufen, tapfer inmitten des Verfalls, Tag und Nacht auf der Suche nach Katrin, während in ihrem Haus eine andere gerade Tee aufsetzte, eine, die sich schon auskannte mit der Küche. Renz schaute Marlies beim Teemachen zu, er stand mit dem Rücken zu Vilas und seinen Büchern. Und den Tee gab es dann im früheren Kinderzimmer auf dem jetzigen Gästebett bei Mozarts Klarinettenkonzert; ihrer beider Pilotfilm ging damit zu Ende, nun kämen die einzelnen Folgen. (LZ 137)

Renz stellt gedanklich sich und Marlies Vila gegenüber: Während Vila „tapfer“ die gemeinsame schwangere Tochter in Havanna sucht, um sie von einer Abtreibung abzuhalten, verbringt Renz Liebestage im Gardaseehaus mit Marlies, „die sich schon auskannte mit der Küche“ und gerade Tee kocht. Die Zubereitung von Tee durch Vila wird an vielen anderen Textstellen beschrieben, sodass Marlies' Übernahme dieser Tätigkeit ihre Inbesitznahme von Vilas Platz an Renz' Seite deutlich macht. Am Romanende hingegen kocht Vila wieder den Tee und schenkt Renz ein (vgl. LZ 670). Dass Renz „mit dem Rücken zu Vilas und seinen Büchern“ steht, während er Marlies betrachtet, verweist durch die wörtlich genommene Redewendung, jemandem dem Rücken zuzuwenden, metaphorisch darauf, dass er sich emotional der neuen Frau im Haus zugewendet hat und er seine Ehe mit Vila in den Hintergrund drängt. Andererseits weckt die Formulierung die Assoziation, dass er den Gedanken an die Ehe mit Vila immer im Hinterkopf behält, dass sie ihm den Rücken stärkt, auch wenn er mit seiner Geliebten zusammen ist. Dass er beim Frühstück mit Marlies Mozart hört, so wie auch Vila und er traditionell bei gutem Wetter beim Frühstück Mozart hören (vgl. LZ 669), stellt einen weiteren Hinweis auf die besondere Intimität zwischen Marlies und Renz dar. Seine innere Gedankenrede, „ihrer beider Pilotfilm ging damit zu Ende, nun kämen die einzelnen Folgen“, impliziert die Einmaligkeit dieser kurzen intensiven Störung der Ehe durch Marlies: Er wird sie zwar noch weiter treffen, doch ihre Begegnungen werden nicht mehr die überraschende Intensität ihrer ersten Zeit im Gardaseehaus haben.

Die detaillierte Untersuchung der fünf Argumente hat gezeigt, dass das Hausmotiv einerseits durch zahlreiche Korrespondenzbeziehungen zwischen dem Gardaseehaus und der Ehe von Vila und Renz Informationen verstärkt, die auch durch andere Darstellungsstrategien vermittelt werden: Das Hausmotiv kondensiert die Charakterisierung der Ehe, die auch durch zahlreiche Handlungsstränge, Ereignisse, Rückblenden, Figurenkommentare, Erzählerkommentare usw. geschieht, und stiftet so Ordnung im Chaos der verwobenen Erzählung. Die raumsemantische Ebene unterstützt insbesondere die Darstellung der ambivalenten Emotionen der Protagonist:innen gegenüber dem zugleich zuverlässig Geborgenheit spendenden und nervenaufreibend-vorhersehbaren Partner, der Bedeutung der gemeinsamen Vergangenheit als identitätsstiftende Basis für die Gegenwart und der Überlegungen, sich zu trennen.

Andererseits bietet die Raumsemantik auch einen spezifischen Mehrwert für die Darstellung der Figurenbeziehung und fügt den bereits durch andere Darstellungsstrategien bekannten Informationen neue hinzu, insbesondere die Gleichförmigkeit des Ehealltags und die fehlende Energie beider Partner, die das oft unbefriedigende Eheleben hinnehmen, ohne ihre Beziehung zu pflegen und Konflikte zu lösen. Dabei entsteht die semantische Verbindung, die die Übertragung der Merkmale erlaubt, gerade durch die obengenannten Parallelen zwischen Haus und Ehe. Vor allem aber wird durch die raumsemantische Darstellung des Eindringens der Geliebten in die Ehe die Schwere der aktuellen Ehekrise deutlich, die sich von allen vorangegangenen Konflikten und Affären qualitativ unterscheidet: Die Geliebten dringen in die Beziehung (= das Haus) ein und nehmen den Platz des Ehepartners ein. Insbesondere Vilas Affäre mit Bühl verändert ihre Beziehung zu Renz nachhaltig, wie Bühls Eingriffe in den Garten des Gardaseehauses metaphorisch darstellen. Zuletzt wird auch der Ausgang der Krise durch die Raumsemantik indiziert, während die Figuren- und Erzählerkommentare diesbezüglich offenbleiben: Die Jahreszeitenmotivik und das Gardaseemotiv indizieren die Überwindung der Krise und den Eintritt in eine neue gute Lebensphase als Paar.

### **3.2.3.2 Scheiternde Versuche der Verwurzelung**

In Stamms Roman *Sieben Jahre* hingegen zeichnet die Abfolge der verschiedenen Wohnstätten des Protagonistenpaares auf der Metaebene der Textgestaltung die Entwicklung ihrer Beziehung nach. Dieses Kapitel analysiert, wie in Stamms Roman die Abfolge der Wohnstätten vordergründig den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstieg des Paares und seine gelingende Partnerschaft und Verwurzelung visualisiert (1). Gleichzeitig spiegeln sich in der Darstellung der Wohnräume immer wieder Krisen des Paares (2). Und schließlich offenbart die

Diskrepanz zwischen Sonjas Hausmodell, das sie als Studentin entwarf, und dem Haus, das sie später tatsächlich bewohnen, die unterschiedlichen Bewertungen ihrer Ehe durch die Partner:innen und plausibilisiert so am Romanende Sonjas für Alex überraschende Entscheidung, ihn zu verlassen (3). Der Roman gehört damit zur Gruppe der zahlreichen Texte, die schwierige oder scheiternde Versuche des Zusammenwohnens als Metonymie der Unmöglichkeit, sein Leben mit einem anderen Menschen zu teilen, einsetzen. Damit greift der Roman eine dominante Tendenz deutschsprachiger Gegenwartsromane auf, die auch Chronister in ihrer transmedialen germanistischen Untersuchung konstatiert: „characters today are often comfortable in their disorientation and choose to resist settling“<sup>456</sup>.

(1) Die Wohnsituation der Protagonist:innen Sonja und Alex erscheint auf den ersten Blick als Musterbeispiel einer deutschen Wohnkarriere, die von einfachen Studentenbuden über die erste gemeinsame Wohnung bis zur dauerhaften Niederlassung der Kleinfamilie im Reihenhauses-Eigenheim führt, das sie über viele Jahre bewohnt. Die beiden Wohnstätten, die das Paar zusammen bewohnt, werden im Folgenden auf ihre Funktionalisierung für die Darstellung der Paarbeziehung hin untersucht. Nach der studentischen Lebensphase in WGs und Wohnheimappartments richtet Alex seine erste eigene Wohnung ein, die das junge Paar später circa sieben Jahre lang bewohnen wird:

Schließlich bekam ich eine kleine Dreizimmerwohnung im obersten Stock eines Altbaus in Schwabing. Ich hatte mich sofort in die Wohnung verliebt. Sie war nicht renoviert und hatte nur einen alten Ölofen, aber der Grundriss war gut, und die Räume waren hell und strahlten eine Gemütlichkeit aus, die in modernen Wohnhäusern selten zu finden ist. (SJ 122, vgl. 129-131)

Die erhöhte Lage im obersten Stock betont durch die hohe vertikale Position den Aufstieg, den diese erste eigene, unabhängige Mietwohnung für das Studentenpaar bedeutet, auch wenn sie „klein[.]“ und „nicht renoviert“ ist und „nur einen alten Ölofen“ hat. Der gute Grundriss und die

---

<sup>456</sup> Chronister 2011: 2. Zwar scheitert der Verwurzelungsversuch am Romanende gänzlich, doch das Nomadenhafte der Stamm'schen Figuren (vgl. Hernández 2016: 129-132, Bartl/Wimmer 2016a: 15-17 und Honold 2016: 105) ist in *Sieben Jahre* weniger präsent als in anderen Romanen des Autors: Hier leben die Protagonist:innen jahrelang zusammen und der Erzähler gibt seinem Fluchtreflex, der mehrfach erwähnt wird, nicht nach. Erst sein plötzliches Fernweh am Romanende deutet auf sein künftiges Nomadentum und somit die Einreihung in die Stamm'schen Figuren hin. Vgl. auch Wilhelm Genazinos *Die Liebesblödigkeit* (Wilhelm Genazino: *Die Liebesblödigkeit. Roman*. München u.a. 2005), dessen Protagonist sich nicht auf das Zusammenleben mit einer Partnerin festlegen kann, und Uwe Timms *Vogelweide* (Uwe Timm: *Vogelweide. Roman*. Köln <sup>3</sup>2013, im Folgenden mit der Sigle VW zitiert), deren Protagonist nach mehreren gescheiterten Beziehungen als größtmögliche Steigerung der Einsamkeit auf einer einsamen Insel lebt (VW 6, 9), sowie zur raumsemantischen Darstellung der Auffassung, dass es unmöglich sei, eine gelingende Beziehung zu führen, innerhalb des Romankorpus Kapitel 3.3.3.

Helligkeit bedeuten einen Fortschritt gegenüber der Wohngemeinschaft, in der Sonja und Alex nacheinander gewohnt haben und deren „Schnitt [...] etwas Unharmonisches [hatte], und es fehlte ihr an Tageslicht“ (SJ 112). Mit den Merkmalen Helligkeit und Gemütlichkeit verkörpert die Wohnung sowohl für Sonja (Helligkeit) als auch für Alex (Gemütlichkeit) charakteristische raumsemantische Elemente und steht so metaphorisch für einen gelungenen Beginn des gemeinsamen Lebens, der auf Kompromissen beruht und so beide Partner:innen glücklich machen kann.<sup>457</sup>

Alex' Freude am Einrichten der neuen Wohnung verweist auf sein Angekommen-Sein und die beginnende Häuslichkeit im Unterschied zum studentischen, sprungbereiten Dasein zuvor:<sup>458</sup>

Am Tag vor Sonjas Ankunft sah die Wohnung ganz gemütlich aus. Auf dem Tisch standen Blumen, und der Kühlschrank war gefüllt. Sogar das Namensschild hatte ich angebracht. Ich hatte bis jetzt immer darauf geachtet, möglichst wenige Dinge zu besitzen, um mobil zu bleiben und unabhängig, aber je mehr Sachen ich kaufte, desto mehr Freude machte mir mein neuer Besitz. Ich ging durch die Wohnung und strich mit den Händen über die neuen Sachen und nahm all die unbenutzten Gegenstände in die Hand, die wie ein Versprechen waren auf ein neues Leben. (SJ 129)

Liebevoll hat Alex seine neue Wohnung ausgestattet und sogar Blumen, Nahrungsvorräte und ein Namensschild besorgt. Die neu eingerichtete Wohnung markiert den neuen Lebensabschnitt des Erwachsenenalters, der die Attribute „mobil [...] und unabhängig“ gegen die Sesshaftigkeit tauscht. Das Paar verbringt hier gemütliche Ferientage, in denen Alex das Zusammensein mit Sonja genießt, auch wenn sie im Arbeitszimmer am Schreibtisch sitzt (vgl. SJ 136). Zwar lässt Alex den Moment verstreichen, als er vermutet, Sonja erwarte, „dass ich sie fragte, ob sie nach ihrer Rückkehr aus Marseille mit mir zusammenwohnen wolle“ (SJ 136). Dennoch leben und arbeiten sie später zusammen in dieser Wohnung: „Wir arbeiteten achtzig Stunden die Woche, eigentlich machten wir nichts als arbeiten. Aber es war keine schlechte Zeit. Wir wussten, was wir wollten. Wir wohnten noch in der Dreizimmerwohnung in Schwabing, in einem der Zimmer hatten wir unser Büro eingerichtet.“ (SJ 149f.) Dass die zuvor als gemütlich gepriesene Wohnung nun nur noch knapp als Lebens- und Arbeitsort erwähnt wird, verweist auf die

---

<sup>457</sup> Vgl. zur Figurencharakterisierung in Stamms Roman Kapitel 3.1.2.2. Dass Alex einen Altbau wählt, passt eher zu seinem Architekturverständnis als zu Sonja, die sicherlich die „modernen Wohnhäuser[..]“ bevorzugt hätte, die Alex als ungemütlich ablehnt. Alex nimmt an, dass die Wohnung auch Sonja gefällt (vgl. SJ 130); er übergeht durch die Auswahl eines Altbaus jedoch Sonjas architektonische Präferenzen, die ihm seit der gemeinsamen Reise nach Marseille wohlbekannt sind. Allerdings ist die Wohnung zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht explizit als gemeinsame Wohnung gedacht.

<sup>458</sup> Ich sehe diese Episode nicht wie Heidemann als desavouierende Persiflage, vgl. Heidemann 2016: 312.



Entwicklung der Paarbeziehung, die im gemeinsamen Alltag fortan nicht zu einer emotionalen Heimat, sondern zur erfolgreichen beruflichen Partnerschaft wird (vgl. SJ 150).

Zur Zeit der Rahmenhandlung bewohnt das Paar mit Kind ein „Reiheneinfamilienhaus in Tutzing“ (SJ 153) in der Nähe eines Sees. Das eigene Haus bedeutet einen Schritt, den Sonja schon früh in ihrem Lebensplan vorgesehen hatte, wie das Hausmodell zeigt, das sie Alex an ihrem ersten gemeinsamen Weihnachtsfest schenkt (vgl. SJ 134). Dass das Haus und die mit ihm verbundenen „Lebensumstände [...] einen guten Eindruck [...] machen“ (SJ 190), zeigt der erfolgreiche Versuch, die Unterstützung von Iwonas Vertrautem Hartmeier zu gewinnen, als das Ehepaar Iwonas und Alex' Kind adoptieren möchte. Als dieser das Ehepaar in seinem Haus besucht, zeigt er sich „beeindruckt“ (SJ 190) von der „gutbürgerlichen Existenz“ (SJ 193), die das Haus des Architektenpaares verkörpert, und rät Iwona dazu, das Kind zur Adoption freizugeben. Das Haus wird zum sichtbaren Zeichen einer gelungenen Partnerschaft in beruflichem und privatem Sinne, auch wenn es einer Erbschaft bedurft hatte, um das Haus zu finanzieren: „Wir hatten das Haus kaufen können, nachdem eine Tante von Sonja gestorben und ihr ein bisschen Geld hinterlassen hatte (sic!).“ (SJ 153f.)

(2) Das Reihenhhaus visualisiert jedoch nicht nur die positiven Entwicklungen der Partnerschaft, sondern auch Rückschläge und Abweichungen vom Lebensplan: Zunächst wird das schon bei der Besichtigung von Sonja so bezeichnete „Kinderzimmer“ (SJ 154) wegen der ausbleibenden Schwangerschaft beim Einzug „als Abstellraum“ (SJ 157) zweckentfremdet und so zum sichtbaren Symptom der misslungenen Familiengründung. Später, einige Jahre nach der Adoption von Iwonas und Alex' Tochter Sophie, gerät das Ehepaar in eine wirtschaftliche und persönliche Krise, die sich raumsemantisch im Umgang der Bewohner:innen mit dem Haus manifestiert: Sonja verlässt das Haus für eine Weile und zieht nach Marseille, um dort bei einem Bekannten als angestellte Architektin die wirtschaftliche Lage des Paares zu verbessern (vgl. SJ 251f.). Durch den Raumwechsel verlässt sie zugleich vorübergehend Alex und Sophie. Alex bleibt mit Sophie allein und empfindet das ehemals als „gemütlich[..]“ (SJ 147) bezeichnete Haus verändert: „Das Haus kam mir wie ein Gefängnis vor, eine stickige Zelle, in der ich eingesperrt war, während draußen das Leben tobte“ (SJ 269). Er lässt den Haushalt ebenso wie seinen Körper verwahrlosen (vgl. SJ 266f.).<sup>459</sup> In der Krise wird der vormals schöne Anblick der

---

<sup>459</sup> Auch Zeiners Protagonist Tom Holler lässt seine Wohnung nach der Trennung von seiner Frau verwahrlosen (OS 8f.).

Bäume, Segelboote und Villen in der Umgebung zum bedrückenden Gegensatz zum eigenen wirtschaftlichen Abstieg (vgl. SJ 258). Seine Raumwahrnehmung zeigt seine Unzufriedenheit und Resignation, während seine Raumgestaltung deutlich macht, dass er seinen Pflichten als beruflicher Partner, Ehemann und Vater nicht mehr nachkommt.

Der Umgang beider Partner:innen mit dem Haus in der Krise – Flucht bzw. Vernachlässigung – verweist metaphorisch darauf, dass die Partnerschaft von Alex und Sonja nicht mehr funktioniert, beide aus ihren Rollen innerhalb des eingespielten Teams fallen und keiner Verantwortung für die Pflege ihrer Ehe übernimmt. In der Folge ist ihnen beiden ihr Haus fremd, als Sonja aus Marseille zurückkehrt, obwohl Alex es aufgeräumt hat: „Ich hatte das Haus geputzt und das Altglas weggebracht. Als wir heimkamen, war es mir, als komme ich in ein fremdes Haus. Sonja schien etwas Ähnliches zu empfinden.“ (SJ 285) Die Fremdheit gegenüber dem Haus, das sie gemeinsam bewohnen, spiegelt die Fremdheit, die zwischen den Ehepartner:innen herrscht und mit der sie auf ihre Beziehung blicken, auch wenn sie nun ihre partnerschaftlichen Rollen durch Rückkehr und Aufräumen formal wieder eingenommen haben.

Die wirtschaftliche Krise wird überwunden, doch der Zustand des Hauses zur Zeit der Rahmenhandlung verweist metaphorisch darauf, dass die Beziehung seiner Bewohner:innen bleibenden Schaden davongetragen hat: Alex und Sonja haben den Garten, der symbolisch für den weiblichen Körper, Erotik und Lust stehen kann,<sup>460</sup> „aus Unlust vernachlässigt“ (SJ 97). Die „Unlust“ kann im doppelten Sinne auch auf die erotische Anziehung der Bewohner:innen bezogen werden, nicht nur auf die fehlende Freude am Gärtnern. Im Lauf der Rahmenhandlung will Alex die Gartenarbeit wieder aufnehmen: „Ich wollte die Beete umstechen, aber der Boden war gefroren.“ (SJ 97) Sein Gärtner-eifer verweist metaphorisch darauf, dass er – vielleicht durch den Erinnerungsprozess im Gespräch mit Antje angeregt – seine Ehe wiederbeleben möchte. Dass der Boden „gefroren“ ist, deutet jedoch auf Sonjas bereits gefassten Entschluss voraus, die Ehe zu beenden. Der Frost greift das Attribut der Kühle auf, mit dem Sonja von Beginn an assoziiert wurde, und steigert sie maximal zum Gefrieren (vgl. Kapitel 3.1.2.2).

(3) Die Spiegelung der Beziehungskrisen durch den Umgang der Figuren mit ihrem gemeinsamen Haus deutet bereits an, dass unter der oberflächlichen Idylle des Familienlebens im Eigenheim Unzufriedenheit und Konflikte verborgen sind. Tatsächlich bleibt das bewohnte

---

<sup>460</sup> Vgl. Anna Ananieva: Garten. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 141-144, hier 141f.

Haus hinter Sonjas Lebensplänen zurück: Zu Beginn ihrer Beziehung hatte Sonja ein ambitioniertes, den Entwürfen ihres Idols Le Corbusier ähnelndes „Einfamilienhaus“ für sie beide entworfen (SJ 134). Um es zu bauen, reichte der wirtschaftliche Erfolg des Paares jedoch nicht aus: „Das Haus am See, von dem Sonja geträumt hatte, hatten wir uns nicht leisten können. Stattdessen wohnten wir in einem Reiheneinfamilienhaus in Tutzing“ (SJ 153). Der Begriff „Reiheneinfamilienhaus“ weist deutlich auf die Konventionalität der Immobilie hin, die keine individuelle Gestaltung aufweist, sondern Teil einer Reihe gleichartiger Häuser ist. Das Wohnen in einer solchen Immobilie macht Alex und Sonja zu einem Teil der „Masse“ gewöhnlicher Menschen, deren Leben aus Arbeit und einem Zuhause besteht, zu der Alex gern gehören möchte (vgl. SJ 8) und der auch Iwona und Alex' Eltern mit ihren gleichförmigen Lebensrhythmen angehören (vgl. SJ 134f., 163, 169, 171), von der sich jedoch Sonja und ihre Familie und Freund:innen deutlich abheben (vgl. SJ 178f., 137). Alex reflektiert selbst, dass das Modell Sonjas Architekturideal entspricht, das Reihenhauses hingegen seinem eigenen Charakter, als er in der Rahmenhandlung Sonjas beschädigtes Pappmodell auf dem Dachboden sucht und findet:

Das Modell war viel kleiner, als ich es in Erinnerung gehabt hatte. Die Pappe war vergilbt, und der Klebstoff hatte sich an einigen Stellen gelöst, die zwei Figürchen, die Sonja und mich darstellten, waren abgefallen. [...] Es waren Plastikfiguren, wie man sie in jedem Modellbaugeschäft kaufen kann. Ich schaute mir die Pläne und Skizzen an. Man merkte noch stark den Einfluss Le Corbusiers. Das Haus hatte einen relativ kleinen Grundriss, aber drei Stockwerke und eine Dachterrasse. Die Raumaufteilung war großzügig, Licht kam durch eine Fensterfront und im obersten Stock durch Deckenlichter. Ich stellte mir vor, wie es wäre, in einem solchen Haus zu wohnen, fragte mich, ob es unser Leben verändert hätte. Das Haus, in dem wir jetzt wohnten, war viel gemütlicher, aber es hatte etwas Kleinliches mit seinem engen Treppenhaus und dem Satteldach. Es war in jeder Hinsicht konventionell und strahlte eine Bescheidenheit und Unauffälligkeit aus, die vielleicht zu mir, aber bestimmt nicht zu Sonja passte. Es ist absurd, hatte sie einmal gesagt, wir beschäftigen uns den ganzen Tag mit schönen Gebäuden, aber wir werden es uns nie leisten können, eines zu bewohnen. Und die Leute, für die wir bauen, wissen die Qualität nicht zu schätzen. (SJ 146f.)

Das an ihrem architektonischen Vorbild Le Corbusier orientierte und von Licht durchflutete Hausmodell entspricht Sonjas Maßstäben „schöne[r] Gebäude[..]“ mit großzügigen, hellen Räumen (SJ 147, vgl. Kapitel 3.1.2.2). Die Attribute des tatsächlich bewohnten Reihenhauses – Gemütlichkeit, Kleinlichkeit, Enge, Konventionalität, Bescheidenheit und Unauffälligkeit – passen zu Alex, wie er selbst explizit denkt. Für ihn taugt das Reihenhauses also sehr wohl als Zeichen seines Erfolges und Ort, an dem er glücklich leben könnte. Aus Sonjas Perspektive hingegen entpuppt sich die Entwicklung des gemeinsamen Wohnens bis zum Reihenhauses als Misserfolg. So zeigt der Unterschied zwischen Eigenheim und Hausmodell auf der Metaebene der Textgestaltung Sonjas unerfüllte Bedürfnisse auf, die der autodiegetische Erzähler zugunsten seiner eigenen Bedürfnisse in der Darstellung übergeht. Dass das Modell kleiner als gedacht ist und die „zwei Figürchen, die Sonja und mich darstellten, [...] Plastikfiguren, wie man sie in

jedem Modellbaugeschäft kaufen kann“ (SJ 146f.), entlarvt auch Sonjas Zukunftspläne als konventionell und verweist darauf, dass Sonjas Traum zerplatzt ist und nicht mehr verwirklicht werden wird.

Das Hausmotiv macht somit deutlich, dass in diesem Roman über Jahre hinweg ein ungeklärtes Missverständnis herrscht, das sich bereits in den Charakteren der Partner:innen im Studentenalter andeutete. Das Paar hat sich nie ehrlich über seine Bedürfnisse verständigt und stattdessen in einer Lebenssituation eingerichtet, die Sonja nicht zufrieden stellt. Als Konsequenz der ungestillten Bedürfnisse auf Sonjas Seite wird am Ende des Romans die bis dahin scheinbar stabile Wohngeschichte des Ehepaares durch Sonjas Ankündigung, nach Marseille zu gehen (vgl. SJ 290f.), abrupt aufgelöst. Mit der finalen Entscheidung, das Haus zu verlassen, trennt sie sich zugleich von Alex. Es zeigt sich, dass der Verwurzelungsversuch dieses Stamm'schen Romans zwar ausdauernd, aber nicht lebenslang stabil ist. So reiht sich der Roman in die für Stamms Werk typischen scheiternden „Versuche, sich fest zu verwurzeln“<sup>461</sup>, ein.

### **3.2.3.3 Polyamore Wohnexperimente: Eindringen eines Dritten**

Eine im Romankorpus besonders häufig thematisierte Paarkrise stellt das Eindringen eines Dritten in die Paarkonstellation dar. Auch dieser Handlungstyp wird häufig durch die Isomorphie des gemeinsam bewohnten Raumes unterstützt, wie auch schon in Kirchhoffs Roman beobachtet (vgl. Kapitel 3.2.3.1). In diesem Kapitel wird exemplarisch Bergs Roman *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* auf dieses Motiv hin analysiert, das dort noch intensiver ausgearbeitet wird als bei Kirchhoff oder auch bei Grjasnowa. In der zweiten Romanhälfte zieht Chloes neuer Liebhaber Benny in die eheliche Wohnung von Chloe und Rasmus ein. Im Folgenden soll die These plausibilisiert werden, dass der Umgang der Figuren mit der ehelichen Wohnung und die Veränderung der Semantik der Wohnung metonymisch die verschiedenen Stadien im Verlauf des Experimentes abbilden, eine Ehe und eine Affäre zu einer polyamoren Gemeinschaft zu kombinieren. So spiegeln Veränderungen der Wohnung zunächst die Fremdheit und Distanz zwischen den Ehepartnern nach der Rückkehr von der Tropenreise wider (1), dann erste intensive Konflikte durch das Eindringen des Geliebten in die Ehe (2), das vorübergehende Zusammenwachsen der polyamoren Dreierkonstellation (3) und eine zweite Konfliktphase, die

---

<sup>461</sup> Bartl/Wimmer 2016a: 15.

durch die Konfrontation mit Außenstehenden ausgelöst wird (4), bis zunächst alle Beziehungen zwischen den Figuren aufgelöst (5) und schließlich Chloes und Rasmus' harmonische Ehe wiederhergestellt werden (6).

(1) Nach der Rückkehr aus dem Tropenland und dem Abschied von ihrem neuen Geliebten Benny erscheint Chloe die bisher mit Rasmus bewohnte Wohnung fremd, die während ihrer Reise Rasmus' Mutter Lumi bewohnt hatte:

Im Taxi aus dem Fenster gesehen, nichts gesehen, es ist dunkel draußen. Unsere Stadt wirkt fremd und sehr klein. Unbekannte Straßen ohne Menschen. Vielleicht ging was schief, mit den Isotopen. Unser Block riecht immer noch nach Neubau, die Ruhe wirkt, als entstände sie komplett durch die Abwesenheit von Leben.

Die Taschen sind zu Boden gefallen, sie hallen nach, ich stehe mit einem fremden Mann in einer mir fremden Wohnung, die nach fremder Mutter riecht, und möchte gerade hinfallen, mit dem Gesicht auf den Betonboden. Die Heizung ist kalt, Lumi hat nicht daran gedacht, dass wir heute zurückkehren.

Draußen glänzen kahle Bäume silbern, und nicht einmal ein paar Wölfe lockern die Friedhofsatmosphäre. Die Laternen arbeiten akkurat, sie werfen Neon in unsere Wohnung, die zu Lumis Wohnung geworden ist in den vergangenen Wochen. Ihre marxistischen Bücher liegen neben dem Bett, natürlich hat sie sich instinktiv auf meine Seite gelegt, der Platz, der ihr zustünde.

Wie soll ich heute in diesem Bett liegen? Wie mache ich jetzt weiter, und vor allem womit? (FM 143)

Die Heimkehr in die Wohnung wird nur aus Chloes Perspektive fokalisiert dargestellt, der autodiegetischen Erzählerin dieses Kapitels. Die Darstellung von Chloes Raumwahrnehmung beginnt mobil und zeittraffend in Verbindung mit dem Ereignis, dass das Paar sich der Wohnung im Taxi nähert und Chloe wie in einem Zoom erst ihre „Stadt“, dann ihren „Block“ und schließlich die „Wohnung“ wahrnimmt. Alle diese ineinander geschachtelten Elemente stehen in engem Figurenbezug zu Chloe und Rasmus, die hier ihr Zuhause haben, und sie erscheinen Chloe nun nach ihrer Reise „fremd“ und „[u]nbekannt“, der Wohnblock unbelebt („Ruhe“ und „die Abwesenheit von Leben“). Vom Betreten der Wohnung an wird die Raumdarstellung statisch, zeitdehnend und ereignislos. Das Adjektiv „fremd“ wird in der zitierten Passage hyperbolische vier Mal verwendet und neben der Stadt und der Wohnung auch auf Rasmus und seine Mutter Lumi bezogen, die in Chloes bisherigem Leben die zentralen Rollen spielten. Die Verwendung desselben Adjektivs zur Beschreibung von Chloes Emotionen gegenüber dem Raum und den Figuren betont die Parallelisierung der Raumdarstellung mit ihren Emotionen gegenüber ihrem bisherigen Leben mit Rasmus und Lumi. In der zitierten Passage werden sowohl der Raum selbst und seine Attribute als auch Chloes subjektive Wahrnehmung des Raumes funktionalisiert, um auf hyperbolische, teils groteske Weise das Ausmaß ihres

Fremdheitsgefühls gegenüber der Wohnung als Ort ihres bisherigen Lebens mit Rasmus zu betonen.

Die explizite Semantisierung der Wohnung wird durch implizite Semantisierungen unter Einsatz verschiedener sinnlicher Fokalisierungsarten unterfüttert. Neben der dominanten visuellen Fokalisierung wird die Leere und Leblosgkeit der Wohnung in akustischer und haptischer Fokalisierung durch die nachhallenden Taschen und die kalte Heizung dargestellt. Die Fremdheit des Blocks, der „immer noch nach Neubau [riecht]“, und der Wohnung, „die nach fremder Mutter riecht“, wird olfaktorisch fokalisiert. Das an eine filmische Darstellung erinnernde Element des Zooms ergänzt ein weiteres, filmisch assoziiertes Element: Chloe beschreibt den Blick aus der Wohnung in den Innenhof wie die Szenerie eines Horrorfilms: „Draußen glänzen kahle Bäume silbern, und nicht einmal ein paar Wölfe lockern die Friedhofsatmosphäre.“ Diese Anspielung auf das Horrorgenre steigert die Darstellung von Chloes Befremdung ins Groteske, zumal sie nicht in eine wilde Landschaft, sondern in einen angelegten Garten (vgl. FM 68) blickt, in dem keine Wölfe zu vermuten sind. Die Abwesenheit von „Menschen“ und „Wölfen“ sowie die metallische bis grelle Farbgebung des Raumes („silbern“ und „Neon“) verweisen auf Unnatürlichkeit. Der Geruch und die „marxistischen Bücher“ als Indizien von Lumis Okkupation des Wohnraums und insbesondere von Chloes „Seite [des Bettes ...], der Platz, der ihr zustünde“, fügen Chloes subjektivem Fremdheitsgefühl ein konkretes Fremdheitselement hinzu: Lumi hat selbstbewusst den Platz ihrer Schwiegertochter eingenommen.

Die Passage vermittelt mithilfe vielfältiger Semantisierungsstrategien auf die für Berg typische grotesk-humorvolle Weise anhand der Wohnungsdarstellung die Fremdheit Chloes gegenüber ihrem bisherigen Leben mit Rasmus.<sup>462</sup> Mit Chloes abschließender Frage an sich selbst: „Wie mache ich jetzt weiter, und vor allem womit?“, bildet sie die Ouvertüre zum zweiten Teil des Romans, der wie ein Kammerpiel überwiegend in der Wohnung spielt und dort die Entwicklung der Figurenbeziehungen anhand der Umgestaltung und Destruktion des Schauplatzes zeigt.

(2) Als Konsequenz ihrer Entfremdung von Rasmus zieht Chloe aus dem ehelichen Schlafzimmer „auf [... das] Sofa“ (FM 149) im Wohnzimmer um. Als Benny nach Deutschland

---

<sup>462</sup> Vgl. Krause 2014: 190, Margarete Stokowski: Beziehungsliteratur von Sibylle Berg: Untenrum unglücklich. In: taz.de, 14.02.2015. <<https://taz.de/Beziehungsliteratur-von-Sibylle-Berg/!5020252/>> (abgerufen am 30.03.2021) und Richard Kämmerlings: Sibylle Berg. Die weibliche Antwort auf Michel Houellebecq. In: Welt.de, 09.02.2015. <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article137266876/Die-weibliche-Antwort-auf-Michel-Houellebecq.html>> (abgerufen am 30.03.2021).

fliegt und zu Rasmus und Chloe zieht (vgl. FM 168f.), spiegelt die Trennung des Wohn- und Schlafzimmers in zwei Lager die Auseinandersetzung zwischen Rasmus und dem Liebespaar wider: Chloe schläft mit Benny im Wohnzimmer auf dem Sofa und Rasmus bleibt als ausgeschlossener Dritter im Schlafzimmer (vgl. FM 170f.).<sup>463</sup> Nach der ersten gemeinsamen Nacht zu dritt in der Wohnung betrachtet Chloe vom Wohnzimmersofa aus Wohn- und Schlafzimmer:

Zwischen den Berührungen, dem leisen Reden von Schwachsinn, dem Küssen und Sich-Halten, den kurzen Anfällen von Ohnmacht meine ich die Tür zu hören.

Im Raum steht ein Licht. Wie ich es mir in einer Lawine eingeschlossen vorstelle. Milchig, weiß, tödlich. Es ist kalt, die Bodenheizung funktioniert nicht. Unser Schlafzimmer ist leer, an der Wand über dem Bett befindet sich Blut, das Fenster geöffnet. Es sieht aus wie in einem Auffanglager in Norwegen. An der Grenze zu irgendwo. Keine Ahnung, welche Nachbarstaaten Norwegen zu bieten hat. Irgendein Inuit-Land? Mit Menschen, die vor dem Eisbären- und Robbenschwund in ein gut geheiztes Norwegen fliehen. Erderwärmung ist hier gerade nicht vorhanden. Eine schmutzig graue Schicht von Eis und Abgasen liegt auf der Stadt, ein Wind weht zwischen Küche und Wohnzimmer, ich glaube, es hat auf den Boden geschneit, da sind Bennys Sachen auf dem sonst klösterlich kargen Betonboden, das Sofa ein Schlachtfeld, auf dem Tisch Brot, es scheint, als hätten wir Hunger bekommen in der Nacht. Ich war ein wenig besoffen, fällt mir ein, zusammen mit der Erinnerung an die Nachlässigkeit, mit der wir uns durch die Wohnung kopuliert haben, in der mein Mann im Nebenzimmer schlief. Beziehungsweise seinen Kopf oder ein anderes Körperteil an der Wand blutig geschlagen hat. (FM 174)

Die Passage steht am Beginn eines von Chloe erzählten Kapitels und unterbricht die Darstellung der intimen Sonderwelt des frisch verliebten Paares – der „Berührungen, dem leisen Reden von Schwachsinn, dem Küssen und Sich-Halten, den kurzen Anfällen von Ohnmacht“ – jäh durch das Geräusch der Wohn- und Schlafzimmer verbindenden Tür. Der Zeilenumbruch imitiert graphisch die Unterbrechung durch das „Licht“, das Chloe aus ihrem Liebesrausch wachrüttelt und sie den sie umgebenden Raum betrachten lässt. Die nun folgende ereignislose Raumbeschreibung bildet mit den zentralen Motiven Kälte und Gefahr bzw. Aggression einen Kontrast zu den vorangegangenen Zärtlichkeiten. Die Beschreibung beginnt mit kurzen Sätzen, die das schrittweise Begreifen Chloes ausdrücken und im Bild der „Lawine“ die zentralen Motive verbinden: Diese Lawine aus Licht – „Milchig, weiß, tödlich.“ – wälzt sich in Chloes Bewusstsein wie die Erkenntnis ihres Handelns und seiner Auswirkung auf Rasmus, denn das

---

<sup>463</sup> Auch in Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* werden die Schwierigkeiten der Polyamorie metonymisch durch die Nutzung der Schlafplätze dargestellt: Altay und Leyla haben seit ihrer Hochzeit (vgl. UE 55) getrennte Schlafzimmer als Zeichen ihrer unabhängigen zwei Leben im Rahmen ihrer Scheinehe, übernachten jedoch oft beieinander (vgl. UE 93, 108, 131f.). Nichtsdestotrotz teilt jede:r Partner:in sein Schlafzimmer auch mit Liebschaften (vgl. UE 36f., 51, 108). Die räumliche Konzeption der Wohnsituation und die flexible Figurenmobilität zwischen den getrennten Schlafzimmern zeigt die grundsätzliche Konzeption der offenen Ehe an, die harmonisch und gleichberechtigt funktioniert. Der harmonische Wechsel zwischen getrennten Schlafzimmern und gemeinsamen Nächten in einem der beiden Betten wird jedoch gestört, als Leylas neue Freundin Jonoun immer häufiger bei Leyla übernachtet und Altays Platz an Leylas Seite besetzt (vgl. z. B. UE 51).

Licht scheint aus dem Zimmer heraus, in dem Rasmus sich aufhielt, in das Zimmer hinein, indem sie mit Benny liegt. Die die Verlässlichkeit der Aussagen einschränkenden Wahrnehmungsverben „meine[n]“, „glaube[n]“ und „schein[en]“ und der Gebrauch des Konjunktivs „hätten“ zeigen jedoch an, dass die schlaf- oder alkoholtrunkene Chloe ihre Situation und Umgebung noch nicht klar erkennt.

Das Kältemotiv setzt sich fort in der haptischen Wahrnehmung, es sei „kalt“ und der visuellen, es habe „auf den Boden geschneit“, sowie in der Vorstellung einer die Stadt bedeckenden „Schicht von Eis“. Die Gefahr oder Aggression spiegeln sich in den Begriffen „Schlachtfeld“ und „Auffanglager“. Der Vergleich des Schlafzimmers mit einem Auffanglager assoziiert Fremdheit und Entwurzelung, da ein Auffanglager keinen permanenten Aufenthalt erlaubt und seine Nutzer:innen auf der Flucht „vor dem Eisbären- und Robbenschwund in ein gut geheiztes Norwegen“ sind. Dies lässt sich als Anspielung auf den Liebesschwund und die emotionale Kälte werten, die Rasmus erleidet. Trotz der Desorientierung, die die Leidenschaft für Benny in ihr hervorruft, scheint Chloe zu erkennen, dass sie sich hier an einer „Grenze zu irgendwo“, zu noch unbekanntem Beziehungsterrain befinden.

Die beiden dargestellten Zimmer sind gegensätzlich semantisiert: Während Rasmus' Zimmer bis auf das „Blut“ an der Wand nur als „leer“ bezeichnet wird, ist im Wohnzimmer „das Sofa ein Schlachtfeld“ geworden durch die Orgie, die Benny und Chloe veranstaltet haben, als sie sich „durch die Wohnung kopuliert haben“.<sup>464</sup> Rasmus' Blut an der Wand des Nachbarzimmers indiziert, dass er sich in seinem Leid selbst verletzt hat. Das Schlachtfeld-Motiv stellt dabei die kausale Verbindung her, dass das Treiben der Liebenden im Wohnzimmer zu dieser auf seelischen Schmerz hindeutenden Selbstverletzung geführt hat. Dass „Bennys Sachen auf dem sonst klösterlich kargen Betonboden“ liegen, zeigt nicht nur Bennys konkrete Besetzung des ehelichen Wohnraums, sondern symbolisiert durch den intratextuellen Bezug zu dem ähnlich betitelten zweiten Kapitel (vgl. FM 8) auch das Eindringen enthemmter Sexualität in die bisher fast platonische Ehe von Rasmus und Chloe.<sup>465</sup> Das „Brot“ auf dem Sofatisch fügt als Nahrungsmittel neben biblischen auch Konnotationen der Behaglichkeit und Sinnesfreuden

---

<sup>464</sup> Auch Grjasnowas Figur der ‚Dritten‘, Jonoun, bringt räumliches Chaos in die Wohnung des Ehepaars Leyla und Altay als Zeichen des zwischenmenschlichen Chaos, das das polyamore Experiment im vormals harmonischen Ehealltag stiftet (vgl. UE 52, 74, 85, 87).

<sup>465</sup> Die Kapitelüberschrift „Rasmus entfernt Körperflüssigkeit aus seiner klösterlich kargen Wohnung“ (FM 8) betont zu Beginn des Romans die Abwesenheit von Sexualität in der Ehe von Rasmus und Chloe: Der semantische Gegensatz zwischen der „Körperflüssigkeit“ und dem an das Zölibat erinnernden Attribut „klösterlich“, also zwischen der optischen Erscheinung der Wohnung und der dort stattfindenden Handlung, wird durch die Alliteration „Körperflüssigkeit [...] klösterlich kargen“ ironisch hervorgehoben.



hinzu – im nun gar nicht mehr kargen Wohnzimmer findet das Leben statt, während das Schlafzimmer des betrogenen Rasmus' als Übergang zu Tod oder Flucht erscheint.

Der Zustand der Wohnung verweist durch die Symptome der Ausschweifungen im Wohnzimmer und der Verzweiflungsakte im Schlafzimmer auf die emotionale Verwüstung, die Chloe und Benny angerichtet haben. Chloe scheint durch die Betrachtung des Raumes in die Wirklichkeit zurückzukehren, sich der vergangenen Nacht zu erinnern und erstmals langsam wahrzunehmen, welches Leid Rasmus durch die Situation erfährt: Der letzte Satz der zitierten Passage enthält Chloes Erkenntnis ihrer „Nachlässigkeit“, mit der sie Rasmus verletzt hat. Den Umschwung ihrer Wahrnehmung spiegelt der Kontrast zwischen dem ersten und dem letzten Satz der zitierten Passage wider.

(3) In der folgenden Zeit ändert sich die Atmosphäre der Dreiecksbeziehung, die Figuren beginnen, sich in ihre neuen Rollen einzufinden und die Vorteile dieser Lebensform zu sehen. Dies zeigt sich raumsemantisch, indem alle Figuren ihre eigenen Bereiche und Wege innerhalb der gemeinsamen Wohnung gefunden haben, die es ihnen ermöglichen, einander weniger zu stören. Zunächst bleibt in der Raumnutzung die Trennung zwischen Rasmus und dem Liebespaar erhalten, wie Chloe beschreibt:

Nach der Verunsicherung der ersten Tage, die aus Sich-schweigend-aneinander-Vorbeibewegen und Sich-Vermeiden bestanden, haben wir ein funktionierendes System des friedlichen Zusammenlebens gefunden. Ein für mich funktionierendes, muss ich dazusagen. Vermutlich sucht der Mensch auch im Chaos nach einer Ordnung, die er scheinbar beherrschen kann. [...] Benny und ich berühren einander. Nur wenn Rasmus abwesend ist, oder schnell und hektisch, wenn er duscht. In der Nacht verursachen wir keine Geräusche. [...] Und nebenan liegt Rasmus wach. Er geht am Morgen durch das dunkle Wohnzimmer ins Bad, sich nicht mehr extra laut am Tisch stoßend, trinkt einen Kaffee in der Küche und verschwindet, leise die Tür zuziehend. (FM 180)

Noch bestimmen die Bedürfnisse des Liebespaares, das „in jeder Ecke der Wohnung Sex gehabt“ hat (FM 181), die räumliche Ordnung und Rasmus schleicht sich an den Liebenden vorbei. Antiproportional zur abflauenden Leidenschaft zwischen Chloe und Benny beginnt sich Rasmus mit der Situation zu arrangieren und schöpft Hoffnung, die Krise aussitzen zu können (vgl. FM 183). Nach einem lustigen Dinner zu dritt ist er ganz vernarrt in Benny, entsprechend sucht er eine neue räumliche Verbindung zu den beiden Liebenden und lässt nachts „die kleine Lampe an und die Tür auf, einfach, um ein wenig näher bei den beiden zu sein, die sich in einer seltsamen, eigenen Sprache verständigen. Das Lächeln in meinem Gesicht beginnt zu schmerzen.“ (FM 185) Der im letzten Satz noch anklingende Kummer des Ausgeschlossenen löst sich auf, als Chloe die Grenze überwindet, die die offene Schlafzimmertür markiert, und zum ersten Mal wieder im Schlafzimmer schläft, weil Rasmus erneut den Kopf an die Wand

geschlagen hatte (vgl. FM 188). Nun sieht Rasmus die Wohnsituation zu dritt als „bahnbrechend[en]“ Erfolg, der sein berufliches Scheitern kompensiert:

der einzige Unterschied zu früher besteht darin, dass Chloe mit Benny schlafen geht und ich alleine. Aber vielleicht schläft sie auch bei mir, wie letzte Nacht. Ich habe mich gefragt, was mir genommen wird, durch die Verlagerung ihres Schlafplatzes, um zehn Meter. Außer einmal im Monat kostenloser Geschlechtsverkehr – nichts. Man gewöhnt sich an alles und findet die absurdesten Vorteile bei jedem Quatsch, mit dem man sich von der unumkehrbaren Tatsache des eigenen Todes ablenkt. Ich habe ein Bein verloren – prima, weniger zu waschen! Meine Frau und ihr Geliebter wohnen in meinem Wohnzimmer – hervorragend, dann muss ich mich nicht mehr schuldig fühlen, weil ich sie nicht mehr begehre! Ich lebe Offenheit. Ich bin der Migrationsbeauftragte in meinem Mittelklasselebensentwurf. Ich bin beschwingt von meiner eigenen Toleranz, und dafür kann ich Benny nicht ausreichend danken. Wenn ich es schon als Regisseur nicht geschafft habe, bahnbrechend zu sein – in meinem Privatleben bin ich ganz weit vorn. In unserer Wohnung teilen wir nun alle Intimitäten mit einem Fremden. Die Höhle eines Paares, mit all den kleinen Ekeligkeiten, den Haaren in der Bürste, den Kotspritzern im Klo, dem alten Wischlappen mit Essensresten, den Bakterien in der Matratze, all die kleinen stinkenden Details, die das Leben hinterlässt, die man, ohne sich zu übergeben, nur in Familienverbänden erträgt, werden jetzt von drei Leuten hergestellt, beschnuppert, ignoriert. Als ob wir eine Familie wären. (FM 189f.)

Rasmus banalisiert Chloes außereheliche Affäre zu einem räumlichen Detail, der „Verlagerung ihres Schlafplatzes, um zehn Meter“, und realisiert, es habe sich außer der Tatsache, dass Chloe meistens „mit Benny schlafen geht und ich alleine“ nichts verändert. Er sieht in dieser Verteilung von Schlafplätzen und Rollen nun sogar Vorteile und ist stolz auf seine „Offenheit“ und „Toleranz“, die ihn als Ehemann gegenüber anderen Ehemännern auszeichnet, wenn er schon als Regisseur nicht erfolgreich war. Die Bemerkung, seine veränderte Einstellung sei Teil des Phänomens, dass Menschen „die absurdesten Vorteile bei jedem Quatsch“ fänden, untergräbt jedoch die Darstellung seiner Zufriedenheit, ebenso wie die folgende Aufzählung abstoßender räumlicher Details des Zusammenwohnens wie „Haare[...] in der Bürste“ und „Kotspritzer[...] im Klo“. Die Begründung des neuen Familiengefühls damit, dass „all die kleinen stinkenden Details, die das Leben hinterlässt, die man, ohne sich zu übergeben, nur in Familienverbänden erträgt, [...] jetzt von drei Leuten hergestellt, beschnuppert, ignoriert“ werden, erzeugt den für Bergs Werk typischen distanzierenden Effekt der Steigerung einer zunächst nüchtern erzählten Textpassage zu einer drastischen Hyperbel. Diese Darstellung des Zusammenwohnens durch Rasmus deutet bereits an, dass in der polyamoren Dreierkonstellation nicht das ‚Happy End‘ des Romans liegt.

(4) Nach dieser kurzen Zeit, in der sich das „Schlafzimmer [...] vom Ort ehelichen Scheiterns zu einer freundlichen WG-Stube gewandelt hat“ (FM 191), stören neue Probleme die drei Bewohner:innen: Rasmus’ Mutter Lumi bricht in diese „fragile Konstellation“ (FM 193) ein und Benny beginnt, neue Freunde aus seiner Heimat einzuladen, die die Wohnung zunehmend

verwüsten (vgl. FM 199, 225, 236), wie Rasmus, betrunken nach dem Aus seiner Theaterkarriere, beobachtet:

Ich [...] sehe mich im Raum um, der aussieht, als hätte hier ein Krieg stattgefunden. Böse hat gewonnen. Ich laufe gerade, falls ich es noch nicht erwähnte, durch die Wohnung, die nach Rauch riecht. Warum riecht es nach Rauch, trage ich ihn in meiner Kleidung? Habe ich Kleidung an? Brenne ich? Ich würde gerne schlafen, wenn der Fußboden nicht so schwanken würde und wenn nicht Benny auf meinem Bett läge. Nackt. Was tut er da, gefesselt auf meinem Bett? Was tut Chloe da, am Fenster lehnend?“ (FM 205)

Der Vergleich mit einem „Krieg“ greift das Motiv des Schlachtfeldes auf, das Chloe in der ersten Konfliktphase zur Beschreibung des Wohnzimmers verwendet hatte (vgl. FM 174). Das Rauchmotiv lässt an Verbranntes denken, Kriegszerstörung oder die verbrannte Erde des Experimentes, zu dritt zu leben, und erinnert zugleich an die Selbstverbrennung des Bankers, die unter anderem die Affäre auslöste. Das Eindringen Außenstehender in die Intimität der drei Bewohner:innen verwüstet die Wohnung und lässt auch die Dreierbeziehung verrohen – Rasmus’ Urteil, „Böse hat gewonnen“, lässt sich auch auf die dominierenden Charakterzüge der Bewohner:innen beziehen, die sich als unfähig erweisen, die polyamore Lebensform sensibel und empathisch zum Wohle aller zu realisieren. Die räumliche Grenzüberschreitung, dass Benny auf Rasmus’ Bett liegt, leitet die erotische ein, die zunächst zu Sex zwischen Benny und Rasmus führt (vgl. FM 217) und im weiteren Handlungsverlauf Rasmus aufgrund eines Infarktes in einem Schwulenclub ins Krankenhaus bringt (vgl. FM 240-247). Kurz bevor Lumi Chloe über Rasmus’ Verbleib im Krankenhaus informiert, konstatiert Chloe fiebernd aufgrund eines Infektes: „Die Wohnung verkommt zu etwas Unverständlichem.“ (FM 236). Dieser Befund über die Wohnung gilt genauso für Chloes, Rasmus’ und Bennys Beziehung.

(5) Der Höhe- und Wendepunkt der Krise tritt ein, als sich die Wohnsituation der Protagonist:innen vorübergehend komplett auflöst, indem beide Ehepartner im Krankenhaus statt in der Wohnung weilen und Rasmus’ Mutter Lumi die Wohnung verkauft, um nach Rumänien auszuwandern (vgl. FM 240). Im Krankenhaus wieder bei Bewusstsein, sind Rasmus und Chloe froh über den Verkauf der Wohnung, denn sie haben die Wohnung nie gemocht (vgl. FM 243, 247). Dennoch waren die autodiegetischen Erzähler:innen wie so viele Protagonist:innen zeitgenössischer Liebesromane, etwa von Stamm oder Nawrat, unfähig, selbst eine Entscheidung über ihre Zukunft zu treffen. Nun wird den Protagonist:innen eine Veränderung durch Lumi aufgezwungen, die vorher das Leben des Ehepaares bestimmt hatte und sich nun selbst aus dessen Leben entfernt.

(6) Am Romanende wird die Ausgangssituation des Wohnens zu zweit in einer neuen Wohnung wiederhergestellt: Als Chloe als Erste das Krankenhaus verlässt, fordert sie Rasmus mit einem Kuss auf: „Komm heim“ (FM 245). Durch die Wortwahl „[H]eim“ besiegelt sie die Wiederherstellung eines gemeinsamen Zuhauses, als das beide ihre Wohnung lange nicht betrachtet hatten (vgl. FM 151, 165, 179). Dass die wilde Affäre mit Benny zu Ende ist, zeigt sich in der Nutzung der alten Wohnung durch Benny und Chloe, während Rasmus noch im Krankenhaus liegt:

Ich gehe arbeiten, besuche Rasmus; wenn ich nach Hause komme, hat Benny gekocht. [...] Wir küssen uns fast schüchtern. Schlafen getrennt. Benny ist leise, seine Freunde sind verschwunden, die Wohnung aufgeräumt, er bewegt sich, als wolle er nicht, dass ich ihn sehe. Doch ich sehe ihn. Ich begehre ihn nicht mehr. Ich möchte ihn trösten. (FM 248).

Das Ende der Liebesbeziehung zwischen Chloe und Benny zeigt sich raumsemantisch darin, dass Chloe die Wohnung tagsüber meidet und viel Zeit an ihrem Arbeitsplatz oder bei Rasmus im Krankenhaus verbringt. In der Wohnung weichen Benny und Chloe einander aus und die „aufgeräumt[e]“ Wohnung zeigt keine Spuren der früheren leidenschaftlichen Verwüstung mehr und nimmt so vorweg, dass Chloe Benny nicht mehr begehrt, wie sie anschließend explizit sagt. Als Benny sich verabschiedet, ist die Heizung als weiterer metaphorischer Hinweis auf die abgekühlte Leidenschaft „ausgeschaltet, vor seinem Mund Rauchwolken“ (FM 249) vor Kälte.

Der Roman endet mit der Wiederherstellung der Freundschaftsehe von Rasmus und Chloe in einer neuen Wohnung mit neuen Möbeln (vgl. FM 250-254). Durch den Umzug des Ehepaares ohne Benny wird die Ordnung vom Romanbeginn in verbesserter Form wiederhergestellt: Die neue Wohnung manifestiert räumlich die Lösung des Paares von fremden Vorstellungen einer idealen Ehe, indem sie von Chloe ausgesucht und finanziert wurde, statt von Lumi, der die alte Wohnung gehörte, und indem sie ganz auf die Bedürfnisse der Bewohner:innen bezogen ist, wie die Beschreibung durch Rasmus bei seiner Heimkehr deutlich macht:

Chloe und ich fahren in die Innenstadt. An einem Platz, der für Fahrzeuge gesperrt ist, und in dessen Mitte ein Brunnen steht, betreten wir ein sehr altes Haus. Ohne Lift, natürlich ohne Lift. Im fünften Stock befindet sich eine Mansardenwohnung. Zwei Zimmer auf zwei Etagen, ein Bad und eine winzige Dachterrasse. Fast keines unserer Möbel hat hier Platz. Vermutlich sind sie zusammen mit der Wohnung verschwunden. Haben sich aufgelöst da am Stadtrand, dem neu entstandenen Elend. Ich schaue auf den Platz. Chloe steht neben mir, und wir haben wieder einen Blutkreislauf. Seltsame Wasserspeier gegenüber an den Dächern, erleuchtete Wohnungen junger Menschen, unten Restaurants und Cafés, ich habe es so vermisst, das Leben. (FM 250)

Die Lage und Aussicht der neuen Wohnung in der belebten „Innenstadt“ steht im Gegensatz zu ihrer alten Wohnung „am Stadtrand“, den Rasmus als „neu entstandene[s] Elend“ bezeichnet. Neben der antithetischen Lage der beiden Wohnungen bestehen zwischen ihnen weitere Gegensätze: Lumis Wohnung lag in einem Neubau, einem „Architekturliebhaberwohnblock[.] aus Sichtbeton“ mit der „Aussicht auf ein paar tote Birken im Innenhof“ (FM 136); die

„Mansardenwohnung“ befindet sich hingegen in einem „sehr alte[n] Haus“; erstere war geräumig, die zweite besteht nur aus zwei Zimmern. Rasmus' letzter Satz, „ich habe es so vermisst, das Leben“, kann sowohl als Kommentar auf die veränderte, nun zentrale Lage der Wohnung bezogen werden, als auch auf Rasmus' Zeit im künstlichen Koma (vgl. FM 240-244) oder die gesamte Phase von Chloes Affäre, in der sie und Rasmus kein gemeinsames Paarleben führten.

Der Umzug und die Semantik der neuen Wohnung markieren also einen neuen Lebensabschnitt für Rasmus und Chloe, den Chloe folgendermaßen beschreibt:

Wir schlafen in getrennten Betten. Ich arbeite nachts. Ich verdiene das Geld. Und verstehe jetzt, warum die Menschen nicht genug davon bekommen können. Es ersetzt jeden hormonellen Aufruhr. Rasmus geht nicht mehr arbeiten. Er hat sich in unserem zweiten Zimmer eingerichtet, verlässt das Bett nur für ausgiebige Spaziergänge, ansonsten liest er, schaut fern und fragt mich, was es zum Essen gibt. Ich bin jeden Morgen seltsam zufrieden, wenn ich auf die Stadt da unten sehe, die Bestuhlung der Cafés; die absolute Freiheit, nirgendwohin zu müssen, Musik zu hören, alles unter Kontrolle zu haben. (FM 251)

Diese Passage enthält weitere raumsemantische Indikatoren des Unterschieds zwischen der alten und der neuen Lebensweise: Die Partner:innen bewohnen nun jeweils eins der beiden Zimmer und schlafen „in getrennten Betten“; auch der Tag- und Nachrhythmus ist unterschiedlich: Chloe arbeitet nachts und von zu Hause aus, Rasmus „liest [...], schaut fern“ und macht „ausgiebige Spaziergänge“ (FM 254). In dieser entspannten Realisierung der Freundschaftsehe zwischen „Freiheit“ und „Kontrolle“ fühlt Chloe sich „seltsam zufrieden“. So symbolisiert Chloes und Rasmus' Umzug in die neue, andersartige Wohnung am Romanende die Überwindung der Ehekrise und den Beginn eines neuen, individuell gestalteten Lebens als Ehepaar.<sup>466</sup>

#### **3.2.3.4 Zwischenfazit**

Die analysierten Beispiele belegen, dass das Haus- bzw. Wohnungsmotiv als Metapher für die Beziehung der Bewohner im untersuchten Korpus in allen Phasen einer Liebeshandlung auftaucht: Figuren, die sich gerade erst annähern, treffen sich zunächst nicht in Wohnräumen und signalisieren damit, dass ihre Beziehung noch im Werden, noch keine ‚feste‘ Beziehung ist (Ortheil). Schwierigkeiten der Figuren, eine für beide Partner:innen funktionierende

---

<sup>466</sup> Günther hingegen sieht das Protagonistenpaar am Romanende „in einer sich verdüsternden Welt aussichtslos wieder am Ausgangspunkt“ und glaubt, der Text zeichne „die in die Jahre gekommene, leidenschaftslose Beziehung zwischen Mann und Frau nicht als eine gangbare Option, der Einsamkeit im Angesicht der eigenen Vergänglichkeit zu entkommen“, vgl. Günther 2016. Diese Interpretation widerspricht jedoch den raumsemantischen Indizien, vgl. zur Interpretation des Umzugs in die neue Wohnung am Romanende Kapitel 3.3.4.1, Fußnote 607.

Beziehungsform und Lebensweise zu finden, manifestieren sich raummetaphorisch in kriselnden oder scheiternden Versuchen, dauerhaft gemeinsam zu wohnen (Stamm). Sind die Protagonist:innen bereits ein Paar, wird in vielen Romanen – wie etwa Bergs und Grjasnowas Texten – die Herausforderung, nach dem Eindringen einer dritten Person in die Beziehung und den Wohnraum eine polyamore Beziehung zu führen, durch räumliche Unordnung dargestellt und von der harmonischen Wohnsituation zu zweit abgegrenzt. Häufig nimmt dabei die dritte Person (wie ggf. auch die vierte Person) im Wohnraum physisch den Platz des oder der Partner:in ein als raumsemantischer Ausdruck der Rollenübernahme (Kirchhoff, Grjasnowa). Die Wahrnehmung, Nutzung oder Gestaltung des Wohnraums durch die Figuren entwickelt sich häufig parallel zu den verschiedenen Konfliktphasen der Liebeshandlung. Am Ende wird dann bei Kirchhoff und Berg – stellvertretend für die Frage nach der Zukunft der Beziehung – die Frage verhandelt, ob die Figuren ihre Wohnung bzw. ihr Sommerhaus aufgeben. Die variantenreiche Veranschaulichung von Beziehungskonflikten durch das gemeinsam bewohnte Haus oder die Wohnung ist besonders eindrücklich und intuitiv nachvollziehbar, da das Motiv den Leser:innen aus dem Alltag und eigener Erfahrung vertraut ist, und trägt daher viel zur Darstellung von Liebeshandlungen bei.

### **3.2.4 Metaphorisierung von Emotionen**

Als letzter Aspekt der raumsemantischen Handlungsdarstellung steht in diesem Kapitel die raumsemantische Präsentation von Figurenemotionen im Mittelpunkt. Sie werden in dieser Arbeit als Teil der Handlung aufgefasst, da ihr dynamischer Wechsel für Liebeshandlungen typisch ist. Die narrative Funktionalisierung des erzählten Raumes bietet viele Codes, um die komplexe Emotion Liebe und die sie begleitenden Emotionen wie Freude, Trauer, Sehnsucht usw. zu indizieren. Im Folgenden wird an Beispielen gezeigt, wie in den Korpustexten das Wetter und Naturlandschaften (Kapitel 3.2.4.1), die figurale Raumwahrnehmung realer (Kapitel 3.2.4.2) oder imaginierter Räume (Kapitel 3.2.4.3) oder die Anziehung und Abstoßung der Figuren voneinander (Kapitel 3.2.4.4) eingesetzt werden.<sup>467</sup>

#### **3.2.4.1 Metaphorisierung von Emotionen durch Wetter und Landschaften**

Wie Winko am Korpus von Gedichten um 1900 beobachtet hat, bieten die Jahreszeiten, Wetterverhältnisse und Natur- oder Stadtlandschaften als prototypische emotional codierte

---

<sup>467</sup> Vgl. auch Kapitel 2.2.4.2 zur Emotionsdarstellung durch raumsemantische Codes.

Situationen einen besonders ergiebigen Bildbereich zur metaphorischen Darstellung von Emotionen.<sup>468</sup> Gerade Wetter- und Naturerfahrungen bestechen durch ihre unmittelbare Verständlichkeit.<sup>469</sup> Aus der Vielzahl von Anwendungsmöglichkeiten dieser Darstellungsstrategie werden im Folgenden zwei Beispiele genauer untersucht: Webers *Tal der Herrlichkeiten* zeigt, wie das Wetter und die Landschaften leitmotivisch im ganzen Verlauf des Romans eingesetzt werden, um Emotionen zu präsentieren (1). Ortheils *Die große Liebe* hingegen veranschaulicht, wie ein Unwetter in einer einzelnen, mehrere Seiten andauernden Passage eingesetzt wird, um die Entwicklung der Emotionen des Protagonisten Giovanni darzustellen (2).

(1) Auch der Rezensent Hans-Jürgen Heinrichs stellt fest, dass in Webers *Tal der Herrlichkeiten* „[d]ie Ereignisse der Natur – vor allem die anrollenden und zurückflutenden Wellen und das symbolbeladene Wechselspiel von Ebbe und Flut – [...] aufs Engste mit dem Erleben der Menschen verbunden“<sup>470</sup> sind. Das trifft besonders auf den Protagonisten Sperber zu, dessen Emotionen im ersten und dritten Romanteil durch das Meer und durch Wind, Sonne und Regen metaphorisch dargestellt werden.<sup>471</sup> Neben den Wetter- und Meereszuständen setzt dieser Text auch Jahreszeitenmetaphorik ein: Laut Winko zählen „[d]ie Jahreszeiten [...] zu den literarischen Topoi, deren semantischer Gehalt durch menschliche Wahrnehmungen und zugleich durch langlebige literarische, musikalische und ikonographische Darstellungstraditionen bestimmt wird“<sup>472</sup>. Emotionen können entweder mit den typischerweise entsprechenden Jahreszeiten parallelisiert werden – etwa Freude mit dem Frühling – oder

---

<sup>468</sup> Vgl. Winko 2003: 131-147. Winko beobachtete für die Lyrik um 1900 die Bezugnahme auf ursprünglich empirische, literarisch überformte und teils bis in die Antike zurückreichende Darstellungstraditionen in diesem Bereich.

<sup>469</sup> Vgl. Delius 1971: 16.

<sup>470</sup> Hans-Jürgen Heinrichs: Die Zauberformel der Liebe. In: *Deutschlandfunk*, 11.09.2012. <<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/1863696/>> (abgerufen am 14.09.2013), vgl. auch Dylewska 2017: 71.

<sup>471</sup> Auch im zweiten Romanteil, in dem sich die Liebenden in Paris wiedertreffen, präsentiert die Gestaltung des erzählten Raumes zum Teil Emotionen: Die morgendliche „kandiszuckerfarben[e]“ (TH 103) Stadt verweist auf Sperbers Verliebtheit und Hoffnung, als er sich im Parc Buttes-Chaumont dazu bereit macht, Luchs zu suchen. Nachdem sich die Liebenden gefunden haben, ist die nächtliche Stadt „lau[...]“ und „lichtergesättigt[...]“, so wie die Liebenden durch ihre körperliche Vereinigung von Zufriedenheit erfüllt sind. In Vorfreude auf ihr gemeinsames künftiges Glück, das Sperber schon zu planen beginnt, laufen sie am nächsten Tag „der Sonne entgegen“ (TH 172) usw. Noch häufiger jedoch werden Wetter und Meer funktionalisiert und stehen daher im Fokus dieses Analysekapitels.

<sup>472</sup> Winko 2003: 343.

gegensätzlich konnotierten Jahreszeiten gegenübergestellt werden.<sup>473</sup> Webers Roman folgt der tradierten Jahreszeitenmetaphorik: Im Frühling empfindet Sperber hoffnungsvolle Verliebtheit, im (Spät-)Sommer erlebt er das Liebesglück und im Herbst und Winter kämpft er mit der Trauer um die verstorbene Geliebte.<sup>474</sup>

Das Leitmotiv des Meeres als Spiegel von Sperbers Emotionen wird bereits ab dem zweiten Romankapitel und noch vor der ersten Begegnung mit Luchs eingeführt:

Er betrat die Mole, an deren ins offene Meer hineinragendem Ende ein kleiner, von einem rostigen Gitter bekränzter Leuchtturm stand. Er ging darauf zu. [...] die Lichter sind schon entzündet, aber der Himmel ist noch hell, und die Sterne liegen noch tief in ihm verborgen. Und es begab sich, jawohl, es begab sich, dass zu dieser Stunde und an dieser Stelle des Horizonts das dunstige Silberblau des Himmels und des Meeres fugenlos ineinanderflossen und nicht mehr zu unterscheiden waren. Die Mole führte geradewegs in diese graublau Tiefe hinein, und bei jedem neuen Schritt war es ihm, als stiege er eine Himmelsleiter empor, aber er erblickte keine Engel und auch keinen Gottvater, stattdessen weiterhin den Leuchtturm, dessen einst weiß getünchte Mauern sich hell von dem Meereshimmel abhoben wie auf einem alten Porträt das rissige, matte Weiß eines Brusttuchs von einem blassblauen Kleid, und dessen Spitze jetzt wie ein Gestirn zu leuchten begann.

Wo der nur bei Ebbe freiliegende Leuchtturmsockel im Boden verankert war, erblickte der Spaziergänger den Betonwall, den man zur zusätzlichen Befestigung schlangelinienförmig um das Fundament gegossen hatte. Mit jeder zurückflutenden Welle wurde die von weißem Schaum ins schlürfende Wasser gezeichnete Schlangelinie einen Atemzug lang sichtbar. Der Leuchtturm bleckte die Zähne, wie um das Meer in Schach zu halten. Am Fuß des Leuchtturms war das Wasser fast schwarz. (TH 14-16)<sup>475</sup>

Die zwar räumlich aus Sperbers Perspektive fokalisierte Passage wird sprachlich und ideologisch von der Erzählinstanz fokalisiert, wie die distanzierende Bezeichnung Sperbers als „der Spaziergänger“ nahelegt. Der Leuchtturm, der in seiner phallischen Form als Symbol für seinen Betrachter Sperber gelesen werden kann, verbildlicht in dieser Lesart mit seinem „Betonwall“ die bisherige Abschottung von Sperbers Gefühlsleben gegenüber seiner Umwelt. Dieser emotionale Grundzustand gerät nun jedoch in Bewegung: Sein Gang die Mole entlang drückt den Beginn einer emotionalen Entwicklung aus, gegen die Sperber noch ankämpft, wie das Zusammenspiel von Meer und Betonbefestigung des Leuchtturms nahelegen: Während die „Welle[n]“, die intratextuell für Sperbers Emotionen (vgl. TH 41f., 197, 248f.), insbesondere seine „alte, neu aufwallende Ruhelosigkeit“ (TH 92), stehen, den Betonwall „schlürfend[.]“ umzüngeln, wie um Sperbers ‚harte Schale‘ aufzuweichen, scheint der Leuchtturm zu versuchen, „das Meer in Schach zu halten“. Dass sich Sperbers unterdrückte, hervordringende Sehnsüchte

---

<sup>473</sup> Vgl. Winko 2003: 107, 344 und 360.

<sup>474</sup> Auch Luithlens Roman *Wir müssen reden* folgt dieser traditionellen Jahreszeitenmetaphorik: Auf ihrer Sommerreise lebt die Protagonistin auf und verliebt sich neu; die Rückkehr in den Alltag wird – ebenso wie frühere schwierige Lebensphasen (vgl. WR 130, 138f.) – durch Herbstwetter markiert (vgl. WR 239).

<sup>475</sup> Vgl. zur Interpretation dieser Textstelle insbesondere hinsichtlich der mythischen Motive Kapitel 3.3.1.



auf das weibliche Geschlecht richten, verbildlicht der Leuchtturm, der nicht nur als aufleuchtendes Phallusmotiv fungiert, sondern auch mit einem weiblichen „Brusttuch[...] von einem blassblauen Kleid“ verglichen wird. Vor der ersten Begegnung mit Luchs drückt die Raummetaphorik so aus, dass Sperbers lange Zeit unterdrückte Emotionen begonnen haben, sich Raum zu verschaffen.

Sperbers emotionale Ausgangslage vor der Begegnung mit Luchs wird am nächsten Tag noch einmal aufgegriffen, wenn die „Meeräschen“ seine Lethargie spiegeln, die „in trägen, glanzlosen Schwärmen das Hafengewässer durchforsteten“ (TH 19), als die unbekannte Luchs ihn unvermittelt küsst. Nach dem überfallartigen Kuss schwankt Sperber zwischen Ärger und Sehnsucht. Raumsemantischen Ausdruck findet der Ärger in „Regen“ (TH 23) und „feindlichen Sprühregenangriffe[n]“ (TH 22). Nachdem Sperber unter Alkoholeinfluss seine Bekannte Heather vergewaltigt hat, die er für die Unbekannte Luchs hielt (vgl. TH 34-39), drücken am nächsten Morgen die aufgewühlten Elemente am Strand sein Schuldgefühl und seine Scham aus, als er bei „Sturmböen“ (TH 40) nahe der Brandung spazieren geht:

Die Welle überrannte ihn und wirbelte ihn zu Boden. War das Wasser kochend oder eisig? Jäh brannte es sich in jede Pore hinein. Du Verlorener, du Lump, du armseliger Wicht!, rief ein Gott ihm zu oder ein Wassergeist.

Noch nicht wieder an der Oberfläche, Mund und Nase mit Salzwasser gefüllt, spürte Sperber einen Schlag gegen die Schläfe, als hätte ihm der zürnende Gott, um seiner Lektion mehr Nachdruck zu verleihen, zum Abschluss noch eins übergezogen. Das Meer hatte ein großes Stück Wellblech angeschwemmt und es ihm mit der Wucht der nächsten anrollenden Welle an den Kopf geworfen.

Nun hätte er ohnmächtig werden und ertrinken können, das Blech hätte ihn schwerer verletzen und ihm vermutlich sogar die Gurgel durchschneiden können, aber der Wassergeist wollte ihn warnen oder strafen, nicht töten, und so ließ er ihn, triefend von Wasser und Blut, jämmerlich zitternd und lebendig, auf die Beine kommen und aus den Fluten steigen.

Keiner kam, ihn in eine warme Decke zu hüllen; immerhin schob ihn der Wind in die richtige Richtung, heimwärts.

Wie durch Gletscherspalten fielen Sonnenstrahlen auf das schieferfarbene Meer, Wolkenbrüche aus Licht, die bewegliche gleißende Inseln in der Ferne hinterließen. (TH 41f.)

Sperbers figural fokalisiertes sinnliches Erleben der sturmgepeitschten Wassermassen entsprechen seinen inneren körperlichen Empfindungen und Emotionen – „das Meer dröhnte und schäumte“ (TH 41) wie sein von Reue und den Nachwirkungen des Alkoholkonsums geplagter Schädel dröhnt. Die emotionale Last seiner Tat droht Sperber zu überwältigen, so wie er in den Fluten, getroffen von Treibgut, „ohnmächtig werden und ertrinken“ hätte können. Die übersinnliche Deutung der Naturgewalt ist unklar fokalisiert: Ist es Sperber, der glaubt, „ein Gott [...] oder ein Wassergeist“ warne oder strafe ihn, oder ist dies die Interpretation der mysteriösen Erzählinstanz, die manchmal selbst das Wort an ihre Figur richtet? Nachdem sich Sperber in der Brandung des Meeres mit seiner Schuld auseinandergesetzt hat und durch die todesgefährliche

Situation seine Strafe gebüßt hat, brechen „Sonnenstrahlen“ als Metapher für seine Erleichterung durch die Wolken, die als „bewegliche, gleißende Inseln in der Ferne“ auf Sperbers neue Zuversicht verweisen, dass die Begegnung mit Luchs eine positive Wendung seines Lebens herbeiführen könnte. Das Wetter arbeitete nun nicht mehr gegen ihn, sondern der Wind treibt ihn scheinbar versöhnlich „heimwärts“.

Im dritten Romanteil spiegeln das Wetter und das Licht in Sperbers Wohnung das Ende seiner emotionalen Erstarrung nach dem Schock von Luchs' Tod wider:

Im Haus war es still. Durch das Fenster drang das stumpfe Licht eines sonnenlosen Winternachmittags. Und in dieses verschwommene Grau, in diese spinnwebenfarbenen Winkel, in denen sich die Nacht schon eingerichtet hatte, in die tote, empfindungslose Stille des Nachmittags und Sperbers noch halb betäubtes Gemüt fuhr der Schmerz mit der Gewalt eines Blitzes, mit dem schrillen Geheule einer Sirene. (TH 204f.)

In der kurzen Textstelle häufen sich visuelle und akustische räumliche Elemente, die mit „Sperbers noch halb betäubte[m] Gemüt“ korrespondieren: Das „stumpfe Licht eines sonnenlosen Winternachmittags“ wird nicht nur sachlich als „verschwommene[s] Grau“ bezeichnet, sondern zusätzlich mit dem Neologismus der „spinnwebenfarbenen Winkel“ und antropomorphisierend als „tote, empfindungslose Stille des Nachmittags“ geschildert. In diesen überdeutlich metaphorisierten Betäubungszustand bricht der „Schmerz“ über den Verlust der Geliebten, der ebenfalls nicht nur benannt, sondern dessen Intensität auch mit den Metaphern eines „Blitzes“ und einer „Sirene“ eindrücklich präsentiert wird. Von nun an verfällt Sperber in Wahnzustände, in denen er glaubt, die Geliebte aus der Totenwelt zurückholen zu können (vgl. TH 195-198). Diese werden von Schnee begleitet; erst als „der Schnee getaut“ (TH 204) ist, kann Sperber wieder klar denken. Als er nachts die Fenster öffnet und der Erzähler feststellt: „Es hatte wieder angefangen, in dünnen Flocken zu schneien“ (TH 220), könnte das ein raumsemantischer Verweis darauf sein, dass Sperbers Wahn nun wiedereinschlägt und dass auch seine folgende Reise ins Totenreich nur Einbildung ist (vgl. Kapitel 3.3.1).

Nach seinem – innerhalb der erzählten Welt realen oder eingebildeten – Gang in die Totenwelt spiegelt das antropomorphisierte Meer Sperbers Triumphgefühl wider, ins Totenreich gelangt und zurückgekehrt zu sein: „War das nicht mehr, als die meisten von sich behaupten konnten? [...] Klatschend sprang eine Welle an die Mole, riss jubelnd ihre Schaumhände in die Luft und ließ sie nach kurzem Innehalten wieder sinken.“ (TH 248) Gleichzeitig zeigt es Sperbers unermessliche Wut und Verzweiflung über den Verlust der Geliebten. Das Meer wird dabei erstmals vom Erzähler wörtlich als Sperbers „Stimme“ bezeichnet: „zum ersten Mal spricht das Meer an seiner statt, [...] wütend, drohend wie ein gefangenes wildes Tier wirft es sich in seinem gewaltigen Bett hin und her, und bei jedem Aufprall ertönt der Knall gellender, titanischer

Ohrfeigen. Sperber lauscht dieser Stimme, die seine eigene ist“ (TH 249). Dass die Erzählinstanz am Romanende das Meer explizit als Sperbers Stimme bezeichnet, rechtfertigt rückwirkend auch die Interpretation der vorigen Textstellen als Metaphern für Sperbers Emotionen.

(2) In Ortheils *Die große Liebe* zieht ein heftiges Gewitter über den Ort der Handlung, als dem Erzähler bewusst wird, dass seine Angebetete Franca ihm etwas verheimlicht. Die plötzliche Verunsicherung Giovannis durch das „seltsame Telefonat“ mit Franca bricht über ihn herein wie das Gewitter über San Benedetto, einen Ort, bei dem sich Giovanni nicht vorstellen konnte, „daß es hier jemals regnen würde“ (GL 113), genauso wie er sich bisher nicht vorstellen konnte, dass irgendetwas zwischen ihm und Franca treten könnte. Die Isomorphie der Verlaufsstruktur von Besorgnis zur Beruhigung und vom Gewitter zum Aufklaren des Himmels stützt die These, dass das Wetter in dieser Textpassage raumsemantisch die emotionale Entwicklung des Erzählers verdeutlicht.<sup>476</sup> Im Folgenden wird genauer beleuchtet, wie sich in der mehrere Seiten dauernden Passage (vgl. GL 112-116) detaillierte Darstellungen des Gewitterverlaufs mit der Darstellung der Emotionen des Erzählers abwechseln und so die semantische Verbindung zwischen Raumdarstellung und Emotionsdarstellung herstellen, die eine metaphorische Deutung der Raumsemantik erlaubt.

Nach dem Telefonat mit Franca, das in Giovanni den Eindruck erweckte, sie verschweige ihm etwas, sieht der Erzähler „eine einzelne kleine Wolke über den nahen Hügelkuppen, wie ein leichter Luftballon schien sie vom Bergland zu kommen. Ich wollte mich einen Moment hinlegen, aber ich hielt es nicht aus, ich war zu aufgeregt, das Gespräch ging mir immer wieder durch den Kopf.“ (GL 112) Der Anschluss der expliziten Emotionsdarstellung („ich war zu aufgeregt“) an die Wetterdarstellung („eine [...] Wolke [...] schien [...] vom Bergland zu

---

<sup>476</sup> Gewitter werden in vielen Texten zur Darstellung emotional oder erotisch aufwühlender Ereignisse verwendet, beispielsweise untermalt ein Gewitter in Luithlens *Wir müssen reden* die letzte Nacht der Protagonistin mit ihrem Geliebten (vgl. WR 229-233). Auch in Kirchhoffs *Die Liebe in groben Zügen* werden Wetter und Landschaften eingesetzt, um einen erotischen Erregungszustand auszudrücken: In Vilas Rückblende auf eine leidenschaftliche Nacht im Urlaub mit Renz, als die gemeinsame Tochter noch ein Kind war, wird die Darstellung des Geschlechtsverkehrs durch die Darstellung des aufgepeitschten Meeres ersetzt und die körperliche Liebe so als Naturgewalt inszeniert: „Sie schließen die von Salzlucht gebleichten Läden, und schon packt jeder den andern, ein hastiges Greifen, und sie tun es im Lärm der Brandung. Wie breite Schatten rollen die Wellen heran, türmen sich schäumend und treffen unter dem Balkon den Fels, dass ein Zittern durch die Holzbrüstung geht, danach ihr Zurückrollen, das Klickern der mitgerissenen Kiesel.“ (LZ 72) Auch die erste körperliche Annäherung an Vilas Geliebten Bühl wird von Meerestosen und einem Gewitter begleitet und stellt so eine Verbindung zwischen Vilas zwei Beziehungen her (vgl. LZ 125-128).

kommen“) legt ihre semantische Verbindung nahe, die sich im weiteren Verlauf des Unwetters bestätigen wird.

Da der Protagonist also nicht ruhen kann, es aber auch noch zu früh zum Mittagessen in seinem Hotel ist, verlässt er sein Hotelzimmer und begegnet auf seinem Weg nach draußen dem Hotelwirt Carlo, der ihn warnt: „Es wird ein Gewitter geben, antwortete er, ein sehr schweres Gewitter, gehen Sie nicht zu weit.“ (GL 112) In der Warnung des Hotelwirts besitzt der Verweis auf das Wetter auch eine präfigurierende Funktion für die Liebeshandlung – Carlo warnt Giovanni nicht nur vor einem längeren Spaziergang bei Gewitterlage, sondern auch im metaphorischen Sinne vor einer unbestimmten Gefahr, die Giovanni und Franca droht. Sie scheint mit der Information zu tun zu haben, die Franca ihm verheimlicht, und Carlos Hinweis kann als Warnung gelesen werden, Giovanni solle in der Annäherung an Franca „nicht zu weit“ gehen. Dieses übertragene Verständnis von Carlos Aussage gründet sich auf dem intratextuellen Zusammenhang, dass Carlo Giovanni bereits früher explizit vor einer Liaison mit Franca gewarnt hatte (vgl. GL 103) und diese Warnung kurz nach der Gewitterpassage noch einmal intensivieren wird (vgl. GL 126).

Anschließend schildert der autodiegetische Erzähler Giovanni das Aufziehen des Gewitters aus seiner Fokalisierung als Spaziergänger. In seiner Wetterdarstellung können sowohl indexikalische Zeichen seiner Furcht als auch – auf der Metaebene der Textgestaltung – Warnsignale in Bezug auf die Liebeshandlung gesehen werden:

Plötzlich setzte aber der Wind ein, er begann völlig unerwartet und dann gleich so heftig, als habe jemand eine Düse geöffnet. Erste Regentropfen fielen, ganz vereinzelt, wie eine Warnung, ich hörte ein Schreien und Rufen vom Strand her, überall sprangen sie auf und klappten die Sonnenschirme zusammen, sie flohen, wie eine wild gewordene, verrückte Meute setzten sie über den Boulevard, die Kinder kamen nicht hinterher, das Gerenne wirkte übertrieben und völlig hysterisch. Mit Badetüchern über dem Kopf stürzten sie in ihre Autos oder liefen in die Hotels, dabei regnete es noch nicht wirklich, nur der starke Wind machte jedem, der noch keinen Schutz gefunden hatte, zu schaffen.

Ich fand einen Obststand, ich kaufte eine Handvoll Feigen, als ich umkehren wollte, kippte ein kleiner Sonnenschirm gerade vor mir um und rollte seitlich davon, ich lief hinterher und bekam ihn noch zu packen, dann beeilte ich mich, zurück ins Hotel zu kommen.

Beim Mittagessen hielt meine Unruhe an, ich wurde das seltsame Telefonat einfach nicht los [...] (GL 113)

Die Heftigkeit und Überraschung des Wetterumschwungs wird zu Beginn der zitierten Passage durch das in diesem Roman häufig eingesetzte Adverb „Plötzlich“ (vgl. u.a. den Romanbeginn, GL 5), das dynamisierende Prädikat „setzte [...] ein“ und die superlativische, antithetische Formulierung „völlig unerwartet und dann gleich so heftig“ ausgedrückt. Vergleiche unterstützen, wie häufig in diesem Roman, die Eindringlichkeit der Raumdarstellung („als habe jemand eine Düse geöffnet“, „wie eine Warnung“, „wie eine wild gewordene, verrückte

Meute“). Neben der expliziten Darstellung von „Wind“ und „Regentropfen“ dienen in der gesamten Gewitterpassage die Reaktionen der anonymen Urlauber der überspitzten Spiegelung der Emotionen Giovannis, die tief in ihm seit dem Telefonat mit Franca brodeln und die auf der Textoberfläche explizit nur als Unruhe und Aufregung bezeichnet werden (vgl. GL 112f.). Während Giovanni äußerlich scheinbar gelassen durch das Gewitter spaziert, beobachtet er, wie die Menschen um ihn herum „hysterisch“ werden: Die Flucht der Strandbesucher vor dem Regen wird durch die Tautologien „Schreien und Rufen“, „eine wild gewordene, verrückte Meute“ und „stürzten [...] oder liefen“ und die einen höchsten Grad ausdrückenden Adverbien „überall“ und „völlig“ hyperbolisch dargestellt. Die Raumwahrnehmung und das Bewegungsverhalten der Strandbesucher stehen zunächst im Gegensatz zum Verhalten Giovannis, der nichts Wichtigeres zu tun hat, als seelenruhig „eine Handvoll Feigen“ zu kaufen. Als aber „ein kleiner Sonnenschirm gerade vor [ihm]“ umkippt – das „gerade“ betont Giovannis Wahrnehmung, dass sich dieser Vorfall speziell gegen ihn richtet, so wie er auch die Regentropfen schon als „Warnung“ empfunden hatte – gerät auch Giovanni aus seiner äußeren Ruhe und „beeilte [...] sich], zurück ins Hotel zu kommen“.

Im Speisesaal seines Hotels verfolgt er gemeinsam mit den anderen Hotelgästen das Unwetter:

Ich sah, wie der Wind die grünen Palmwedel schlug, sie duckten sich zu dichten Matten zur Seite  
Zeitungsseiten flogen über die Straße, Getränkedosen klapperten hinterher, nur noch wenige  
Autos fuhren vorbei, dann schäumte der schwere Regen herunter, klatschte gegen die Fenster,  
so etwas machte Angst, die meisten Hotelgäste waren still geworden und blickten wie  
hypnotisiert nach draußen (GL 114)

Die Wetterphänomene haben sich in ihrer Intensität weiter gesteigert. Sie werden mit verschiedenen Sinnen fokalisiert, obwohl der Erzähler, aus dessen räumlicher Fokalisierung das Gewitter dargestellt wird, wie das einleitende Prädikat „Ich sah“ zeigt, durch die Fenster hauptsächlich visuelle Eindrücke sammeln kann. Die „klapper[nden]“ Getränkedosen und die „still[en]“ Hotelgäste verweisen auf akustische Reize. Die Bewegungsverbren bilden eine anthropomorphisierende Gewaltszene: Der Wind „schlug“ die Palmwedel, die sich „duckten“, die Getränkedosen „klapperten“ wie Verfolger den Zeitungsseiten „hinterher“, die vorbei „flogen“. Die Alliteration von „schäumte“ und „schwere“ drückt zusammen mit dem dritten Zischlaut in „klatschte“ lautmalerisch die herabstürzenden Wassermassen aus. Die „Angst“ der Nebenfiguren, die „wie hypnotisiert“ das Unwetter betrachten, verstärkt das Gefühl von Bedrohung und spiegelt erneut auf der Metaebene den eigentlichen emotionalen Zustand des Erzählers, der sich kontrastierend selbst als „faul“ und desinteressiert darstellt – „ich kümmerte mich nicht allzusehr um das Geschehen“ (GL 114), behauptet er lässig.

Nach dem Mittagessen kehrt Giovanni in sein Hotelzimmer zurück und betrachtet das Unwetter draußen:

Nach dem Essen ging ich auf mein Zimmer, der Raum war erfüllt vom süßlichen Duft der Feigen, die wie pralle, aufdringliche Körper auf einem Teller lagen. Ich rückte einen kleinen Tisch direkt vor die Balkontür, ich schob die Gardine zur Seite und blickte hinaus, die dunklen Wolken hatten nun beinahe das Meer erreicht, als wären sie von den Hügeln herabgestürzt, sie schütteten sich aus, der trockene Boden nahm das Wasser nicht auf, es zischte an den Bordsteinkanten entlang. Ich sah, wie der Wind über das Meer fegte, die graublaue Gischt erschien wie gepeitscht, dabei waren die Wellen nicht einmal sonderlich hoch, es sah aus, als blase ein gewaltiger Rachen seinen Atem in dichten Schüben über die Oberfläche.

Ich klappte den Laptop auf und plazierte (sic!) ihn auf dem Tisch, [...] dann begann ich, auf dem Laptop zu schreiben, kaum fünfhundert Meter von mir entfernt, spülte die hüpfende Gischt ihren Unrat an Land, wenn ich hinaus und hinab schaute, war es so, als würde dieser Ballast geradewegs in die Rückenpartie meines Geräts gespült werden. [...] die Fingerkuppen liefen wie schnelle Klavierfinger über die Tastatur, auf dem Bildschirm entstand ein Schrift-Fluß, der davoneilte, versonnen blickte ich ihm hinterher.

[...] Draußen beruhigte sich langsam das Wetter, der Regen kam jetzt ganz regelmäßig und konzentriert herunter, die ersten Autofahrer machten sich einen Spaß daraus, mit ihren Wagen durch die tiefen Pfützen zu fahren. Plötzlich klingelte das Handy, ich erkannte Rudolfs Nummer auf dem Display [...] (GL 115f.)

Bei Giovannis Rückkehr in sein Hotelzimmer verweisen die „Feigen, die wie pralle, aufdringliche Körper auf einem Teller lagen“, stillebenartig auf Giovannis erotischen Erregungszustand.<sup>477</sup> Allein in seinem Hotelzimmer mischt sich Begehren in seine besorgte Unruhe. Das Meer als Symbol unbewusster und unerklärlicher Energien rückt nun ins Zentrum der Wetterdarstellung und die Wetterdarstellung vermischt sich mit der Darstellung des Schreibprozesses – beide scheinen sich gegenseitig zu bedingen und zu beeinflussen.<sup>478</sup> Das tobende Meer ist „kaum fünfhundert Meter“ vom schreibenden Erzähler entfernt, die physische Nähe des Meeres zum Schreibenden betont die semantische Verbindung, die im Folgenden noch verstärkt wird: Optisch scheint es dem Erzähler beim Blick auf das Treibgut in der Meeresbrandung, „als würde dieser Ballast geradewegs in die Rückenpartie meines Geräts gespült werden“. Darüber gerät der Erzähler in einen intuitiven „Schrift-Fluß“, eine *écriture automatique*, deren Bezeichnung als „Fluß“ wiederum raummetaphorisch gewählt ist. Während der – oder, wie diskret suggeriert wird, durch die – künstlerische Produktion des Erzählers beruhigt sich nicht nur sein Gemüt, sondern auch das Wetter: Der Regen ist nun genauso „konzentriert“ wie der Erzähler, den das Schreiben vom emotionalen „Ballast“, der Furcht vor Francas Geheimnis, befreit hat. Auch die Reaktion der anonymen Nebenfiguren auf das Wetter hat nun nach dem hysterischen Aufruhr und der hypnotischen Angst eine dritte Phase der

---

<sup>477</sup> Vgl. Moritz 2009: 213f.

<sup>478</sup> Vgl. zum Meeresmotiv in Ortheils Roman Kapitel 3.3.2.

Erleichterung und Entspannung erreicht. Vergnügt machen sie sich „einen Spaß daraus, mit ihren Wagen durch die tiefen Pfützen zu fahren“ (GL 116).

Nach dieser kathartischen meteorologischen und emotionalen Reinigung und Beruhigung teilt Giovanni seinem entgeisterten Kollegen Rudolf, der wiederum „[p]lötzlich“ anruft (GL 116), mit, dass er der „große[n] Liebe“ begegnet sei (GL 117). Nun, da Giovanni sich darüber im Klaren ist, dass Franca seine große Liebe ist, kann in seiner Wahrnehmung kein noch so großes Hindernis mehr die glorreiche Zukunft des Paares ernsthaft gefährden – prompt kommt auch die Sonne als Metapher seines wiedererwachten Optimismus hervor:

draußen zeigte sich wieder die Sonne, ich öffnete die Balkontür und trat hinaus. Ich schaute hinauf zu den Hügeln, die dunklen Wolkengebilde waren nach allen Seiten zerstreut, das Blau setzte sich langsam wieder durch, es kroch über die Hügel und stürzte dann über ihre angeflamnten, bleichen Erhebungen herunter zum Meer, die ersten Sonnenflecken legten sich schon auf die Palmen, sie schienen sich aufzurecken, alles atmete durch, am Strand waren sie schon mit den Aufräumarbeiten beschäftigt (GL 118)

Ebenso wie die Gewitterwolken zuvor erreicht nun auch die Sonne die ganze gegensätzliche Landschaft der erzählten Welt, von den „Hügel[n]“ bis zum „Meer“, und verbildlicht Giovannis Erkenntnis, dass Franca seine große Liebe ist, und seine Befreiung von Zweifeln und Ängsten. Die Katharsis schließt damit, dass der Erzähler in mehrdeutigem Bezug auf die Landschaft, die Menschen in San Benedetto und sich selbst sagt: „alles atmete durch“ (GL 118).

### **3.2.4.2 Metaphorisierung der Emotion Liebe durch die figurale Raumwahrnehmung**

Viele Texte präsentieren die Emotion Liebe mit Hilfe der figuralen Raumwahrnehmung. Die wörtliche Umsetzung des romantischen Topos', die Liebe verändere den Blick auf die Welt, vermag bereits in Schlegels *Lucinde* die Intensität der Figurenemotion sichtbar zu machen.<sup>479</sup> So kann beispielsweise eine besonders positive Raumwahrnehmung Verliebtheit, eine Verdüsterung der Raumwahrnehmung Liebeskummer indizieren. Die untersuchten Romane operieren dabei mit Veränderungen der figural fokussierten Raumwahrnehmung sowohl durch den Beginn der Liebe als auch durch ihren Verlust nach einer Trennung oder einem Todesfall.

Textübergreifend lassen sich drei Raumwahrnehmungsmuster beobachten, die implizit auf die starken Emotionen verliebter Figuren verweisen: Erstens *reduziert* die Liebe die Aufmerksamkeit der Liebenden auf die Wahrnehmung einer gemeinsamen Sonderwelt und lässt

---

<sup>479</sup> Vgl. Luhmann 2012 [1982]: 168 und 178 sowie Karl H. Götze: Ungleichzeitigkeiten der Liebe in der deutschen und französischen Romantik. Drei Stichproben: um 1800, um 1820 und um 1835. In: Ders./Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009, S. 403-419, hier 143 (im Folgenden zitiert als Götze 2009b).

sie ihre Umwelt übersehen.<sup>480</sup> Zweitens *erweitert* die Liebe den Wahrnehmungskreis: Der neue Bezug auf den oder die Geliebte(n) erschließt dem Liebenden eine vorher als fremd empfundene und kaum beachtete Umwelt. Drittens *verändert* sich der Blick auf bekannte Orte durch die Liebe qualitativ. Zunächst wird mit Webers *Tal der Herrlichkeiten* ein Textbeispiel vorgestellt, das extensiv und vielseitig von all diesen Raumwahrnehmungsmustern – ebenso wie von ihren Pendanten bei Liebeskummer – Gebrauch macht (1), bevor die Analyse von Ortheils *Die große Liebe* den Fokus auf die verschönerte Raumwahrnehmung durch die Liebe legt (2).

(1) In Webers *Tal der Herrlichkeiten* lassen sich alle drei Wahrnehmungsmuster beobachten. Der erste Fall der Wahrnehmungsreduzierung liegt vor, wenn Sperber „im Fieber seiner Vorfreude“ auf das Wiedersehen mit Luchs den Selbstmordversuch einer Passantin in der Seine übersieht (TH 117) und wenn die Liebenden nur Augen füreinander haben: „Kaum sahen sie die Straßen, durch die sie gingen, so beschäftigt waren sie einer mit dem anderen“ (TH 125f.). Auch der zweite Fall, die Wahrnehmungserweiterung, trifft auf Sperber zu: Seine Aufmerksamkeit für die Welt scheint erweitert, „alles, was ihm in den Blick geriet, sah er, ohne es zu merken oder jedenfalls ohne sich darüber zu wundern, mit anderen, geweiteten Augen.“ (TH 150) Der dritte Fall – die veränderte Wahrnehmung von Bekanntem – zeigt sich in Sperbers Blick auf seine Wohnung: Kurz nach ihrem unerwarteten ersten Kuss nennt der Erzähler Sperbers Wohnung in interner Fokalisierung noch die „vertraute Schäßigkeit seiner Umgebung“, in der er sich „bis dahin, nicht immer, aber immer wieder und ihrer Armseligkeit zum Trotz, über schwankende Zeitspannen heimisch gefühlt hatte“ (TH 44). Später treibt ihn eine neue Unruhe „aus dem Haus, [er] musste gehen und atmen.“ (TH 74) Er entwickelt einen Widerwillen gegen seine Wohnung, der seinem ganzen alten Leben gilt; „die Vorstellung, in seine Wohnung zurückzukehren, den

---

<sup>480</sup> In Hanikas *Treffen sich zwei* wird die Reduzierung der Raumwahrnehmung durch das Verlieben in eine Raummetapher gefasst: Die gegenseitigen Blicke der Protagonist:innen aufeinander beim Kennenlernen verdichten sich als „Fädchen“ zu einem „Kokon“ (TZ 29) als Bild für die Sonderwelt der Liebenden, die sie von der Wahrnehmung des umgebenden Kneipengewirrs abschirmt, „auch von der angefeuchteten Wärme, die diesen Raum zu einem in Wirklichkeit eher unangenehmen Aufenthaltsort machte“ (TZ 30). Peter Stamms Roman *Sieben Jahre* lässt das Seelenleben der Figuren meist im Dunkeln. An die Stelle ausführlicher Emotionsdarstellungen von Verliebtheit, Liebe oder Liebeskummer tritt das wiederkehrende Raummotiv des Orientierungsverlustes im Zusammenhang mit erotischen Begegnungen: Der autodiegetische Erzähler Alex verliert nach der ersten gemeinsamen Nacht mit seiner Geliebten Iwona die Orientierung: „Als ich erwachte, war ich benommen und wusste kaum, wo ich war. [...] Vor dem Wohnheim versuchte ich mich zu orientieren. Ich erinnerte mich nicht mehr, aus welcher Richtung wir gestern Nacht gekommen waren.“ (SJ 26f.). Die Ankunft im Dunkeln mag die Desorientierung erklären. Für eine metaphorische Deutung des Orientierungsverlustes spricht jedoch, dass Alex bei seinem nächsten Besuch „Iwonas Zimmer ohne große Schwierigkeiten“ (SJ 38) findet. Vgl. zum Orientierungsverlust bei der Annäherung an Sonja SJ 68f.



feuchten, leicht modrigen Geruch des alten, auch im Sommer nie ganz austrocknenden Gemäuers einzuatmen, verursacht ihm Übelkeit.“ (TH 89)

Ebenso, wie die Figuren ihre genaue charakterliche Passung nach deren raumsemantischer impliziter Darstellung explizit diskutieren (vgl. Kapitel 3.1.1.1), sprechen Sperber und Luchs inmitten der zitierten Beispiele raumsemantischer Emotionsdarstellung explizit darüber, wie sich ihr Sehen durch die Begegnung miteinander verändert hat: Luchs sagt, Sperber habe ihren Seh Sinn geheilt (TH 128), Sperber schreibt ihr später per SMS, er habe „Retteraugen“ und „neue Augen“ (TH 184) von ihr bekommen. Der Text präsentiert also erneut die Beziehungs- und Emotionsentwicklung der Protagonist:innen raumsemantisch, bevor sie in Figurenrede explizit thematisiert werden.

Webers Roman arbeitet auch bei der Präsentation von Sperbers Liebeskummer nach dem Tod der Geliebten mit drei raumsemantischen Darstellungstechniken: Sperber nimmt in seinem maßlosen Kummer nach Luchs' Tod seine Umwelt *verdüstert*, *verändert* oder kaum mehr wahr, indem er sich in eine *innere Welt* zurückzieht. Während Sperber morgens noch mit Luchs „der Sonne entgegen“ (TH 172) gelaufen war, erscheint Paris ihm im Moment nach Luchs' Tod verdunkelt: „Er geht durch dröhnende Schluchten, durch ein schwarzes, unruhiges, hallendes Land.“ (TH 190) Auch das Meer hat sich nach seiner Rückkehr an die Küste verdunkelt, „die Wassermassen schmiegt sich dunkler denn je an die Erdkugel, wölbten sich über den Horizont hinaus bis zum nächsten Kontinent“ (TH 197). Veränderungen nimmt er in seinem beschaulichen Küstenort wahr, der ihm plötzlich hektisch und brutal erscheint: „Es dunkelte, und in den Schaufenstern und über den Straßen blinkten in ihrem stumpfsinnigen, immergleichen Rhythmus die grellen, hektischen Festtagslichter. Eine Kordel um die langen Häuse, einer Reihe Gehenkter gleich, baumelten in der Auslage des Metzgers Truthähne [...]“ (TH 206).

Der Rückzug in die innere Welt schließlich wird in diesem Roman besonders extensiv erzählt (vgl. auch das folgende Kapitel 3.2.4.3): Schon unmittelbar nachdem Sperber von Luchs' Tod erfährt, schirmt ihn ein „Bollwerk des Schmerzes“ (TH 191) von der Wahrnehmung seiner Umwelt ab, betäubt seine Sinne, sodass er „[s]tumm und taub [...] und blind[...]“ (TH 190, vgl. auch 203) wird, und lässt ihn in inneren Welten abdriften. Dies zeigt die folgende Textstelle bei Einsetzen des dritten Romanteils, in der sich die subjektive Raumwahrnehmung der Figur Sperber in die realistische Raumdarstellung durch den Erzähler mischt:

Er lachte. Lag auf dem Rücken im Schnee, ein Einzelner, ein schwarzer Fleck Mensch auf dem weiten, zugeschnittenen Strand, und lachte, und dieses Lachen war ein Weinen, es tat ihm weh.

Eine lange Ohnmacht hatte den Herbst verschlungen, und beim Aufwachen war es Winter geworden.

Halt! Stopp! Aufhören!, rief Sperber, und das wehe Lachen saß ihm weiter im Rachen. Wer zieht mir immerzu die Bettdecke weg? Lasst mich schlafen.

Er griff himmelwärts, wollte sich die fliehende Wolkendecke schnappen, griff in die eisige Leere. Drehte sich zur Seite.

Wenigstens ein frisches Laken gönnen sie einem, raunte er und sah die anflutende Welle ein Stück davon abbeißen. (TH 195)

Die Trauer hat Sperbers Wahrnehmung so sehr betäubt, dass aus seiner Perspektive „[e]ine lange Ohnmacht [...] den Herbst verschlungen“ hat. Dass Sperber den vom Erzähler beschriebenen „zugeschnittenen Strand“ und die „Wolkendecke“ als „Bettdecke“ und „frisches Laken“ wahrnimmt und zu greifen versucht, vermittelt raumsemantisch seinen wahnhaften Geisteszustand, den er selbst als „Irrsinn, [...] Täuschungen und Hirngespinnste[.]“ (TH 196) beurteilt. In den Schritten aus dem Stockwerk über ihm hört er „die Schritte der Toten“ (TH 203). Von der Dorfgemeinschaft entfremdet er sich zunehmend (vgl. TH 206). Sperber lebt nunmehr in seiner eigenen Welt, hält auch in Gesellschaft „den Blick vor sich auf ein Bild gerichtet, das für ihn allein sichtbar war“ (TH 207, ähnlich schon 191). In ihm reift die Überzeugung, das Totenreich als realen Ort aufsuchen und Luchs von dort zurückholen zu können (vgl. TH 196f., 205, 207), wie in Kapitel 3.2.4.3 ausführlich analysiert wird.

(2) Auch in Ortheils *Die große Liebe* treten alle drei Formen der veränderten Raumwahrnehmung durch die Liebe auf: Die Liebe zu Franca reduziert Giovannis Raumwahrnehmung (vgl. GL 43, 57, 137, 186, 202, 294), erweitert sie und lässt ihn den Raum auf eine schönere, sinnlichere Weise wahrnehmen.<sup>481</sup> Vor allem der letzte Aspekt wird in diesem Roman zelebriert, indem der überstrapazierte Topos des durch die Liebe geschönten Blicks auf die Welt wörtlich genommen und zum Erlernen des ästhetischen Blicks durch die Geliebte gesteigert wird, der wiederum das künstlerische Schaffen des Erzählers befruchtet. Diese dritte Art der veränderten Raumwahrnehmung soll an drei Textstellen gezeigt werden. Besonders deutlich wird die veränderte und erweiterte Raumwahrnehmung Giovannis beim ersten gemeinsamen Ausflug, einer Radtour auf einen nahegelegenen Hügel, bei der Franca Giovanni auf visuelle Details der Umgebung hinweist:

Sie verwandelte selbst dieses Bergnest in eine attraktive, homogene Kulisse, der nichts anderes zugrunde lag als eine geheime Ästhetik, eine Summe von bestimmten Regeln der Darstellung und des Sich-Zeigens. Auch diesmal funktionierte der Zauber, ich wurde wieder hellwach, es war, als öffneten ihre Hinweise und Worte mir plötzlich auf eine unerhörte Weise die Augen,

---

<sup>481</sup> Vgl. Schmitz 2017a: 51, Kopp-Marx 2009: 254 und Eckert 2009: 221.

die Welt war kein Zufall mehr, nichts Peinliches, keine Dekoration, sie war ein Museum, ein Tempel der Anschauung, in dem ich mit verschwinden sollte, ganz und gar. (GL 92)

Giovannis Wahrnehmung wird durch die Erklärungen der Geliebten erweitert („ich wurde wieder hellwach, es war, als öffneten ihre Hinweise und Worte mir plötzlich auf eine unerhörte Weise die Augen“) und verändert („die Welt war kein Zufall mehr“). Dabei deuten die Begriffe „Zauber“ und „verwandelte“ auf den mystischen, unerklärlichen Charakter des Erlebnisses hin, während die Begriffe „geheime Ästhetik“, „Regeln der Darstellung“, „Museum“ und „Tempel der Anschauung“ den Bezug zur Kunst herstellen (vgl. Kapitel 3.3.2).<sup>482</sup>

Nicht nur die visuelle Raumwahrnehmung Giovannis verändert sich durch die Liebe, sondern nach dem ersten Geschlechtsverkehr mit Franca schärft sich auch seine haptische Wahrnehmung: „ich fühlte mich nackt, als wäre meine Kleidung nicht mehr von Bedeutung, meine Haut war plötzlich auch sehr empfindlich, sie reagierte anscheinend ununterbrochen auf Francas Bewegungen und Gesten, als hätten wir noch immer einen intimen Kontakt.“ (GL 165) Alle seine Sinne sind durch die Liebesbegegnung angeregt, das rationale Denken tritt hinter das sinnliche Erleben zurück:

Ich dachte nicht mehr in einfachen Schritten, ich überlegte nicht mehr so wie früher, gründlich, auf eine Sache beschränkt, im Grunde überlegte ich überhaupt nicht mehr, ich schaute, ich schmeckte, ich tastete, fühlte, ich war aufgegangen in einen nur noch von starken Sinneseindrücken bestimmten Körper oder besser gesagt in ein Medium der Liebe, alles, was dies Gefühl nicht berührte, ließ ich nicht mehr an mich heran. (GL 187, vgl. 188)

An anderer Stelle weist der Erzähler auch explizit darauf hin, wie die verschönerte Raumwahrnehmung die Erzähllust des Paares anregt:

Der gesamte Raum um uns herum wird durch unsere Begegnung verändert, er erscheint aufgeladen, interessanter, als strahlte unsere Verbindung auf ihn aus, manchmal meine ich sogar, er würde, auch wenn es sich um einen ganz alltäglichen, banalen Raum handelt, ‚schöner‘. In diesem Zustand nehme ich unendlich viel wahr, und diese Wahrnehmung geht ein in unsere Gespräche, noch mit keiner Frau habe ich solche Gespräche geführt. (GL 119)

Diese Wahrnehmungsveränderung durch die Liebe wird so dominant, dass der Erzähler nur durch den literarischen Ausdruck des Erlebten wieder Herr seiner Wahrnehmung werden und in die Normalität zurückfinden kann (vgl. GL 270), die Liebe wird zur Inspirationsquelle des Künstlers.<sup>483</sup>

---

<sup>482</sup> Vgl. Schmitz 2017a: 53.

<sup>483</sup> Auf der Handlungsebene wird die Inspiration durch die Liebe mehrfach thematisiert: Giovanni zieht „frischen Schwung für die eigene Arbeit“ selbst aus einem „spröden Gespräch[.]“ mit Franca (GL 271) und die Überwindung aller Hindernisse löst in ihm Erzähllust aus (vgl. GL 302f.). Die Liebenden werden gemeinsam am Filmprojekt arbeiten (vgl. GL 306) und Giovanni beginnt ihre Geschichte, die er bereits metaphorisch als gemeinsames Schreiben an einem Roman bezeichnet hatte (vgl. GL 234f.), aufzuschreiben (vgl. GL 265f.).

### 3.2.4.3 Metaphorisierung von Emotionen durch räumliche Vorstellungen, Phantasien oder Träume der Figuren

Erzählte Räume müssen innerhalb der erzählten Welt nicht zwingend als real gelten, um für die Emotionsdarstellung genutzt zu werden. Auch räumliche Phantasien der Figuren werden in manchen Texten eingesetzt, um Figurenemotionen zu präsentieren. Zwei Beispiele werden in diesem Kapitel analysiert: In Stamms Roman *Sieben Jahre* verweisen Alex' düstere Architekturentwürfe auf seine Überforderung, Melancholie und eine Sehnsucht, die er in der Partnerschaft mit seiner Ehefrau Sonja nicht stillen kann (1).<sup>484</sup> In Webers *Tal der Herrlichkeiten* wird die Trauer des Protagonisten durch die komplexe Raumphantasie seines Gangs in die Unterwelt ausgedrückt, aus der er die verstorbene Geliebte zurückholen will (2).

(1) Wie sich in Kapitel 3.1.2.2 schon andeutete, geben in Stamms *Sieben Jahre* die architektonischen Entwürfe des autodiegetischen Erzählers Alex nicht nur Auskunft über seine statischen Charaktereigenschaften, sondern auch über seine sich im Laufe der Handlung wandelnden Emotionen. Zu Beginn spiegelt die Veränderung seiner architektonischen Entwürfe, nachdem er Iwona kennengelernt hat, seine Aufbruchsstimmung wider:

Es müsste möglich sein, Räume zu schaffen, die Gefühle erzeugten, die Freiheit und Offenheit, die ich verspürte, darzustellen und mitzuteilen. Ich sah hohe, transparente Säle, offene Treppenhäuser, Licht- und Schattenspiele. Ich war mir nicht sicher ob ich träumte oder wach war, aber ich sah auf einmal alles sehr klar und deutlich vor mir. (SJ 47)

Seine Intention, Emotionen durch Räume „darzustellen und mitzuteilen“, benennt der Erzähler ebenso explizit wie die Beschaffenheit seiner „Gefühle“: Als er selbst „Freiheit und Offenheit“ verspürt, bestimmen „hohe, transparente Säle, offene Treppenhäuser, Licht- und Schattenspiele“ seine architektonischen Entwürfe.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird der Zusammenhang weniger deutlich formuliert und muss in Analogie erschlossen werden: Wenn Alex während seines Praktikums „wirre[...] Gedanken und [...] Entwürfe[...] riesiger Anlagen ohne bestimmten Zweck, Archive, Kenotaphe, Festungen, halb in der Erde versunkene, fast fensterlose Gebäude, in die das Licht nur wie ein

---

<sup>484</sup> Ähnlich weisen in Nawrats *Wir zwei allein* die räumlichen Vorstellungen der Protagonist:innen von unter der Oberfläche Liegendem wie Bergwerken, dem Grund von Brunnen und Seen oder Abwasserleitungen (vgl. WA 79, 81f., 154, 162f.) auf ihre unterbewussten Emotionen hin. Die Verstörung des autodiegetischen Erzählers nach dem plötzlichen Verschwinden und Wiederauftauchen seiner Freundin Theres manifestiert sich in seiner Wahrnehmung seiner Wohnung als Organismus, der ihn als willenloses Objekt verdaut (vgl. WA 103-105): „Die Flurwände plötzlich ganz nah, pulsierend. Die Farben wechseln von Rot nach Schwarz nach Violett nach Orange, ein Wühlen durch einen Unterleib ist das, durch einen Tunnel, der lebt, der sich wie die Speiseröhre zusammenzieht und mich endlich ins Wohnzimmer hinausdrückt.“ (WA 103)

Zeichen eindrang“ (SJ 111f.) notiert, die sich an den „schwermütige[n] Monumentalbauten“ seines Idols Boullée orientieren, die sich in seiner Wahrnehmung „gegen einen Strom aus Licht, gegen den Strom der Zeit“ (SJ 111) zu stemmen scheinen, kann das als Ausdruck seiner eigenen Verwirrung, Melancholie, Nostalgie und Überforderung gedeutet werden. Auch später, während der Ehe und des Familienlebens mit Sonja und seiner Tochter Sophie, zeichnet Alex heimlich zweckfreie, düstere Entwürfe, „überdimensionierte Innenräume, leere Hallen mit dramatischen Lichteffekten, sakrale Bauten, Labyrinth und unterirdische Anlagen“ (SJ 215f.). Die rätselhaften Gebäude spiegeln seine diffuse Sehnsucht nach der Vergangenheit und nach Dunkelheit, die er in seinem realen Leben nicht verwirklichen kann. Das Licht steht als Symbol für den schnellen Veränderungsrythmus der Spätmoderne, der den Erzähler überfordert, während seine Ehefrau Sonja stets mit dem Licht und dem Streben nach Optimierung assoziiert wird. Die Assoziation seiner Raumphantasien mit der Dunkelheit verweist darauf, dass er manche Sehnsüchte nur mit der ebenfalls mit Dunkelheit assoziierten Iwona stillen kann (vgl. Kapitel 3.1.2.2).

(2) In *Tal der Herrlichkeiten* wird die Trauer der Figur Sperber um die verstorbene Geliebte durch eine komplexe Raumphantasie des Protagonisten metaphorisch gespiegelt: Sperber geht in einer langen Textpassage von unklarem Realitätsstatus scheinbar in die Unterwelt, um Luchs von den Toten zurückzuholen (vgl. TH 220-247). Dieser Teil des Romans lässt sich als umfangreiche raumsemantische Metapher für den Trauerzustand lesen, in dem Sperber mit der Erkenntnis ringt, dass Luchs gestorben ist, bevor er den Tod der Geliebten schließlich akzeptiert. Für diese These sprechen die meist figurale Fokalisierung, die der bisherigen Logik der erzählten Welt widersprechenden Eigenschaften der Totenwelt und ihrer Bewohner:innen, sowie Sperbers getrübe Wahrnehmung von Temperatur- und Lichtverhältnissen und das mehrdeutige Verhalten der Erzählinstanz, wie im Folgenden gezeigt wird.<sup>485</sup>

Zu Beginn der Passage, wenn Sperber von seiner Wohnung aus aufbricht, werden die Ereignisse noch narratorial vermittelt und erscheinen genauso real wie andere Ereignisse bisher: „Ohne sich noch einmal umzudrehen oder auch nur die Tür hinter sich ins Schloss zu ziehen, lief er los. Er

---

<sup>485</sup> Hollerweger (2013) stellt die Faktizität des Erzählten nicht in Frage, während Ijoma Mangold den Gang in die Totenwelt zwischen Faktizität und Transzendenz ansiedelt: „Diese Arbeit am Tod wird von Weber so konkret erzählt, dass man zwischen Faktizität und Transzendenz nicht mehr unterscheiden kann“, Ijoma Mangold: „Tal der Herrlichkeiten“. Irdische Gebete. In: *DIE ZEIT, Literatur*, 04.10.2012. <<http://www.zeit.de/2012/41/Anne-Weber-Tal-der-Herrlichkeiten>> (abgerufen am 30.10.2013).

kehrte dem Meer und dem Hafen den Rücken zu, ging die Flussmündung entlang landeinwärts, bis er die letzten Häuser und Schuppen des Ortes hinter sich gelassen hatte.“ (TH 220) Nichts deutet darauf hin, dass Sperber *nicht* die Wohnung verlässt, sondern etwa träumend im Bett liegt.<sup>486</sup> Auch der Realitätsstatus seiner Rückkehr wird nicht in Frage gestellt: „Bei seiner Rückkehr war Winter; derselbe Winter, der herrschte, als er aufgebrochen war.“ (TH 248) Auch dass der Erzähler während Sperbers Aufenthalt im Totenreich Ereignisse schildert, die Sperber nicht sieht und hört, nämlich dass ein Bus bald zum Stehen kommt und dessen Motor stottert (vgl. TH 241), spricht dafür, dass der Gang in die Unterwelt real ist, denn die narratorialen Aussagen des Erzählers sind fiktionslogisch privilegiert.

Andererseits deuten zahlreiche Signale an, dass das Totenreich nicht Teil der Realität der erzählten Welt ist und dass Sperber sich diesen Raum nur einbildet: Nachdem Sperber seit Luchs' Tod von wiederkehrenden Wahnzuständen heimgesucht wurde, lässt der Erzähler kurz vor seinem Aufbruch in die vermeintliche Totenwelt durch den Einsatz einer rhetorischen Frage offen, ob Sperber nun ganz verrückt oder ob seine Wahrnehmung der erzählten Welt noch zuverlässig ist: „Nach jenem Abend [...] wurden Sperbers Wahnzustände seltener. Oder hatte der Wahn unmerklich auch seine klaren Momente ergriffen und vollends seinen Verstand befallen?“ (TH 211). Angesichts dieses unklaren Geisteszustandes ist der figural fokalisiert Darstellung von Sperbers Eintritt in die Totenwelt nicht uneingeschränkt Glauben zu schenken:

Als der Wald sich lichtete, kamen die Umrisse menschlicher Behausungen in Sicht, eine Straße, eine Kreuzung, einige verstreute, niedrige Baracken. Sperber ging in einer Richtung weiter, von der er glaubte, dass es von Anbeginn an dieselbe war; er drang in eine nächtliche, ihm unbekannte Vorstadt oder Schuppenansammlung ein. Es war noch Nacht, aber irgendwo gab es eine Sonne, und deren schwacher Abglanz legte sich auf die Ansiedlung als ein welkes, aschfahles, kaum von der Düsternis zu unterscheidendes Zwielflicht. (TH 222f.)

Dass wir die Totenwelt weitestgehend in Sperbers Wahrnehmung erleben, zeigen aus Sperbers ideologischer Perspektive fokalisierte Formulierungen wie „eine nächtliche, *ihm* unbekannte Vorstadt oder Schuppenansammlung“ (TH 223, Hervorhebung A. S.). Seine Wahrnehmungskraft und sein Orientierungssinn sind offensichtlich getrübt, wenn es heißt, „Sperber ging in einer Richtung weiter, von der er *glaubte*, dass es von Anbeginn an dieselbe war“ (TH 223, Hervorhebung A. S.). Die Straßen erscheinen ihm labyrinthisch, „eine wie die andere“ (TH 233), und „[d]ass er an keiner Ortschaft vorüberkam oder zumindest keine registriert hatte“, bemerkt er kaum, obwohl er „lange daran vorbei sein musste“ (TH 220). Es

---

<sup>486</sup> Die durch den früheren Verweis auf Sperbers Alkoholismus (vgl. TH 35-38) naheliegende Annahme, der Gang in die Unterwelt seien die Wahnbilder eines berauschten Alkoholikers, werden explizit negiert (vgl. TH 211).

kann also durchaus sein, dass er im Kreis läuft, ohne es zu merken – vielleicht ist gar die „ihm unbekannte [...] Schuppenansammlung“ (TH 223) identisch mit den „Häuser[n] und Schuppen des Ortes“ (TH 220), die er eben hinter sich gelassen hatte. Die Unzuverlässigkeit von Sperbers Wahrnehmung wird durch das wilde Schneetreiben und das nur schwache Licht des teils wolkenverdeckten Mondes erhöht, die die Sicht verschlechtern (vgl. TH 221).

Des Weiteren sprechen die von der bisherigen Logik der erzählten Welt abweichenden Eigenschaften der Totenstadt dafür, dass dieser Raum keinen realen Status innerhalb der erzählten Welt hat, sondern Raummetapher für Sperbers Trauerphase ist: Bisher ähnelte die Normalität der erzählten Welt der Erfahrungswirklichkeit zeitgenössischer Leser:innen, realweltliche Toponyme wie Paris verorteten die erzählten Räume in einer der Realität nachempfundenen Welt. Die Totenwelt hingegen ist geographisch kaum näher bestimmt, liegt irgendwo im „Landesinnerste[n]“ (TH 221) in einer Lichtung (vgl. TH 222), und der Weg dorthin bleibt selbst für Sperber ein Rätsel (vgl. TH 220). Der Neologismus „Landesinnerstes“ deutet die Subjektivität der Raumwahrnehmung an, da ein solcher Superlativ vom Betrachterstandort abhängt und nicht objektiv bestimmt werden kann, und zudem über den normalen Begriff „Landesinneres“ hinausgeht und eine weitere Bedeutungsebene andeutet. Dort herrscht ein surreales, da „zu keinem Tag und zu keiner Nacht gehöriges Zwielficht“ (TH 226) und es gelten fremdartige Klangverhältnisse, die Sperber kaum seine eigenen Worte hören lassen, „so matt tönte seine Stimme, aufgesogen von dem Schwamm der Dämmerung“ (TH 228).

Nach den Kriterien der bisher dargestellten erzählten Welt verhalten sich auch die Bewohner dieses Raums unlogisch:

Die Stadt oder Vorstadt weitete sich aus und verzweigte sich, und je weiter Sperber ging, umso mehr Menschen zeigten sich auf den Straßen. Manche von ihnen lagen auf dem Boden, seitlich gekrümmte, in Decken oder einfach in ihre Tageskleidung gehüllte, reglose Formen. Andere saßen auf einem Mauervorsprung oder hockten am Straßenrand, das Körpergewicht auf den Fersen, stumm. Die meisten aber standen auf den Gehsteigen, vereinzelte, nahezu bewegungslose Männer und Frauen jeden Alters, an den Kreuzungen zu kleinen, höchstens vier- oder fünfköpfigen Gruppen geballt, vor denen auf umgedrehten leeren Blechtonnen ein kleines, kaum Licht oder noch weniger Wärme spendendes Feuer brannte oder Kohlen glühten, und warteten.

Es war jetzt nicht mehr kalt. Im Gehen zog Sperber sich die obersten Kleiderhüllen vom Leib und verknotete sie zu einem Bündel. Sollte die Helligkeit zugenommen haben, so allenfalls minimal. Die eher breiten, unbefahrenen, von schlecht ausgebesserten Schlaglöchern und Rissen verdorbenen Straßen lagen weiterhin im fahlen Dämmerlicht eines sehr frühen Morgens oder einer späten, nicht enden wollenden, schlaflosen Nacht. Die Laternen, die in unregelmäßigen Abständen die Straßen säumten, brannten nicht. (TH 223f.)

Obwohl die Gegend im Halbdunkeln liegt, brennen die Laternen nicht und die Toten bewegen sich kaum. Wenn Tote sich generell nicht wie Lebende verhalten und sich weder bewegen noch Licht brauchen, warum befinden sie sich dann in verschiedenen Positionen und warum gibt es

Laternen? Auch Sperbers Temperaturempfinden ist getrübt: Obwohl die Erwähnung eines „kleine[n], kaum Licht und noch weniger Wärme spendende[n] Feuer[s]“ indirekt auf Kälte hindeutet, findet Sperber: „Es war jetzt nicht mehr kalt“, und zieht sogar seine Jacke aus. Es deutet auf seinen Wahnzustand und erste Erfrierungssymptome hin, dass er sich dann ohne Jacke bei Schnee zwischen zwei Schuppen schlafen legt (vgl. TH 225), ohne die Kälte zu spüren,.

Sperber trifft auf kleinstem Raum alle ihm wichtigen Verstorbenen unabhängig von ihrem Todeszeitpunkt wieder. Das legt nahe, dass diese geträumten Begegnungen seiner Trauer entspringen. Denn wäre der Raum, wie der abfahrende Bus mit der angeschlagenen Endstation „Tal der Herrlichkeiten“ (TH 238) suggeriert, ein Übergangsort für alle Verstorbenen auf dem Weg ins Paradies, oder, wie das Zwielight andeutet, eine Zwischenstufe auf der Skala der Intensitäten des Todes, müssten weitaus früher Verstorbene bereits abgereist sein. Auch der Bus lässt sich als Erscheinung aus Sperbers Unterbewusstsein erklären, denn er sah Luchs ja bereits einmal fast für sich verloren in einem Bus abreisen (vgl. TH 69-72) und fürchtet nun in einer Wiederholung dieses Schreckmoments, „dass die Geliebte nirgendwo anders als unter diesen immer Aufbruchbereiten zu finden sein müsste“ (TH 238) und ihm endgültig verloren wäre.

Den Übergang von der vermutlich von Sperber imaginierten in die als real zu verstehende erzählte Welt gestaltet der Text fließend:

Da hob er sie [Luchs, A. S.] mit schnellem Griff hoch und trug sie, einen Arm unter ihren Kniekehlen, den anderen unter den Achseln, mit sich fort. Als wäre der Tod kein Zustand, sondern ein zusätzliches Gewicht, schien sie ihm anfangs schwer, viel schwerer, als sie je gewesen war, doch je länger er lief, und er lief sehr viel länger, als Menschen laufen, umso leichter wurde sie in seinen Armen, bis es ihm irgendwann vorkam, als hätte er nicht schwerer als an seinen eigenen Gliedern an ihr zu tragen.

Im selben Moment fing die erste Veränderung an.

Die Finsternis wurde, statt sich aufzuhellen, tiefer. Am Himmel wurden vereinzelte Sterne sichtbar und die feingeschliffene Sichel des Mondes. Ein Hund – oder war es ein Wolf? – überquerte ohne Eile die Straße. Die niedrigen Baracken der Dämmerstadt und ihre apathischen Bewohner wurden immer vereinzelter, Bäume tauchten auf und rückten irgendwann zusammen zu einem Wald, aus dem das Gluckern eines Baches zu hören war. Von der Erde stieg der Geruch verrottender Blätter hoch.

Sperber, seine leichte Bürde an sich gepresst, bemühte sich, soweit die Dunkelheit es zuließ, Luchs' Kopf und Haar vor dem Zugriff der niedrigen Äste zu schützen. Es wurde kalt, und er hüllte sie, die noch das Kleid vom Sommer trug, in seine warme Jacke. Er selbst war erhitzt vom Laufen und mehr noch von dem eigenen Wagnis und dessen Gelingen, von einem Sieg, an den er noch nicht zu glauben wagte und dem doch jeder Schritt ihn näher brachte. Von banger Freude berauscht und fast bewusstlos vor Erschöpfung, eilte er dahin.

Als der Morgen, der immer neue, immer andersartige Morgen der Lebenden dämmerte und die feinen Verzweigungen der entlaubten Baumkronen in den Himmel zeichnete, lag in seinen Armen nichts als seine alte Winterjacke. Mit langsamen, mechanischen Bewegungen öffnete er sie; an dem knittrigen Ärmelansatz hing unter der Achsel, die nachtfarbenen Flügel über sich zusammengeklappt, ein toter Falter. (TH 245f.)



Im ersten Abschnitt deuten zwei Aspekte darauf hin, dass das Erzählte nicht als real zu verstehen ist: Sperber läuft „viel länger, als Menschen laufen“ (TH 246), und das Gewicht von Luchs in seinen Armen verändert sich auf unnatürliche Weise. Der folgende, durch zwei Umbrüche hervorgehobene Satz „Im selben Moment fing die erste Veränderung an.“ markiert den beginnenden Übergang vom Traum zur erzählten Wirklichkeit, ebenso wie der folgende Hinweis, dass die „Finsternis [...], statt sich aufzuhellen, tiefer“ wird – das Dämmerlicht des Traumes weicht der Dunkelheit der Nacht. Die natürlichen Lichtverhältnisse, Objekte, Geräusche und Gerüche kehren zurück und überlagern die immer weniger werdenden „niedrigen Baracken der Dämmerstadt und ihre apathischen Bewohner“. Der vorletzte Abschnitt stellt noch einmal in Sperbers ideologischer Fokalisierung seine deutliche Wahrnehmung der Geliebten in seinem Arm dar, deutet jedoch durch die Hinweise, er sei „erhitzt vom Laufen und mehr noch von dem eigenen Wagnis und dessen Gelingen, von einem Sieg, an den er noch nicht zu glauben wagte“, und „[v]on banger Freude berauscht und fast bewusstlos vor Erschöpfung“ mögliche Beeinträchtigungen seiner Wahrnehmung an. Das Morgenlicht, von der Erzählinstanz durch die Bezeichnung „Morgen der Lebenden“ als erzählte Realität markiert, enthüllt schließlich Sperbers Sieg als Täuschung seines erhitzten Gemüts: Mit dem Licht triumphiert die Realität über den Wahn und auch Sperber erkennt, dass statt Luchs „in seinen Armen nichts als seine alte Winterjacke“ und wie ein Andenken an die verstorbene Geliebte „ein toter Falter“ liegen (TH 247).<sup>487</sup>

---

<sup>487</sup> Die widersprüchlichen Signale werden durch die Erzählinstanz nicht aufgelöst, sondern durch mehrdeutige Aussagen noch verstärkt. So ist beispielsweise nicht klar, ob die folgende Erklärung Sperbers Gedanken oder ein Erzählerkommentar sind, da sie zwar inhaltlich mit Sperbers Weltsicht übereinstimmt, syntaktisch aber auch eine von vielen rhetorischen Fragen des Erzählers sein könnte: „Was war das für eine Welt, in die er geraten war? Es war ein nach außen gekehrtes Inneres, ein im Herzen des Sichtbaren verstecktes Unsichtbares, was er durchwanderte. Ein namenloses Zwischending.“ (TH 233) Zudem bietet die Aussage in einem einzigen Satz Belege für beide widersprüchlichen Deutungen der Textpassage: Ein „nach außen gekehrtes Inneres“ verweist darauf, dass Sperbers Trauer sich in einer raumsemantischen Metapher äußert, während „ein im Herzen des Sichtbaren verstecktes Unsichtbares“ in einer Reihe mit weiteren Motiven der verborgenen Geheimnisse wie den vom Meer verdeckten Felsen (vgl. TH 83 und Kapitel 3.3.1) steht und die Deutung zulässt, dass eine unter der Welt der Lebenden verborgene Welt der Toten innerhalb der erzählten Welt real existiert. In der autonomen Wiedergabe von Sperbers Gedanken wird deutlich, dass Sperber sich selbst über seine Wahrnehmung unsicher ist: „Ihre Stimme, ihre so lange nicht gehörte Stimme, sagte seinen Namen. Oder bildete er es sich ein?“ (TH 230) Im entscheidenden Moment des Wiedersehens mit Luchs markiert der Erzähler durch den ungewöhnlich starken Einsatz von Wahrnehmungsverben (meist dominiert, wie bereits deutlich wurde, der autonome innere Monolog) die subjektive figurale Fokalisierung: Sperber ist „sich sicher, einen leichten Druck ihrer Lippen gespürt zu haben“, und nur er „fühlte“, dass Luchs ihn erkenne (TH 245). Schließlich spricht auch die von vielen Rezensenten beobachtete Intertextualität vor allem der Handlung, weniger des Raums, zum Mythos von Orpheus und Eurydike (Hollerweger 2013, Heinrichs 2012, Köhler 2012) für eine Einbildung Sperbers, der in Gedanken nacherlebt, was er im Rahmen einer kulturellen Allgemeinbildung kennt. Siehe zum Orpheus-Mythos Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart<sup>10</sup>2005, S. 702-709.

Die zahlreichen Indizien sprechen dafür, die Konsistenz der Totenweltpassage mit der bisherigen Erzählung herzustellen, indem die Dämmerstadt als Phase der Leugnung im Trauerprozess vor der Akzeptanz des Todes der geliebten Menschen gelesen wird.<sup>488</sup> Handelte es sich hier um den realen, erfolglosen Versuch, die Verstorbene physisch aus der Totenwelt herauszutransportieren, würden die bisherige Konzeption der erzählten Welt gebrochen und ein Sinnzusammenhang für das Gesamtverständnis des Romans und seines Schlussbildes fehlen. In der erzählten Welt real ist ein nächtlicher oder möglicherweise auch einen Tag dauernder Waldspaziergang des Protagonisten, bei dem ihn seine Verzweiflung und seine Trauer um Luchs Dinge sehen lassen, die in der erzählten Welt nicht als real angenommen werden müssen.<sup>489</sup> Der aktuelle Verlust ruft die Erinnerung an den Verlust seiner Mutter (vgl. TH 227-231) und seiner Exfrau (vgl. TH 234-237) wach und lenkt Sperbers Gedanken auf seinen noch lebenden Sohn, der in Sperber die Lust weckt, unter die Lebenden zurückzukehren: „Plötzlich gab es jemanden unter den Lebenden, der vielleicht seiner, Sperbers Gegenwart bedurfte.“ (TH 236). Die innere Auseinandersetzung mit den bisherigen, nicht aufgearbeiteten Verlusten und die Akzeptanz von Luchs' Tod sind die Voraussetzung dafür, dass Sperber aus der Trauer heraus wieder ins Leben findet, wie die Raumsemantik am Romanende ankündigt, als Sperber aufs Meer blickt:

[...] flüchtig – wie man umsonst von dem Fenster eines durchrauschenden Eilzugs aus den Namen einer Stadt auf den Bahnhofsschildern zu erhaschen versucht – erkennt er jetzt, was manche längst vor ihm schon wussten oder zu wissen glaubten, nämlich was Leben bedeutet und Tod. Der vorbeifliegende Schriftzug bildet sich auf seiner Netzhaut ab, aber sein Hirn ist nicht geschaffen, ihn festzuhalten.

Er sieht nach Westen, wo, hinter dem breiten, nebligen Gischtsstreifen, der über der Küste hängt und ihre Konturen verschwimmen lässt, die Helligkeit sich weitet zu einer glorreichen Verheißung. (TH 252f.)

Dass Sperber nun „erkennt [...], was Leben bedeutet und Tod“, bezeichnet den Anbruch seiner neuen Trauerphase, in der er Luchs' Tod akzeptiert hat. Sperber „sieht nach Westen“ – in die Himmelsrichtung, in der sein möglicherweise halbverwaister Sohn lebt und seiner Hilfe bedarf. Der „breite[...], neblige[...] Gischtsstreifen, der über der Küste hängt und ihre Konturen verschwimmen lässt“, visualisiert raumsemantisch, dass Sperbers Erkenntnisprozess noch nicht

---

<sup>488</sup> Als Indiz dafür kann auch das Motiv des Dämmerlichts gewertet werden, dessen Funktion sich nicht eindeutig klären lässt: Es ist einerseits seit der griechischen Antike mit der Unterwelt und dem Tod konnotiert (vgl. Köhler 2012), Sperber nennt es „das Leichengesicht der Dämmerung“ (TH 234). Andererseits lässt sich auch ein Bezug zu Sperbers Aussage während der Tage mit Luchs in Paris herstellen: „Hell hieß: allein; miteinander: dunkel.“ (TH 137) Dann wäre das Zwielflicht ein Hinweis darauf, dass Sperber sich in dieser Trauerphase noch halb in Luchs' Gegenwart wähnt, halb schon wieder allein fühlt.

<sup>489</sup> So erklärt auch die Erzählinstanz Sperbers anschließenden Stimmverlust: „Sperber hatte im Wald, als er erhitzt durch die Kälte ging, seine Stimme verloren“ (TH 249). Dieser empirischen Erklärung widerspricht die Aussage, die sowohl autonome Gedankenwiedergabe Sperbers als auch Erzählerkommentar sein könnte: „Der Tod war ansteckend, und Sperber hatte mehr, als den Lebenden erlaubt ist, davon gesehen.“ (TH 249)

abgeschlossen ist, wie zuvor explizit in unklarer Fokalisierung mitgeteilt wurde – „sein Hirn ist nicht geschaffen, ihn [den Schriftzug, was Leben und Tod bedeute, A. S.] festzuhalten“. Dennoch lässt sich der letzte Satz des Romans, dass „die Helligkeit sich weitete zu einer glorreichen Verheißung“, als Vorausdeutung darauf lesen, dass Sperber sein Leben wieder in die Hand nehmen wird.

#### **3.2.4.4 Metaphorisierung von Emotionen durch Anziehung und Abstoßung**

Zu guter Letzt drückt sich in vielen der untersuchten Romane die Intensität der emotionalen Anziehung der Figuren durch ihr Bewegungsverhalten aus: Zur Darstellung der Emotionen einer Figur gegenüber einer anderen wird häufig „die *Proxemik*, das Näheverhalten zu anderen Personen durch Zu- oder Abwendung, Schaffen von Nähe oder Distanz, Ausschluss und Miteinbeziehen“<sup>490</sup> eingesetzt. So können sich Liebende etwa aufeinander zu bewegen oder dicht nebeneinander gehen, während sich Streitende in verschiedenen Stockwerken des gemeinsamen Hauses einrichten. Diese Strategie der Emotionsdarstellung wird in den Korpustexten sowohl dynamisch bei Spaziergängen der Figuren als auch statisch in Sitz- oder Schlafhaltungen eingesetzt; sogar aus der Ferne oder zeitversetzt können Figuren Haltungen und Positionen ihrer Geliebten einnehmen, um körperliche Nähe zu simulieren, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Kirchhoffs Protagonist:innen Vila und Renz bewegen sich in *Die Liebe in groben Zügen* meist in großem Abstand voneinander und reisen häufig alleine, denn „guter Abstand hatte sie beide immer mehr verbunden als schlechte Nähe“ (LZ 189): Im Urlaub liegen ihre „Strandliegen oft meterweit auseinander“, sie wählen stets „das größte Zimmer in dem kleinen Hotel“ (LZ 308) und spazieren „mit einer Körperlänge Abstand“ (LZ 310) am Strand entlang. Dass sie dabei oft jedoch neben- oder hintereinander herlaufen, zeigt metaphorisch, dass sich ihre Lebenswege stets aufeinander beziehen und auf der Anwesenheit des Anderen in der Distanz basieren. Die folgende Textpassage in Vilas Fokalisierung während getrennter Reisen belegt dies schon früh im Text:

Am Morgen kam eine SMS von ihm: Wenn du mich brauchst, breche ich alles hier ab, wo bist du? renz. [...] Sie brauchte Renz nicht, nicht seine Nähe; er trug sie ohnehin mit sich herum, beim Gang durch eine Stadt, beim Bestaunen einer Kirche, überall, sie war sein geheimer Reichtum, auch in jedem Bett. (LZ 70, vgl. 395 in Renz' Fokalisierung)

---

<sup>490</sup> Eder 2008: 260. Eder beobachtet dieses Darstellungsmittel im Film, wo es visuell durchgängig dargestellt werden kann; doch auch im Roman kann die Proxemik von Figuren verbal vermittelt werden.

Auch später bezeugt ein gemeinsamer Strandspaziergang, bei dem Renz ihr vorangeht, nachdem sie ihre eingehakte Haltung gelöst hat, den metaphorischen Bezug zwischen ihrem Bewegungsverhalten und dem Grundprinzip ihrer Partnerschaft: „Sie löste sich von Renz, und er machte kehrt im flachen Wasser, wieder Richtung Hotel, die freie Hand über dem Kopf, ein Winken im Weggehen, sieh, was ich will: allein sein, aber dich in meinem Rücken wissen.“ (LZ 326)<sup>491</sup> Auf diese Weise scheinen sie gut durchs Leben zu kommen. Mit ihrem Geliebten Bühl hingegen geht Vila zwar intuitiv im Gleichschritt, „ein Gehen in abgestimmtem Schritt, wie geübt“ (LZ 289, vgl. 116f.), doch Bühl eignet sich nicht dazu, mit Vila im übertragenen Sinne durchs Leben zu gehen – an ihrem Geburtstag begleitet er sie ein paar Schritte durchs Hotel, die in unklarer Fokalisierung als „vielleicht das einzige Stück Weg, das sie gemeinsam zurücklegten“ (LZ 584), bezeichnet werden.<sup>492</sup>

Auch in Stamms Roman *Sieben Jahre* werden die Bewegungsmuster der Figuren und insbesondere ihre Anziehung und Abstoßung eingesetzt, um die emotionalen Abhängigkeiten der Figuren zu zeigen: Beim Kennenlernen folgt Iwona Alex noch „wie ein Hund seinem Herrn“ (SJ 24), denn sie verehrt ihn schon lange, während Alex halb zufällig in die Begegnung gestolpert und von Iwonas Attraktivität noch nicht überzeugt ist. Nachdem Alex' Leidenschaft für Iwona entbrannt ist, wird er immer wieder zu ihr hingezogen (vgl. SJ 34f., 38, 273). Zwischen Alex und seiner Ehefrau Sonja hingegen herrscht oft eine große räumliche Distanz, die mit ihrer emotionalen Distanz korreliert – so streben sie beispielsweise nach ihrer ersten gemeinsamen Reise nach Marseille beide zunächst danach, allein zu sein (vgl. SJ 103).

In Ortheils Roman *Die große Liebe* wird die gegenseitige Zuneigung der Figuren durch ihr Bewegungsverhalten im Raum, durch die Nachahmung der Körperhaltung des anderen und durch ihre nahe Sitzposition ausgedrückt: Vor Beginn der Beziehung ahmen sowohl der Erzähler als auch Franca jeweils die Bewegungen und Positionen des Anderen nach, um der geliebten Person nahe zu sein: Nachdem Franca ihn vor seinem Hotel erwartet hatte (vgl. GL 132), setzt Giovanni sich später an dieselbe Stelle:

Als ich wieder im Hotelvorhof ankam, erkannte ich, daß der Tisch, an dem sie auf mich gewartet hatte, noch genauso dastand wie vor knapp einer Stunde. Ich nahm Platz, ihre Zeitung lag noch

---

<sup>491</sup> Im Laufe der Handlung beginnen sie außerdem in seltenen Momenten, einander zu stützen (vgl. LZ 325, 623f.), was neben der Unterstützung, die sie einander bieten, auf ihr beginnendes Alter verweisen mag. Dass Vila dabei die noch wesentlich jüngere Hälfte des Paares darstellt, zeigen die Passagen, in denen sie Renz davonläuft (vgl. LZ 332, 593f.). Es handelt sich dabei allerdings auch um Vilas typisches Verhalten in Konflikten, wie sich daran zeigt, dass sie auch dem wiederum jüngeren Bühl in einer Auseinandersetzung davonläuft (vgl. LZ 131).

<sup>492</sup> Vgl. als weiteres Beispiel eines Emotionen verbildlichenden Spaziergangs frisch verliebter Figuren den ausführlich erzählten Spaziergang der Protagonist:innen in Hanikas *Treffen sich zwei* (vgl. TZ 93-103).

zusammengerollt auf der Tischplatte, daneben entdeckte ich ihre Sonnenbrille, sie hatte sie anscheinend vergessen. Ich zog sie an, sie paßte genau, ich begann, Seite für Seite umzuschlagen, ich hatte nicht ernsthaft vor, in ihr lange zu lesen. (GL 141)

Ebenso kehrt Franca in eine Bar zurück, in der sie Giovanni an der Theke gesehen hatte, und ahmt seine Haltung und Handlung nach:

[...] an demselben Abend bin ich später noch einmal allein zurück ins Café, ich dachte, vielleicht siehst Du ihn wieder, vielleicht steht er noch immer dort an der Theke. Und? Fragte ich, was hast Du gemacht, als ich nicht mehr dort war?, ich habe ein Bier getrunken, sagte sie, ganz allein und genau an der Stelle, an der Du zuvor gestanden hattest. (GL 168)

Der Erzähler fühlt sich in Francas Nähe wohl, sie beruhigt und beglückt ihn und erlöst ihn von Zweifeln und Skrupeln (vgl. GL 135, 191, 243), ohne ihre Nähe fühlt er sich reglos (vgl. GL 262). Sobald Franca und der Erzähler ein Paar geworden sind, laufen sie „eng umschlungen“ (GL 163, 198f.), Franca greift immer wieder nach seiner Hand (vgl. GL 163) und sie rücken im Restaurant so eng wie möglich zusammen (vgl. GL 301f.).

In Webers *Tal der Herrlichkeiten* erreicht die räumliche Anziehung der Liebenden ein Maß, dass als Zeichen von Transzendenz interpretiert werden kann: Obwohl sich Sperber in der Nordhälfte und Luchs in der Südhälfte von Paris aufhalten, begegnen sie sich – wie die Erzählinstanz explizit anmerkt, „außerhalb jeder Wahrscheinlichkeitsrechnung“ (TH 105) – in der Mitte des Tages genau in der Mitte der Stadt, auf einer Brücke über der Seine (vgl. TH 105-107). Wie sehr Sperber zu Luchs strebt, benennt der Erzähler in figuraler Fokalisierung ausdrücklich: „sein ganzes Wesen spannte sich bis zum Äußersten in eine klare und dabei unbestimmte Richtung: zu ihr hin. [...] Und mit jeder Faser seines Leibes, mit der ganzen Kraft seiner Seele wollte er sein, wo sie war.“ (TH 112) In ihren beiden gemeinsamen Nächten wird das Ausmaß ihrer Liebe zueinander durch ihre Schlafhaltungen metonymisch dargestellt, die größtmögliche körperliche Nähe selbst im Schlaf ausdrücken:

Luchs drückte den Arm, mit dem Sperber sie umschlungen hielt, an ihren Leib, seine rechte Hand umfasste ihre linke Brust, sein Bauch schmiegte sich an ihre Lenden, und so berührten sie sich von oben bis unten, bis hinab zu Luchs' Kniekehlen, in die sich Sperbers Kniescheiben vollkommen einpassten, und weiter bis zu den Fußspitzen, die im Halbschlaf miteinander spielten, vertraut wie Welpen aus demselben Wurf. (TH 135)

Zwischen den Körpern der Liebenden entsteht nicht der geringste Zwischenraum. Ihre Emotionen werden auch hier wieder zusätzlich thematisiert: Sie empfinden „ein Aufgehoben- und Zugehörigsein, wie es keiner von ihnen bislang verspürt hatte, [...] die Gewissheit, in den Schutz einer höheren Macht getreten zu sein“ (TH 136). In ihrer zweiten gemeinsamen Nacht fühlen sie sich gar wie „ein einziges, glückseliges Wesen mit vier Armen und vier Beinen“ (TH 170).

### 3.2.4.5 Zwischenfazit

Die vorangegangenen Beispiele haben gezeigt, dass sich die untersuchten Romane mehrheitlich der verschiedenen Möglichkeiten bedienen, Emotionen raumsemantisch darzustellen. Manche Romane, etwa Stamms *Sieben Jahre*, verzichten jedoch fast vollständig auf die raumsemantische Darstellung von Emotionen, da sie grundsätzlich kaum Emotionen der Figuren thematisieren oder präsentieren. Bei Stamm beschränkt sich der Gebrauch des Darstellungsmittels auf die Präsentation emotionaler Abhängigkeitsverhältnisse durch die Proxemik und unerfüllter Bedürfnisse sowie veränderter Emotionen durch architektonische Entwürfe und Phantasien des Protagonisten. Am umfangreichsten setzt Webers Roman *Tal der Herrlichkeiten* die Palette raumsemantischer Verfahren der Emotionsdarstellung ein, vom Leitmotiv des Meeres als Stimme des Protagonisten über dessen räumliche Phantasie eines Ganges in die Unterwelt und die bedeutungsvollen Wandlungen seiner Raumwahrnehmung entlang der Liebeshandlung bis zur intimen Schlafhaltung und übernatürlich anmutenden Anziehung der Protagonist:innen. Andere Texte setzen neben der gelegentlichen Verwendung verschiedener raumsemantischer Emotionsdarstellungstechniken individuelle Schwerpunkte. So baut beispielsweise Ortheil in seinem Roman *Die große Liebe* den Topos der ‚rosaroten Brille‘, die den Raum durch die Liebe verschönert wahrnehmen lässt, zum zentralen Motiv der wahrnehmungsverändernden Macht der Liebe aus, die den Protagonisten ästhetische Prinzipien entdecken lässt und seine Kreativität beflügelt. Die dabei eingesetzten Raummotive entstammen meist anthropologischen Raumerfahrungen oder kulturell tief verankerten Topoi wie der verschönerten Weltwahrnehmung durch die Liebe, die es den Leser:innen ermöglichen, die dargestellten Emotionen unmittelbar zu entschlüsseln und nachzuvollziehen.

Insgesamt konnte im zweiten Kapitel des Analyseteils dieser Arbeit gezeigt werden, dass raumsemantische Verfahren – die Stimulation der Liebeshandlung durch räumliche Elemente (Kapitel 3.2.1), die raumsemantische Markierung von Wendepunkten und Etappen der Handlung (Kapitel 3.2.2), die Abbildung der Konfliktsituation durch strukturelle Isomorphien von Wohnräumen und Beziehungen (Kapitel 3.2.3) und die raumsemantische Emotionsdarstellung (Kapitel 3.2.4) – es vermögen, Liebeshandlungen einschließlich der Entwicklung von Emotionen und komplexen zwischenmenschlichen Beziehungen auf sowohl leicht nachvollziehbare als auch literarisch anspruchsvolle Weise facettenreich darzustellen.

### **3.3 Raumsemantische Darstellung und Evaluation von Beziehungs- und Liebeskonzepten**

Nachdem bisher die Funktionen des erzählten Raumes für die an der Liebesgeschichte beteiligten Figuren und für die Liebeshandlung vorgestellt wurden, steht in diesem Kapitel der Liebesdiskurs als dritter und letzter Bedeutungsempfänger raumsemantischer Darstellungsstrategien in Liebesromanen im Fokus. Dieses Kapitel verfolgt die These, dass die Raumsemantik ein variantenreiches Werkzeug ist, um implizit auszudrücken, was Liebe im jeweiligen Text ist oder unter welchen Umständen eine Liebesbeziehung als gelungen anzusehen ist.<sup>493</sup> Die folgenden Unterkapitel führen vor, wie die Vielfalt spätmoderner Liebes- und Beziehungskonzepte in den Texten raumsemantisch dargestellt wird und wie die Texte ihr Urteil über die Liebe durch raumsemantische Darstellungsverfahren mit Glaubwürdigkeit ausstatten. So wird in den Beispieltexten durch raumsemantische Verfahren unter anderem die Interpretation nahegelegt, die Liebe sei möglicherweise dem Wirken einer höheren Macht zuzuschreiben (Kapitel 3.3.1). Die ‚große Liebe‘ tritt als intertextuelles Kunstprodukt (Kapitel 3.3.2) auf oder wird als utopisches Ideal entlarvt (Kapitel 3.3.3). Häufig werden in einem Text verschiedene Beziehungen hinsichtlich ihres jeweils zugrunde liegenden Beziehungs- und Liebeskonzeptes kontrastiert und gegeneinander abgewogen (Kapitel 3.3.4).

#### **3.3.1 Romantische Liebe als Schicksalsmacht?**

In vielen jüngst erschienenen Romanen wirkt das Ideal der romantischen Liebe und ihrer Verwirklichung in einer Ehe oder lebenslangen Beziehung trotz der ernüchternden Lebenserfahrungen der Figuren und trotz der paradoxen romantischen Kombination von Leidenschaft und Dauer fort – meist jedoch als unerreichbares Ziel der Figuren.<sup>494</sup> Die romantische „Sehnsucht nach einem Naturzustand“ und der „Wunsch nach einer verwandten Seele“<sup>495</sup> spiegeln sich in der Liebesehnsucht vieler gegenwärtiger Romanfiguren wider.

---

<sup>493</sup> Viele Texte verweisen auf die Auseinandersetzung mit Liebeskonzepten, indem sie explizite Bezüge zu Liebes- und Ehebruchsromanen oder Theaterstücken anderer Epochen herstellen und das eigene Liebeskonzept von demjenigen älterer Texte abgrenzen, vgl. beispielsweise AS 231 und 315f., TZ 94, UE 151 und 174, RZ 153 oder GL 234f.

<sup>494</sup> Die Anknüpfung der Gegenwartsliteratur an das romantische Liebeskonzept überrascht nicht. Immerhin antwortete das revolutionäre Liebeskonzept der Romantik auf ganz ähnliche Entfremdungserfahrungen und das Wegbrechen traditioneller Strukturen wie heute: Wie während der Industrialisierung um 1800 führen im 21. Jahrhundert wieder die gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge einer technischen Revolution – diesmal durch die Digitalisierung – zur Veränderung der Liebeskultur, die auch deren literarische Darstellung beeinflusst, vgl. Kapitel 1.2.

<sup>495</sup> Reinhardt-Becker 2005: 76. Siehe auch ebd. 60-204 und Herwig/Seidler 2014a: 13.

Ebenso finden sich die romantische Verbindung körperlicher und seelischer Liebe und das Ideal der Kommunikation ohne Worte in Gegenwartstexten. Das romantische Konzept dient den Figuren immer noch als sinnpendender Orientierungspunkt in der Flut möglicher Lebensgestaltungen,<sup>496</sup> allerdings wird häufig das Scheitern des romantischen Ideals vorgeführt.<sup>497</sup> Als Beispiel für einen der wenigen Gegenwartsromane, die das Gelingen einer romantischen Liebe zumindest nicht ausschließen und der Liebe sogar einen übernatürlichen Anschein verleihen, steht in diesem Kapitel Webers Roman *Tal der Herrlichkeiten* im Fokus. Durch die widersprüchliche raumsemantische Darstellung des Geschehens erzeugt er Unsicherheit darüber, ob die erzählte Liebesbegegnung dem Wirken einer höheren Macht zuzurechnen oder ein unbedeutender Zufall in einer sinnlosen Welt ist.<sup>498</sup>

Da unklar bleibt, wie Webers Liebesgeschichte motiviert ist, kann man hier mit Martínez von einer „doppelten Welt“<sup>499</sup> sprechen. Eine solche Erzählwelt liegt vor, wenn das Geschehen sowohl kausal als auch final motiviert ist. Dabei muss die Vorbestimmtheit des Geschehens nicht zwingend von einer übernatürlichen Macht geleitet sein, sondern sie kann auch „Ausdruck der harmonischen Einrichtung der erzählten Welt“<sup>500</sup> sein. Die „systematische Zweideutigkeit“<sup>501</sup> der Darstellung fällt bei Weber durch das Fehlen einer kausalen Motivierung der verschiedenen Etappen der Liebeshandlung auf:<sup>502</sup> Der unerwartete Kuss einer Fremden, das unwahrscheinliche

---

<sup>496</sup> Neuhaus 2012b: 282. Siehe auch Neuhaus 2012a: 16 und Borgstedt 2006.

<sup>497</sup> Vgl. Neuhaus 2017: 125f. und Herwig/Seidler 2014a: 27. Bisherige Forschungsbeiträge finden eine unkritische Bejahung dieses Liebeskonzeptes eher in der Unterhaltungsliteratur als in von der Literaturkritik als anspruchsvoller eingeschätzten Texten, die dem romantischen Konzept meist skeptisch begegnen, vgl. Claus 2012: 115-125, Neuhaus 2012a: 16 und Herwig/Seidler 2014a: 7. Auch Schmitz beschreibt eine Verschiebung der Thematik glücklicher Liebe in die Populärkultur: „The more modern high culture represents the negative or critical aspects of love, the more its ideal aspects are pushed into popular and trivial culture and into the culture industry, the Hollywood film, pop music, and cheap literature“ (Helmut Schmitz: Introduction: Love, Literature, (Post-)Modernity. On the Re-Emergence of Love in Contemporary German Literature. In: Ders./Peter Davies (Hg.): *Edinburgh German Handbook. Volume 11. Love, Eros, and Desire in Contemporary German-Language Literature and Culture*. New York 2017, S. 1-22, hier 4). Anne de Marnhac spricht von einer „production romanesque double“ – der unveränderten Relevanz der Suche nach dem richtigen Ehemann mit der Hochzeit als Zielpunkt in populären Romanen und der kritischen oder satirischen, oft autobiographisch gefärbten, in jedem Fall desillusionierenden Darstellung der Ehe in ‚ernsthafteren‘ literarischen Texten, Anne de Marnhac: *Amours, mariages et roman au XXe siècle*. In: Sabine Melchior-Bonnet/Catherine Salles (Hg.): *Histoire du mariage*. Paris 2009, S. 1079-1102, hier 1101.

<sup>498</sup> Auch Hollerweger siedelt die Geschichte „zwischen Schicksal und Zufall“, Hollerweger 2015.

<sup>499</sup> Martínez 1996: 10. Die Anwendbarkeit dieses Konzeptes auf Webers Roman kann im Rahmen dieser Arbeit nur unter dem Aspekt der Raumsemantik untersucht werden. Sie müsste unter Berücksichtigung anderer Motivierungsstrategien des Textes umfangreicher geprüft werden.

<sup>500</sup> Ebd. 36.

<sup>501</sup> Ebd. 25.

<sup>502</sup> Vgl. Mangold 2012.



Wiedersehen inmitten der Metropole und der frühe Unfalltod der Geliebten verlangen nach einer anderen Form der Motivation.

Im Folgenden werden zunächst die raumsemantischen Strategien analysiert, die ein Verständnis von Liebe als schicksalhafter Fügung oder Einwirken einer höheren Macht zulassen (1). Anschließend werden die raumsemantischen Argumente für eine Interpretation der Liebe als Zufall aufgeführt, die durch den Widerspruch zu den zuvor analysierten Motiven die paradoxe doppelte Welt erzeugen (2). Zuletzt wird gezeigt, wie die programmatische Zweideutigkeit des Erzählerverhaltens die Auflösung der doppelten Welt verhindert und die Integration in ein sinnvolles Gesamtverständnis des Romans den Leser:innen überantwortet (3).

(1) Ähnlich, wie Martínez in Goethes *Wahlverwandtschaften* beobachtet, ermöglicht auch in *Tal der Herrlichkeiten* eine „Leitmotivtechnik, die reale Gegenstände mit übernatürlichen Konnotationen versieht“, das „paradoxe Nebeneinander“<sup>503</sup> kausaler und finaler Motivierung: Romantische Raummotive und Anspielungen auf biblische und mythische Stoffe, das unwahrscheinliche Aufeinandertreffen der Liebenden im Zentrum von Paris, die Liebenden bescheinendes Mond- oder Sonnenlicht in entscheidenden Momenten der Liebesentwicklung und das Leitmotiv des Sichtbarwerdens von Verborgenen konstruieren ein Netz von Bezügen zwischen den Liebenden und ihrer Umwelt, das als finale Motivierung ihrer Begegnung gelesen werden kann. Der Aufbau dieses Netzes wird im Folgenden chronologisch analysiert, da die syntagmatische Konfiguration der Raummotive zur finalen Motivation der Geschichte beiträgt.

Zunächst bereiten romantische Raummotive und eine an die Bibel erinnernde Sprache die Begegnung mit Luchs vor, als Sperber in der Dämmerung die Mole entlanggeht (TH 14-16):<sup>504</sup>

Und es begab sich, jawohl, es begab sich, dass zu dieser Stunde und an dieser Stelle des Horizonts das dunstige Silberblau des Himmels und des Meeres fugenlos ineinanderflossen [...], und bei jedem neuen Schritt war es ihm, als stiege er eine Himmelsleiter empor, aber er erblickte keine Engel und auch keinen Gottvater, stattdessen weiterhin den Leuchtturm, dessen einst weiß getünchte Mauern sich hell vor dem Meereshimmel abhoben wie auf einem alten Porträt das rissige, matte Weiß eines Brusttuchs von einem blassblauen Kleid, und dessen Spitze jetzt wie ein Gestirn zu leuchten begann (TH 15).<sup>505</sup>

---

<sup>503</sup> Martínez 1996: 81.

<sup>504</sup> Zur typischen Metaphorik romantischer Liebesnarrationen zählen u.a. Himmel, Licht und ein christlicher Bildraum, vgl. Reinhardt-Becker 2005: 80-84.

<sup>505</sup> Vergleiche zur Interpretation dieser Passage auch Kapitel 3.2.4.1.

Auch wenn das Erscheinen himmlischer Wesen hier explizit negiert wird, konnotiert die nach einem bestärkenden „jawohl“ wiederholte biblische Phrase „es begab sich“<sup>506</sup> das Dämmerlicht und optische Verschwimmen von Himmel und Meer als außerordentliches, transzendentes Ereignis. Dass „das dunstige Silberblau des Himmels und des Meeres fügenlos ineinanderflossen“ verweist in Anspielung auf die Hierogamie als Urzustand der Welt auf den Beginn von etwas Neuem.<sup>507</sup> Sperbers Wahrnehmung seines Weges entlang der Mole als Aufstieg auf einer „Himmelsleiter“ lässt eine göttliche Erscheinung erwarten, als die Luchs – später mehrfach als „Erscheinung“ (TH 19, 23) bezeichnet – gedeutet werden kann, und verweist auf den „Zugang zu einer höherwertigen Seinsweise“<sup>508</sup>, den die Liebesbegegnung mit Luchs ihm eröffnen wird. Der Vergleich des Leuchtturmlichtes mit einem Stern bedient sich eines nicht nur christlichen „uralte[n] [...] Heilszeichen[s]“<sup>509</sup> und präfiguriert so Sperbers Erlösung durch Luchs – die Liebe wird seinem Leben Sinn spenden wie Gläubigen die durch einen Stern angekündigte Geburt Christi.

Diese Verheißung wird am nächsten Tag eingelöst, als eine Unbekannte Sperber einfach küsst, „beinahe schon auf offenem Meer“ (TH 20), also ganz nah bei der mythischen Instanz des Meeres. Auch in *Tal der Herrlichkeiten* spielt das Meer ebenso wie in Ortheils *Die große Liebe* eine zentrale Rolle als wiederkehrender Schauplatz und symbolischer Ort.<sup>510</sup> Ein Grund für die Verbreitung dieses Motivs mag sein, dass das Meer – ähnlich wie Berge oder Gebirge – als anthropologisches Raummodell eine elementare menschliche Erfahrung darstellt, die zudem über Jahrtausende durch Mythen zusätzlich semantisiert wurde und schließlich auch literarische intertextuelle Spuren angesammelt hat, die sich teils zu Topoi verfestigt haben. Luchs’ Kuss, der als „Kuss zur Erlösung [...] zu den populärsten Märchenmotiven [gehört]“<sup>511</sup>, verbindet den Liebesroman mit dem Märchengenre, auch Luchs’ anmutige Erscheinung mit der

---

<sup>506</sup> Die gehobene und altertümliche Formulierung „es begab sich“ lässt an die Weihnachtsgeschichte zu Beginn des Lukasevangeliums denken, vgl. Lk 2,1. Die Wiederholung der Formel betont ihren gezielten Einsatz.

<sup>507</sup> Vgl. Josef Bauer/Manfred Lurker: Hieros gamos. In: Manfred Lurker (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1988, S. 296-297.

<sup>508</sup> Michael Eggers: Leiter. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 242f., hier 243.

<sup>509</sup> Manfred Lurker: Sterne. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1988, S. 688-689, hier 689.

<sup>510</sup> Dylewska bezeichnet das Meer in Webers Roman als „wichtigsten Schauplatz“ und „mystisch-symbolische[n] Gefühlsraum“, Dylewska 2017: 81. Ihrer Deutung des Meeres als „transitorischer Raum, ein Übergangsraum zwischen dem Reich der Toten und der Welt der Lebenden“ (ebd.) widerspricht allerdings, dass Sperber das Totenreich im „Landesinnerste[n]“ (TH 221) findet. Vgl. zum Meeresmotiv in Webers Roman auch Kapitel 3.2.4.1 und zum Meeresmotiv bei Ortheil Kapitel 3.3.2.

<sup>511</sup> Dylewska 2017: 78f. Vgl. Lindon 2012: „Le style et la narration installent Milan [Sperber in der französischen Übersetzung, A. S.] dans un univers de conte de fées“.

ungewöhnlichen, auch als „Krone“ (TH 19) bezeichneten Frisur erinnert an eine Märchenprinzessin oder gute Fee, die die Initiative zur Rettung des Prinzen ergreift.

Nach dem unerwarteten Kuss wird Sperbers Suche nach Luchs eine labyrinthische Tiefenstruktur unterlegt:

statt zu seinem Zimmer hochzusteigen, machte er sich daran, den Ort nach der frechen Blondin abzusuchen, und zwar systematisch, Straße für Straße, Gasse für Gasse, wobei er sich von den beiden fast nebeneinanderstehenden Kirchen, der mittelalterlichen und der neugotischen, in mehr oder weniger spiralenförmigen Kreisen entfernte. (TH 21)

Das „spiralenförmige[..]“ (TH 21) Durchforsten der Küstenstadt kann als zweite Hälfte des Durchschreitens eines Labyrinthes im eigentlichen Sinn gewertet werden, einer Struktur, „die einen unaufhaltsamen, einen sich mit jedem Umgang beschleunigenden Sog auf ein Ziel hin entwickelt“<sup>512</sup>. Dem Ziel ist Sperber in Luchs’ Gestalt schon begegnet und die Veränderung durch ihren Kuss ohne sein Wissen schon geschehen. Später wird das Labyrinth-Motiv wörtlich erwähnt: „sah so vielleicht der Faden aus, der ihn aus dem Labyrinth hinausführen sollte?“ (TH 47).<sup>513</sup> Luchs’ Kuss kann in dieser Struktur als Initiationserfahrung gelesen werden, die Sperber nach dem Überleben einer Katastrophe – Luchs’ Tod – zu der Erkenntnis führen wird, was Leben und Tod bedeuten (vgl. TH 252f.).<sup>514</sup> In der Positionierung gleich zweier „Kirchen“ im Zentrum des Labyrinthes verbirgt sich zudem eines der vielen religiösen Raummotive, die den Roman durchziehen.<sup>515</sup>

Die Labyrinthstruktur ist – ebenso wie später der Obelisk in Paris – eines der räumlichen Elemente, die sich als „gebaute[..]“ Rätsel und „vermauerte[..]“ Geheimnisse<sup>516</sup> verstehen lassen, die typisch für die Literatur der Romantik waren. Das Leitmotiv des Sichtbarwerdens

---

<sup>512</sup> Harald Tausch: Das unsichtbare Labyrinth. Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Helmut Hühn (Hg.): *Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Werk und Forschung. Berlin/New York 2010, S. 89-136, hier 102. Vgl. Fußnote 437 in Kapitel 3.2.2.3.

<sup>513</sup> Das Labyrinthmotiv setzt sich in Sperbers Gang in die Unterwelt fort (vgl. TH 233). Auch in Ortheils und Kirchhoffs Romanen taucht der Labyrinthbegriff an entscheidender Stelle auf – für Ortheil siehe Kapitel 3.2.2.3 und 3.3.2. Bei Kirchhoff verbringen Vila und Renz am Scheideweg ihrer Ehe auf Sizilien einen „stille[n] labyrinthische[n] Mittag“ (LZ 604) im Hotel, bevor ihre Ehekrise ihren kathartischen Höhepunkt erreicht (vgl. LZ 615-624).

<sup>514</sup> Zum Labyrinth als Symbol für Initiationsriten siehe Fußnote 438 in Kapitel 3.2.2.3. Vgl. Kapitel 3.2.4.3 zur Fortsetzung der Initiationserfahrung im dritten Romanteil.

<sup>515</sup> Der christlich-biblische Subtext des Romans setzt sich auch außerhalb seiner Raumsemantik fort, beispielsweise in der Anspielung von Sperbers Existenz auf die Geschichte Hiobs (vgl. TH 12) und der Erwähnung von biblischen oder kirchlichen Figuren wie (Schutz-)Engeln (vgl. TH 33, 39), dem gekreuzigten Jesus (vgl. TH 37) und dem Papst (vgl. TH 63).

<sup>516</sup> Lange 2009: 240.

von Verborgenen zieht sich durch Webers Roman. So betrachtet Sperber etwa ein Naturschauspiel bei Niedrigwasser, bei dem sonst verborgene Felsformationen auftauchen:

An mehreren Tagen im August und vor allem im September, zur Tagundnachtgleiche, zog sich das Wasser so weit zurück, dass es ungeahnte, fast nie ans Licht kommende Felsen aufdeckte, weite, vielgestaltige Landschaften tauchten auf, die nach wenigen Stunden schon wieder überschwemmt sein würden. An jenen seltenen Tagen großer Ebbe und Flut kamen, so schien es, die weit verstreuten, vom Meer zerfressenen Ruinen versunkener Städte zum Vorschein. Die zackigen Rücken der niedrigen Felsmauern, die das zurückflutende Wasser vor der Küste entblößt hatte, ähnelten den bleiernen Ziergiebeln einer halb im Sand begrabenen gotischen Kathedrale, und tatsächlich war aus der Ferne ein Glockenläuten zu hören, das von einer der weiter im Land zurückliegenden Kapellen herrühren mochte. (TH 82f., vgl. auch TH 178 zu Luchs' Arbeitsort)

Ob diese Textstelle als Hinweis auf eine verborgene zweite Sphäre gelesen werden soll – auf ein „dualistisches Weltkonzept, das ein Segment des Bekannten und Vertrauten [...] von einem Bezirk des Unbekannten, Wunderbaren [...] abtrennt“<sup>517</sup>, wie es in romantischer Literatur häufig auftritt – oder gerade als ironische Demontage der irrigen Überzeugungen eines krankhaft Sinnsuchenden, bleibt offen. Denn die zahlreichen den Realitätsstatus dessen, was Sperber beobachtet, einschränkenden Ausdrücke wie „so schien es“, „ähnelten“, „herrühren mochte“ verleihen dem Geschehen einen mehrdeutigen Status.<sup>518</sup>

Im Folgenden suggeriert die angedeutete Fähigkeit, einander trotz räumlicher Distanz zu spüren, dass Sperber und Luchs füreinander bestimmt sind, wenn beispielsweise Luchs unter Sperbers Fenster vorbeigeht und sich „kurz seine verkrampten Lider [lockern]“ (TH 68), oder ihre Herzen rechts und links der Seine „einige Takte lang genau im gleichen Rhythmus“ (TH 98) schlagen, wie die Erzählinstanz weiß. Zudem überschreitet ihre zufälliges Wiedersehen in Paris jede empirische Wahrscheinlichkeit und scheint daher auf übersinnlicher Anziehungskraft oder Vorbestimmung zu beruhen.<sup>519</sup> Wie schwierig, ja nahezu unmöglich es ist, dass die beiden sich zufällig wiederfinden, wird explizit betont: Nach Luchs' Abreise aus dem Küstenort trifft Sperber die Erkenntnis, „in dem „ungeheuerlichen Heuhaufen der Lebenden jemanden für

---

<sup>517</sup> Ebd. 241. Nimmt man das Vorhandensein einer zweiten Sphäre in Webers Roman an, so bestünde die zweite Sphäre im Totenreich, von dem zumindest Sperber glaubt, dass es immer vorhanden war (vgl. TH 211, 217, 248), obwohl er es erst nach einer Reihe von Signalen bemerkt hat: Zahlreiche Raumphänomene wie ein Regenbogen, die optische Täuschung durch Himmelsspiegelung auf nassem Sand oder der Fund eine tote Möwe, die sich im Wind bewegt (vgl. TH 212-215), hatten in Sperber den Glauben wachsen lassen, dass es hinter der gewohnten Wahrnehmung etwas anderes gibt. Das Sichtbarwerden „eines großen Schiffswracks, das er noch nie an dieser Stelle gesehen hatte und das [...] doch schon die ganzen Jahre über und noch viel länger hier gelegen haben musste“ (TH 216), bezieht er ebenfalls auf seine „fixe[...] Idee“ (TH 217), den Zugang zum Totenreich zu finden, wie der Erzähler kritisch kommentiert.

<sup>518</sup> Auch eine poetologische Ebene ist weder ausgeschlossen noch definitiv belegbar – die Textstellen könnten metapoetisch als Hinweis auf unter der Textoberfläche Verborgenes gelesen werden. Diese Auffassung vertritt Hollerweger 2013.

<sup>519</sup> Auch Hollerweger deutet dieses Wiedersehen „als schicksalhaft inszeniert“, vgl. Hollerweger 2013b.

immer verloren zu haben“ (TH 71), „Tag für Tag gingen in dem monströsen Getriebe der Stadt Menschen einander für immer verloren“ (TH 72). Umso weniger plausibel ist eine kausale Motivation ihrer zufälligen Begegnung inmitten der Großstadt Paris nach kürzester Zeit, wie die Erzählinstanz selbst kommentiert: „Auf dem Pont Saint-Louis, der die zwei Seine-Inseln miteinander verbindet, trafen sie in der Mittagszeit außerhalb jeder Wahrscheinlichkeitsrechnung zusammen.“ (TH 105) Die Situierung des Wiedersehens in der räumlichen Mitte von Paris und der zeitlichen Mitte des Tages betont die Schicksalhaftigkeit der Begegnung zusätzlich. Sie folgt der von Reinhardt-Becker beobachteten romantischen Regel: „Je größer der Zufall, desto größer das Schicksal, die Bestimmung, die Liebe.“<sup>520</sup>

Bei ihrer ersten Verabredung am selben Abend verdichten sich weitere mythisch konnotierte Raumotive:

Er näherte sich dem von oben bis unten mit unverständlichen Mitteilungen beschrifteten, von einer goldenen Pfeilspitze überragten Obelisken, den eine kleine Anzahl von Touristen umkreiste. Wie sie sich, ihre kaum sichtbaren Kameras in den Händen, mit erhobenen Armen und in den Nacken gelegten Köpfen langsam um die erleuchtete Säule herumbewegten, schienen sie Anhänger einer fremden Religion zu sein, die mit einem wunderlichen Ritual ihrer Gottheit huldigen, Anubis womöglich oder Isis, Thot oder Re. [...]

Von oben, am besten von dem Riesenrad aus, das an der Tuilerienseite des Platzes stand, sagte er sich, würde er ihren blonden Schopf ebenso hell wie die Spitze des Obelisken leuchten sehen, und er ging schnellen Schrittes darauf zu. [...] Sie stand am Fuße des Rades und wartete auf ihn. [... sie bestiegen das Riesenrad, A. S.]

Das Rad setzte sich in Bewegung, schaukelnd hob die runde Blechkabine vom Erdboden ab und beschrieb einen krakeligen Halbkreis, bevor sie im Zenit ihrer Laufbahn anhielt [...]. Sie saßen nebeneinander. Vor ihnen ging der Fluss wie ein Sprung durch die Stadt; rechter Hand die flimmernde Schneise der Champs-Élysées, wo Scharen von mehr oder weniger lasterhaften Lebenden die edlen Toten verdrängt hatten, linkerhand die dunkle Schneise der Tuileries, aus der zu dieser Stunde auch die Lebenden vertrieben worden waren.

Dann drehte sich das Rad wieder, und als sie sich von den Lichtern ab- und ganz einander zuwandten, war es den beiden in ihrer Kajüte, als bewegte das Rad sich nicht mehr auf der Stelle, sondern rollte mit ihnen auf und davon. [...] das Rad rollte mit ihnen aus der Stadt hinaus, durch die Vororte und über die Felder, ein gewaltiges Feuerrad, das sich von dem auf die andere Seite der Erde verschwundenen Sonnenwagen gelöst haben mochte. (TH 120-123)

Die Anspielungen durch den rätselhaften Obelisken (vgl. TH 120) auf den ägyptischen Mythos von Isis, die ihren zerstückelten Geliebten Osiris wieder zusammensetzt, sowie durch die Riesenradfahrt (vgl. TH 123) auf den Mythos von Helios und seinem Sonnenwagen ordnen Luchs' und Sperbers Begegnung in einen überzeitlichen, mythischen Zusammenhang ein.<sup>521</sup>

---

<sup>520</sup> Reinhardt-Becker 2005: 319.

<sup>521</sup> Vgl. Manfred Lurker: Helios. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart <sup>2</sup>1983, S. 269, und Jan Assmann: Isis. In: Manfred Lurker (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart <sup>2</sup>1983, S. 322f.: Die altägyptische Göttin, die ihren Geliebten Osiris durch ihr Klagen vom Tode erweckt gelte als „Überwinderin des Todes“, als

Auch Luchs stellt wie Isis die Ganzheit ihres Geliebten Sperber wieder her, zwar nicht physisch, doch aber psychisch, indem sie ihn von seiner verzweifelten Sinnsuche erlöst. Das Riesenrad verweist zusätzlich auf das Rad des Lebens, das zusammen mit der metaphorischen Manifestation von Leben und Tod in der Aussicht zu ihrer Rechten und Linken auf die wechselnden Glücks- und Unglücksphasen des Lebens hindeutet.<sup>522</sup> Der Eindruck der Figuren, sie würden mit ihm davonrollen, sowie die Bezeichnung der Riesenradkapsel als „Kajüte“ (TH 122) konnotieren ein Gefühl von Freiheit und Aufbruch, das die lebensverändernde Bedeutung ihrer Liebe betont. Dass ihre Kapsel auf dem Scheitelpunkt des Rades stoppt, bevor es ‚bergab‘ geht, mag man jedoch als Vorzeichen kommenden Unglücks deuten.

Sobald die Liebenden Sperber und Luchs vereint sind, scheinen Sonne, Mond und Himmel ihre Anteilnahme am Liebesglück zu zeigen: Ihre zwei gemeinsamen Nächte in Luchs’ Wohnung verbringen die Liebenden „[i]m milchigen Mondlicht“ (TH 133, ähnlich 132 und 168), während „die zahllosen klaren Augen der Nacht“ (TH 133f.) auf ihnen ruhen. Ob die Personifizierung der Nacht beruhigen oder beunruhigen soll, lässt sich nicht sagen, aber zumindest deutet sie die Anteilnahme einer übernatürlichen Instanz an der Geschichte an.<sup>523</sup> Unter den unzähligen traditionellen Attributen des Mondmotivs lassen sich auf diese Textstelle vor allem die Mitwisserschaft des Himmelskörpers bei Liebesbegegnungen, die „sinnliche, erotisierende Wirkung der Mondnacht“<sup>524</sup>, Trost, aber auch eine Todesanspielung übertragen. Eine himmlische Instanz, die scheinbar auch der Erzähler nicht kennt, begrüßt Sperber und Luchs am Morgen jeweils mit Morgenröte: „In der Frühe, als der Himmel einen noch kaum sichtbaren Stich ins Rosig-Milchige bekam und wie von innen – aber wo ist des Himmels Innen? – schwach zu leuchten begann, lagen sie auf der Seite, dicht aneinandergedrängt“ (TH 135, vgl. 170). Als Luchs zur Arbeit aufgebrochen ist und Sperber ihren Wohnzimmerteppich betrachtet, scheint die personifizierte „Morgensonne“ in Luchs’ Wohnung und wirkt dem Paar wohlgesonnen:

---

mütterlich und als „Heils- und Erlösergottheit“ – Eigenschaften, die Luchs’ Attributen ähneln. Eine weitere Parallele liegt darin, dass auch Osiris in die Unterwelt hinabgestiegen ist, vgl. Frenzel 2008: 701

<sup>522</sup> Vgl. zum Rad der Fortuna als Glückssymbol Manfred Lurker: Glückssymbole. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart <sup>2</sup>1983, S. 228-229.

<sup>523</sup> Vgl. zum Auge als Symbol für „Weisheit und Allwissenheit“, auch diejenigen Gottes, Manfred Lurker: Auge. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart <sup>2</sup>1983, S. 57-58, hier 58.

<sup>524</sup> Frenzel 2008: 542; siehe auch ebd. 537f. und 548. Frenzel attestiert dem Mond zudem „[e]ine besondere Beziehung [...] zum Wasser“, er sei „Herrscher des Meeres, denn er regelt die Gezeiten, Ebbe und Flut“ (ebd. 537). Auf diese Weise verbindet er sich mit dem zentralen Raummotiv für die Emotionen des Protagonisten, dem Meer.

„Lange schaute er auf dieses Viereck aus Licht, über das jetzt wärmend und glorifizierend die flache Hand der Morgensonne strich.“ (TH 139)

Auch im zweiten Romanteil haben Kirchen Anteil an der Konstitution einer übernatürlichen Bedeutung: Als das Paar vor der Kirche Saint-Médard stehen bleibt (vgl. TH 108), lächelt die Heiligenfigur in der Kirche, wie die Erzählinstanz weiß (vgl. TH 110). In der Kathedrale von Notre-Dame erlebt Sperber eine von ihm als transzendent empfundene Erscheinung: Beim Anblick eines Priesters kehrt

Stille [...] ein in Sperbers Gemüt. [...] denn seine Seele entbrannte und gefror, als wäre ein Großmächtiger, ein Allgegenwärtiger, Alles-in-sich-Vereinender in den Raum getreten. Für die Dauer weniger Menschenschritte umschlossen die mächtigen Mauern der Kathedrale die Welt und den winzigen, warmen Punkt darin, den Sperber selbst darstellte und der lebendiger war denn je in jenen Augenblicken und dabei dem Tod so nah wie ein Meteor vor dem Moment seines Verglühens. (TH 176)

Bei diesem Erlebnis spürt er Todesnähe und Lebendigkeit zugleich und betet erschüttert – wie in einer Vorahnung – für Luchs' Wohlergehen (vgl. TH 177). Hier ist offen, ob Sperbers Empfindung dem Eindruck dieses für ihn ungewohnten Ortes entspringt, oder ob sich in der Gestalt des Priesters, die Sperber anschließend im Krankenhaus wiederzusehen glaubt (vgl. TH 179), wirklich eine rätselhafte höhere Macht offenbart, die ihm die Bedeutung von Leben und Tod enthüllt.

Insgesamt ergibt sich aus den dargestellten raumsemantischen Strategien das diffuse Bild einer mythischen Vorbestimmung, als folgten die Ereignisse der Liebeshandlung einem geheimen Plan, der Sperber den Sinn des Lebens enthüllen soll, wie Sperbers Erkenntnis am Romanende beim Anblick des Meeres nahelegt: „flüchtig [...] erkennt er jetzt, was manche längst vor ihm schon wussten oder zu wissen glaubten, nämlich was Leben bedeutet und Tod“ (TH 252f.).

(2) Dem bisher analysierten Aufbau eines mythisch, biblisch und intertextuell grundierten final motivierenden Bedeutungsnetzes stehen gegensätzliche Textstellen gegenüber, an denen die Raumsemantik die Gleichgültigkeit der Welt ausdrückt oder scheinbar übersinnliche Erscheinungen als Einbildungen Sperbers darstellt. Mehrfach kontrastiert die Erzählinstanz die lebensverändernde, sinnpendende Bedeutung der Liebe für Sperber und Luchs mit einer völlig unbeteiligten, gleichgültigen und sinnentleerten Umwelt, beispielsweise bei ihrer ersten Verabredung in Paris:<sup>525</sup> „Sie saßen einander gegenüber, zwischen ihnen die Kunststoffplatte

---

<sup>525</sup> Vgl. Mangold 2012: „Anne Weber erzählt von einer Welt, in der die Gleichgültigkeit uns wie ein nasskalter Nebel zwischen die Kleider kriecht.“

des rechteckigen Tisches, über ihnen die drei Tulpen einer gläsernen Retro-Lampe, sechs Stockwerke verlassener Büros und unzählige leblose Sterne, und sahen einander an.“ (TH 126) Indem die Erzählinstanz die Beschreibung der teilnahmslosen Umwelt zwischen zwei kurze Hauptsatzteile über die Liebenden setzt, die sich hier endlich zusammengefunden haben, verstärkt sie den Kontrast zwischen der subjektiven Bedeutung der Ereignisse für die Figuren und ihrer objektiven Bedeutungslosigkeit für den Rest der Welt. Ähnlich erweckt die figural fokalisierte Beschreibung eines Fotos von Sperber und Luchs auf der Place de la Concorde den Eindruck, dass gegenüber der Weite des Universums das Leben und Lieben der Menschen keine Bedeutung trägt: „Auf dem Foto [...] waren sie sehr klein und kaum zu erkennen; über ihnen zeigte der Obeliskenspfahl in goldener Überdeutlichkeit auf den Nachthimmel.“ (TH 125)

Explizit benennt die Erzählinstanz das Desinteresse der Umwelt und ihre eigene Teilnahmslosigkeit an Luchs' Tod:

Als Luchs ausstieg, war es noch hell. Und der Himmel erlosch nicht mit einem Streich, die Schwalben hörten nicht auf, durch die laue Luft zu tanzen, die Erde fiel nicht aus ihrer Bahn, und die Glocken der vielen Kirchen der Stadt blieben stumm, als Luchs in der Rue Scribe von dem Hintermann, der an derselben Haltestelle ausgestiegen war, bis kurz vor ihre Haustür verfolgt und in die Enge getrieben wurde. [...] Niemand sah hin, niemand, auch wir nicht, griff ein. (TH 188)

Diese Textstelle steht in einem krassen semantischen Gegensatz zur unter (1) analysierten Raumsemantik: Auch hier werden religiöse Raumotive („Himmel“, „die Glocken der vielen Kirchen“) und Gestirne („Himmel“, „Erde“) mit der Liebeshandlung in Verbindung gebracht. Allerdings nehmen sie nicht wie zuvor während der Vereinigung der Liebenden wohlwollend an ihrem Schicksal Anteil, sondern bleiben vom Geschehen ungerührt. Die Sonne schien schon im ersten Romanteil gleichgültig gegenüber den Liebesleiden der Figuren: An Luchs' Abreisemorgen sieht Sperber „die Sonne mit königlichem Phlegma aus dem unbewegten Meer [...] steigen“ (TH 70), nachdem Luchs für immer verschwunden scheint. Später kontrastiert der gleichmäßige Lauf der Jahreszeiten mit Sperbers unveränderter Trauer: „Als er aufwachte, war der Schnee getaut, der Schmerz aber war geblieben oder mit dem ersten Bewusstseinschimmer wieder unverändert zur Stelle.“ (TH 204) Damit schließt das Jahreszeitenmotiv an das oben erwähnte Motiv des Rads des Lebens sowie den Wechsel von Ebbe und Flut an, auf die Glück und Leid des Einzelnen keinen Einfluss haben.<sup>526</sup> Der Kontrast zwischen der offensichtlichen

---

<sup>526</sup> Auch die Figuren nehmen die Gleichgültigkeit ihrer Umwelt wahr: Räumliche Elemente werden von den Figuren anthropomorphisiert und als teilnahmslos charakterisiert, so kommentiert der Erzähler aus Sperbers Perspektive einen mit dem Sand kopulierenden Hund: „Die Erde wehrte sich nicht. [...] sie drehte sich weiter, ohne dass die wilden Zuckungen dieses tierischen Liebhabers ihre Drehungen auch nur um eine Viertelsekunde beschleunigt hätten.“ (TH 14) Ähnlich äußert sich Luchs über den Obeliskens in Paris: „Jetzt steht er ungerührt“ (TH 125)



Gleichgültigkeit der Gestirne und Jahreszeiten mit der Bedeutungsfülle für die Figuren legt nahe, die Liebe als einen Zufall zu verstehen, durch dessen Überschätzung sich Menschen unnötig ins Unglück stürzen, während ihr Empfinden angesichts des Universums keinerlei höhere Bedeutung trägt. Angesichts der ungerührten Umwelt erscheinen Freude und Leid der Liebenden vielmehr als unsinnige Verkomplizierung des Daseins.

(3) Der Text löst diese Spannung bis zum Romanende nicht auf, sondern enthält sich durch die für doppelte Welten typische „mehrdeutige narrative Darstellungsweise“<sup>527</sup> der Deutung. Figurenrede, Gedankenwiedergabe und narratoriale Deskription oder Kommentierung durch die zunehmend deutlich hervortretende Erzählinstanz fließen ohne Markierung der wörtlichen Rede ineinander und machen widersprüchliche Deutungsangebote. So relativiert die Erzählinstanz ihre Aussage, Luchs und Sperber spürten einander trotz physischer Entfernung, sogleich durch den Kommentar: „Aber vielleicht war das eine Täuschung“ (TH 68). An anderer Stelle lässt die Erzählinstanz die Frage explizit offen, ob die Sonne Sperber wohlgesonnen ist, als sie Sperber beim Stadtspaziergang wärmt, „absichtslos, würden wohl die meisten unter uns vermuten, aber es ist nicht gesagt, dass sie es nicht aus Güte tat“ (TH 143).

Auch die Beschaffenheit der Erzählinstanz selbst bleibt unklar: Zu Beginn des zweiten Romanteils wird sie explizit in „der Höhe der Wolken“ positioniert, von wo sie in einem an eine Kamerafahrt erinnernden Zoom auf den neuen Schauplatz Paris hinunterschaut:

Durch die vielfarbigen, unsteten Lichter der Hauptstadt, verborgen in ihrer Helligkeit, bewegten sich, getrennt durch den trägen, schlammigen Fluss, Luchs und Sperber, zwei Menschen, die voneinander wussten. Aus der Höhe der Wolken betrachtet, rührten sie sich zwischen den Lichtern der nächtlichen Stadt wie inmitten einer gewaltigen, geräuschlosen Feuerglut, während in den Häusern die meisten Bewohner schon in ihren Betten lagen, die einen über den anderen bis in die sechste Etage hinauf, und schliefen, während die Mörder mordeten, die Selbstmörder ihre Stricke knoteten oder Tabletten schluckten, Katzen und Diebe über Dächer strichen, in Dunkelräumen schweißnasse Leiber ineinanderdrangen, während die Einsamen auf ihre Bildschirme starrten und über unsichtbare Wellen berührungslos mit den Einsamen anderer Städte und Kontinente in Berührung kamen [...] (TH 97f.)

Die Erzählinstanz vermag also durch Hauswände hindurch und in die Herzen der Figuren zu schauen, um deren Einsamkeit sie weiß, und sieht Sperber und Luchs, obwohl sie in der „Helligkeit“ der „Lichter der Hauptstadt [...] verborgen“ sind. Häufig inkludiert die

---

inmitten dieses endlosen Autoreigens.“ (TH 123) Den Liebenden selbst scheint das Gefühl präsent, dass das Leben keinem höheren Sinn folgt und dass ihre Umwelt dem Wirken menschlicher und tierischer Kreaturen teilnahmslos gegenübersteht.

<sup>527</sup> Martínez 1996: 81.

Erzählinstanz die Leser:innen in ein kollektives „wir“ (z. B. TH 98) und wirkt dadurch umso mehr wie eine handlungsmächtige Instanz. Dass ein Eingreifen durch die Erzählinstanz in die Handlung möglich wäre, suggerieren ihre Aussage bei Luchs' Unfall: „Niemand sah hin, niemand, auch wir nicht, griff ein.“ (TH 188) sowie die aktive Namensgebung der Figuren aufgrund ihrer außergewöhnlichen Sehkraft: Der Protagonist soll, „bis ihm ein anderer Name besser zu Gesicht steht, [...] Sperber heißen“ (TH 12), seine spätere Geliebte Luchs: „Solange sich kein anderer Name aufdrängt, soll sie deshalb Luchs heißen.“ (TH 61) So entsteht der diffuse Eindruck, eine olympische Instanz blicke auf eine final motivierte Geschichte, ohne den Sinn des Geschehens ganz zu enthüllen.

Darüber hinaus werden Textstellen, in denen in Sperbers Fokalisierung Wundersames geschildert wird, als nur eingeschränkt verlässlich dargestellt, denn Sperber zweifelt selbst oft an seiner Wahrnehmung (TH 24, 33, 49).<sup>528</sup> So ist er sich beispielsweise nach der ersten Begegnung mit Luchs nicht sicher, ob er sich manches nur einbildet: „Dunkel war sie gekleidet gewesen. Oder hatte er nur das Dunkle, Faserige seiner eigenen Sinne wahrgenommen?“ (TH 23) Zudem neigt Sperber zur Überinterpretation räumlicher Motive, denn er sucht permanent aktiv Zeichen eines verborgenen Sinnes in seiner Umgebung:

[i]n jedem Leben, dachte Sperber, waren derartige Zeichen verstreut, die erst im Rückblick [...] ihre Bedeutung offenbaren. Als wollte sich jemand, indem er uns mit seinen gut versteckten Hinweisen ein unlösbares oder erst zu spät lösbares Rätsel aufgibt, über uns und unsere menschliche Beschränktheit mokieren (TH 46)

Seine Neigung, alltägliche räumliche Phänomene in einer metaphorischen Deutung auf sich zu beziehen, wird mehrfach vom Erzähler benannt (vgl. TH 47f., 90-94, 113f.), und lässt seine Raumwahrnehmung und -interpretation unzuverlässig erscheinen.<sup>529</sup>

Die gegensätzliche Semantisierung von Raummotiven und die mehrdeutige Erzählhaltung lassen eine finale Motivierung der Liebesgeschichte von Sperber und Luchs als Möglichkeit zu: Wo die Liebe herkommt – ob göttlich initiiert oder zufällig –, lässt der Text offen, die doppelte Welt lässt sich nicht auflösen. Die Bedeutung der Liebesbeziehung für die Liebenden bleibt jedoch von der Entscheidung für die eine oder die andere Lesart unberührt: Der intensive Einsatz raumsemantischer Verfahren zum Ausdruck von Sperbers Trauer, von der Wahrnehmung der Umwelt als getrübt (vgl. Kapitel 3.2.4.2) bis hin zur komplexen Wahnvorstellung des Gangs in

---

<sup>528</sup> Vgl. Kapitel 3.2.4.3.

<sup>529</sup> Vgl. Kapitel 3.1.1.1.

die Unterwelt (vgl. Kapitel 3.2.4.3), macht deutlich, dass für Sperber – anders als Illouz für die Figuren der Gegenwartsliteratur annimmt –<sup>530</sup> die Liebe und ihr Verlust sehr wohl noch die Macht besitzen, ein Leben zu verändern, unabhängig davon, ob die Ereignisse transzendent oder empirisch motiviert sind.<sup>531</sup>

### 3.3.2 Die Verschmelzung von Liebe und Kunst

Eine zweite Art und Weise, bejahend, ja geradezu euphorisch an das romantische Liebeskonzept anzuknüpfen, bietet Ortheils Roman *Die große Liebe*, der von einem gestuften Adressat:innenkreis einerseits als besonders feinfühlig und sinnlich erzählte optimistische Liebesgeschichte gelesen werden kann, andererseits unter Berücksichtigung der unzähligen intertextuellen Bezüge ein komplexes selbstreferenzielles Mosaik europäischer Liebesliteraturtraditionen bildet.<sup>532</sup> Der Text inszeniert u.a. durch zwei räumliche Motivkomplexe die Liebe als höchste Kunstform: die Situierung der Liebesgeschichte in der mythisch aufgebauten Landschaft der ‚terra marchigiana‘ (1) und raumsemantische Hinweise auf Fiktionalität, Künste und Ästhetik (2). Die Forschungsliteratur argumentiert daher mehrheitlich, der Roman sei nicht als realistische Darstellung einer Liebesgeschichte zu verstehen, sondern als metareflexives, intertextuelles Verweisspiel.<sup>533</sup> Andererseits lässt sich der

---

<sup>530</sup> Vgl. Illouz 2012: 355.

<sup>531</sup> Mangolds Bewertung der geheimnisvollen zwischenmenschlichen Anziehung in Webers Roman als „kaltes, enigmatisches Pendant zu dem romantischen Spruch: Die Liebe ist eine Himmelsmacht“ (Mangold 2012) würde ich daher nicht unterstützen, da das Wesen der Liebe hier zwar rätselhaft, aber keineswegs kalt bleibt.

<sup>532</sup> Schmitz beschreibt den Unterschied zwischen einer naiven und einer literaturwissenschaftlich geschulten Lesart des Textes: „On the surface, the novel appears to follow the romance genre with its conventions of immediate attraction, surmounted obstacles, and happy ending. [...] What looks like a clichéd holiday romance in Italy, the country of German desire and longing, however, pursues a designated poetological program that includes a complex intertextual reflection on the literary history of love from the middle ages to modernity and elaborates a poetics of love as an aesthetic project.“ Schmitz 2017a: 50. Die bisherige literaturwissenschaftliche Forschung hat die intertextuellen Bezüge des Romans etwa zu Goethes *Werther* (vgl. Eckert 2009), zur Bizets Oper *Les pêcheurs de perles* (vgl. Kopp-Marx 2009: 249), zu Gottfried von Straßburgs *Tristan und Isolde* sowie zu mittelalterlicher Mystik, Petrarkismus, Romantik und zeitgenössischen neurobiologischen Diskursen (vgl. Schmitz 2017a: 51) herausgearbeitet.

<sup>533</sup> Vgl. Schmitz 2017a: 56, Catani/Marx/Schöll 2009a: 8, Klemenz 2009: 189 und 195 sowie Kopp-Marx 2009. Als ein solches metareflexives, intertextuelles Verweisspiel erweist sich auch Undine Gruenters 2004 posthum veröffentlichter „durch zahlreiche Symbole und Allegorien angereichert[er ... ,] sich in Form von Andeutungen spielerisch leicht im unendlichen Arsenal der Literatur-, der Film- und der Kunstgeschichte beweg[ender]“ (Sill 2009: 170) Roman *Der verschlossene Garten* (Undine Gruenter: *Der verschlossene Garten. Roman*. München/Wien 2004, im Folgenden mit der Sigle VG zitiert). Darin gehen ebenfalls die Kunst – in diesem Falle die Gartenkunst –, der Liebesdiskurs und eine konkrete Liebesgeschichte eine enge Verbindung ein, wenn der autodiegetische Erzähler Soudain für seine Geliebte Equilibre einen „Hortus conclusus“ (VG 26) als Allegorie seiner Vorstellung von der Liebe gestaltet, in dem sie zurückgezogen von der Gesellschaft ihre Liebe leben wollen (vgl. VG 28f.).

Text jedoch auch als Plädoyer dafür lesen, dass die von der Kunst gerühmte große Liebe in der außerliterarischen Realität möglich ist, wie die unter (3) angeführten raumsemantischen Argumente belegen. Der Roman stellt also in doppelter Hinsicht ein Gegenbild zu den Tendenzen zeitgenössischer Texte dar, die den romantischen Code in großer Zahl dekonstruieren und negieren (vgl. Kapitel 3.3.3), und führt ein völlig neues Liebeskonzept in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur ein.<sup>534</sup>

(1) Wie auch in Kirchhoffs *Liebe in groben Zügen* findet die Liebe in Ortheils Roman in Italien statt, dem Sehnsuchtsland der Deutschen schlechthin, das spätestens seit Goethes Italienreise mit Selbstfindung und Lebensgenuss verbunden wird.<sup>535</sup> Schauplatz ist die Region der Marken, die „*terra marchigiana*“ (u.a. GL 97, 174f.) an der italienischen Adriaküste. Die Region wird von den gegensätzlichen Polen Berge und Meer bestimmt, die im Laufe der Geschichte mehrfach explizit miteinander in Verbindung gebracht werden. Sie treten bereits in der Aussicht des Hotelzimmers auf, das der Hotelwirt Carlo für Giovanni ausgewählt hat:

[...] er sagte, daß er mir ein sehr schönes Zimmer im fünften Stock geben werde, ein Zimmer mit Blick auf das Meer und zu den Bergen, er akzentuierte das *und* ganz besonders, als werde mir eine seltene Auszeichnung zuteil. Ich ging auch gleich auf das Spiel ein, das Meer *und* die Berge sagte auch ich, als ließe ich mir die Worte auf der Zunge zergehen. (GL 14)

Bei ihrem ersten gemeinsamen Ausflug überblicken Franca und Giovanni die gegensätzliche Landschaft von einem Aussichtspunkt: „Es dunkelte schon, hier und da gingen bereits die Lichter in der Umgebung an, das Ganze war ein beinahe unwirklich vielfältiges Bild, die Berge, die bäuerliche Landschaft, das Meer, wir drehten uns laufend im Kreis“ (GL 94). Wie unter einem Zauber vollführen die Figuren in der Betrachtung der sie rings umgebenden Landschaft eine Kreisbewegung, die ebenso für Vollkommenheit wie für schöpferische Tätigkeiten stehen

---

<sup>534</sup> Die Literaturwissenschaft ist sich in dieser Interpretation einig, vgl. Kopp-Marx 2009, Catani/Marx/Schöll 2009a, Eckert 2009, Klemenz 2009, Schmitz 2017a und Klaus Siblewski: „Vom Schwimmen und Baden“ – bei Hanns-Josef Ortheil. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe: das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 263-274. Anders fallen einige Rezensent:innenmeinungen aus, etwa von Stephan Maus und Thomas Rietzschel, vgl. Stephan Maus: Es warnt der Kellner vor der Fischsuppe. Welche Landschaft: Hanns-Josef Ortheil köchelt aus italienischen Essenzen „Die große Liebe“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 06.10.2003, und Thomas Rietzschel: Gott sei Dank haben wir beide uns. Engtanzfete: Hanns-Josef Ortheil erzählt ein Liebesmärchen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26.09.2003.

<sup>535</sup> Vgl. zum Italienmotiv Kapitel 3.2.1.1, insbesondere die Fußnoten 414 und 415. Auch der Erzähler Giovanni semantisiert den erzählten Raum der *terra marchigiana* explizit als deutsches Sehnsuchtsziel, wenn er gegenüber Franca ankündigt, einen „Film über das Meer, an dem sich die deutschen Touristen ja bekanntlich wochenlang aufhielten“ (GL 34), drehen zu wollen.

kann.<sup>536</sup> Durch die Vereinigung der elementaren räumlichen Oppositionen entwirft der Roman, wie Kopp-Marx herausgearbeitet hat,

eine gleichsam komplette Welt, in der nichts Isoliertes existiert, das Gegenwärtige mit dem Vergangenen, das Wasser mit dem Land, das Städtische mit dem Bäuerlichen sich verbindet – ganz im Sinn der Mythos-Theorie, wonach das mythische Weltbild charakterisiert ist durch Ganzheitlichkeit, durch das Eingebunden- bzw. Aufgehobensein des Individuums in einer harmonisch geordneten Welt<sup>537</sup>.

Meer und Berge bilden den zentralen Gegensatz der mythischen Ganzheitlichkeit der Region. Innerhalb dieser von Oppositionen geprägten Raumordnung sei das Meer das „wichtigste[.]“ Leitmotiv, in thematisch-inhaltlicher Hinsicht [...] als symbolische Ordnung [...], die dem Roman das spezifisch mythische Gepräge gibt“<sup>538</sup>. Die Thematisierung des Meeres im ersten Satz des Romans weist auf seine zentrale Rolle als „lebensverändernd numinose Macht“<sup>539</sup> voraus:

Plötzlich das Meer, ganz nah, eine graue, stille, beinahe völlig beruhigte Fläche. Ich reckte mich auf und schaute auf die Uhr, zwei, drei Stunden hatte ich vielleicht geschlafen, jetzt war früher Morgen, kurz nach Fünf, ein Juli-Morgen an der italienischen Adria-Küste. Ich hatte das Meer einfach vergessen, jahrelang hatte ich es nicht gesehen, jetzt lag es mir wie eine weite Verheißung zu Füßen, unaufdringlich und groß, als bekäme ich mit ihm zu tun. (GL 5)

Das prominent als erstes Wort des Romans platzierte Adverb „Plötzlich“ erzeugt Spannung, die durch die elliptische Fortsetzung des Satzes auf das Meer gerichtet und durch die steigernden Adverbien „ganz“ und „völlig“ sowie durch das klimaktische Trikolon dreier Attribute – „graue, stille, beinahe völlig beruhigte Fläche“ – noch erhöht wird: Der Grauton verweist auf die Abwesenheit von Farbe, die Stille auf das Ausbleiben akustischer Reize oder dynamischer Bewegungen und das Attribut „beinahe völlig beruhigt[.]“ auf einen inneren, ganzheitlichen Ruhezustand. Die Ellipse des Prädikates verstärkt die Beschreibung des Meeres als reglos. Das Adverb „beinahe“ jedoch schränkt die scheinbar vollkommene Ruhe ein, und deutet auf das spätere Wirken des Meeres voraus, das sich aus seiner reglosen Ruhe lösen und auf den Protagonisten einwirken wird. Zusammen mit der Vorahnung des Erzählers, er „bekäme [...] es mit ihm zu tun“, entsteht der Eindruck, das Meer sei ein lauernes Wesen, das seine Macht im

---

<sup>536</sup> Vgl. Susanna Brogi: Kreis. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 226f., hier 226.

<sup>537</sup> Kopp-Marx 2009: 246. Die beiden mythischen landschaftlichen Pole vereinen sich auch in der Figur der Geliebten: Francas Mutter stammt aus den Bergen, ihr Vater von der Küste (vgl. GL 79). Kopp-Marx hat die mythischen Subtexte der *terra marchigiana* sehr gründlich herausgearbeitet, vgl. ebd. 244-246.

<sup>538</sup> Ebd. 240.

<sup>539</sup> Ebd. Zwei weitere Romane Ortheils beginnen mit ähnlichen Darstellungen von Gewässern, vgl. Siblewski 2009: 263f.

Laufe der Reise des Protagonisten sowohl zum Guten („eine weite Verheißung“) als auch zum Schlechten des Protagonisten entfalten kann und wird.<sup>540</sup>

Tatsächlich beginnt das Meer schon bei dieser ersten, nur visuellen Begegnung physisch und emotional auf den Erzähler einzuwirken, den der Anblick der am Zugfenster vorbeiziehenden Meeresküste „erreg[t], es war eine meinen ganzen Körper erfassende Erregung, wie sie mich nach langen Nachtfahrten in Zügen oft in der Morgenfrühe befiel“ (GL 5). Im Laufe der Geschichte ist das Meer immer wieder Schauplatz der Handlung, der Erzähler stürzt sich mehrmals in die Fluten (vgl. GL 26f., 49f., 67, 129, 306f.), das Meer tritt als inneres Bild in den Gedanken und Träumen der Figuren oder Gegenstand von theoretischen Reflexionen (vgl. GL 284-288) auf. Giovannis Geliebte, die Meeresbiologin Franca, beschäftigt sich nicht nur beruflich mit dem Meer, sondern sie ist mit ihm aufgewachsen und überzeugt, „nirgends entstehe ein derartiges Gefühl für Dauer und Unveränderlichkeit wie am Meer, noch heute tauchten in ihren Träumen alle paar Nächte Bilder vom Meer auf“ (GL 79).

Kopp-Marx, Klemenz und Siblewski haben die mythischen Dimensionen des Meeres gründlich untersucht, das etwa als mütterliches Element den Schwimmenden birgt wie im Uterus,<sup>541</sup> den „Urzustand der Natur und [...] Entstehungsort des Lebens“<sup>542</sup> oder die „verdrängte Welt der Instinkte und des Gefühls“<sup>543</sup> symbolisiert und klassischer Ort der Individuation sei.<sup>544</sup> Das Meer öffnet den Erzähler für neue Wahrnehmungserfahrungen und bereitet insofern seine Wahrnehmungserweiterung durch die Liebe vor (vgl. Kapitel 3.2.4.2). Bereits das „Schwimmen [...] isoliert, es wirft einen zurück auf das eigene Erleben, als Schwimmer ist man allein und nur auf sich gestellt“ (GL 284), reflektiert der Erzähler. Das Hinabtauchen unter Wasser intensiviert die Wahrnehmungsveränderung, wie Giovanni tauchend schon an seinem ersten ganzen Tag in San Benedetto erlebt:

Unter Wasser waren die Felsen dicht mit Muscheln besetzt, ihre wüstenartige, staubtrockene Dichte machte sie zu einem urzeitlichen versteinerten Wald, Schwärme bunt-gestreifter Fische kreisten, unaufhörlich die Schwimmrichtung wechselnd, zwischen den im Rhythmus der Wellen

---

<sup>540</sup> Erst am Ende des Romans wird das Meer zur Gefahrenzone für Giovanni, als Fischer drohen, ihn auf offenem Meer über Bord zu werfen (vgl. GL 272-276). Doch Giovanni besteht diese letzte Herausforderung und gewinnt Franca. Kopp-Marx hat festgestellt, dass der Roman in intertextuellem Bezug auf die Oper *Les pêcheurs de perles* (vgl. GL 252f.) deren „Grundthematik einer Liebe, die alle Ketten und Normen sprengt, was durch ihre Verbundenheit mit einer Naturmacht zum Ausdruck gebracht wird“, aufgreift: „Das Meer agiert als göttlich numinose Macht mit der Lizenz, das Menschenwerk zu segnen oder zu vernichten.“ Kopp-Marx 2009: 249.

<sup>541</sup> Vgl. Siblewski 2009: 264 und Kopp-Marx 2009: 241.

<sup>542</sup> Vgl. Klemenz 2009: 193.

<sup>543</sup> Kopp-Marx 2009: 242.

<sup>544</sup> Vgl. ebd. 241.

hin und her schwankenden Gräsern. [...] Ich griff nach den Muscheln, ich tastete an ihren Körpern entlang, sie fühlten sich pelzig und doch so lebendig an, als pulsierten sie tief in ihrem Innern.

Ich versuchte, immer länger unter Wasser zu bleiben, die Welt dort unten hatte etwas Geheimes, Abgeschlossenes, das sich jedem Zugriff entzog und einem nur noch die Rolle des Beobachters ließ. (GL 49f.)

Gegenüber der „pulsier[enden]“ Unterwasserwelt tritt das Ereignis, dass Giovanni taucht, zurück und er nimmt „nur noch die Rolle des Beobachters“ ein – die extrem sinnliche und zugleich zeitdehnende und ereignisarme Raumdarstellung dient dazu, die Wahrnehmungserweiterung und Öffnung aller Sinne darzustellen, die Giovanni erlebt.<sup>545</sup> Die Fokalisierung der Raumdarstellung ist wie so oft die räumliche und perzeptive Fokalisierung des erlebenden Ichs und umfasst – abgesehen von der unter Wasser unmöglichen olfaktorischen Fokalisierung – alle Sinne: Giovanni betrachtet die Farben, Strukturen und Texturen der Unterwassertiere und Felsen, bemerkt die „Lautlosigkeit“ und „griff“ und „tastete“ nach den Muscheln, die sich „pelzig und doch so lebendig an[fühlen]“. Die Unterwasserlandschaft wird strukturiert wie eine präzise Bild- oder Filmbeschreibung, statische Elemente wie die „Felsen“, deren „wüstenartige, staubtrockene Dichte [...] sie zu einem urzeitlichen versteinerten Wald“ macht, werden dynamisch kreisenden „Schwärme[n] bunt-gestreifter Fische“ und „den im Rhythmus der Wellen hin und her schwankenden Gräsern“ gegenübergestellt. Die aufragenden Felsen werden von der „Tiefe“ und den „Sandböden“ in verschiedene Ebenen unterschieden. Giovanni wendet in dieser Tauchszene den ästhetischen Blick an, den Franca ihn am Morgen während ihrer Museumsführung gelehrt hatte (vgl. GL 35f.). Noch erscheint ihm die Unterwasserwelt als „etwas Geheimes, Abgeschlossenes, das sich jedem Zugriff entzog“, so wie die Liebe für ihn noch ein Geheimnis darstellt. Die Meerfrau Franca wird ihn in beides einweihen, die Meereswelt und die Liebe.<sup>546</sup>

In enger Verbindung mit dem Meer steht die Sonne als zweites mythisches Ur-Element (vgl. GL 174). Francas Vater deutet die rechtwinkligen Straßen des Küstenortes San Benedetto, in dem die Geschichte hauptsächlich spielt, als Wiedergabe des „Ur-Verhältnis[es]“: „[D]ie Vertikale ist das Strahlen der Sonne, die Horizontale die Fläche des Meeres“ (GL 288). Die Sonne ist außerdem ein zentrales Merkmal des Südens und wirkt zusammen mit dem Meer auf die

---

<sup>545</sup> Auch in Juli Zehs Roman *Nullzeit* spielen die Wahrnehmungsveränderungen durch das Tauchen im Meer eine besondere Rolle; allerdings entfernen sie den autodiegetischen Erzähler Sven von der Welt, statt seine Sinne für die Welt zu schärfen, vgl. Juli Zeh: *Nullzeit. Roman*. Frankfurt a.M. 2012, z. B. S. 61 und 69.

<sup>546</sup> Vgl. zur Beziehung der Meeresbiologin Franca zum Meer als modernisierte „mythische Wasserfrau“ Kopp-Marx 2009: 250f. Die Empfindungen Giovanni während seines Tauchgangs werden in gesteigerter Form im körperlichen Zusammensein mit Franca wiederauftauchen, das Meer tritt sogar als inneres Bild beider Partner:innen während des Geschlechtsaktes auf und bestimmt dessen Darstellung, vgl. ebd. 242 und 253.

Liebesgeschichte ein: Bereits während Giovanni's Anreise mit dem Zug breiten sich „Sonnenflecken“ (GL 9) über dem Meer aus als Vorausdeutung auf die Liebeserfüllung im Süden. Während ihrer Annäherung erscheint die Sonne als wohlgesonnene Helferin: In der „morgentlichen Sonne“ neben Franca „zerstreuten sich wie von selbst die Bedenken“ Giovanni's (GL 135). Die Sonne tritt insbesondere in Ascoli in Erscheinung: Sie scheint am Morgen nach den Liebesnächten (vgl. GL 213, 250) und erscheint Giovanni vor seiner Auseinandersetzung mit dem Rivalen Gianni Alberti als „ein wachsames und auch freundliches Auge, das direkt auf mich blickte“ (GL 223).

Der Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen den Rivalen, Ascoli, liegt zwischen Meer und Gebirge und bildet mit Kopp-Marx' Worten „das eigentliche Zentrum des Romans“<sup>547</sup>. Die in Kapitel 3.2.2.3 analysierte Labyrinth-Struktur der Stadtanlage ruft ebenso wie die sibyllinischen Berge, die die Liebenden von Ascoli aus besuchen (vgl. GL 251-258), griechisch-römische Mythen auf.<sup>548</sup> In Ascoli als Labyrinth des Minotauros siegt Giovanni über seinen Kontrahenten Gianni Alberti, bevor die Liebenden ins Gebirge weiterfahren und dort eine mystische Erfahrung erleben, die die Mystik ihrer körperlichen Liebe verdoppelt:<sup>549</sup> Am Sonntag, dem siebten Schöpfungstag, fahren die Liebenden in die stille, geheimnisvolle Landschaft der sibyllinischen Berge, eine Gegenwelt zum wuseligen Badeort San Benedetto.<sup>550</sup>

die Sonne hatte die Ebene ausgebleicht, nur wenige Farben waren noch übriggeblieben, ein pastoses Braun und ein schwaches Violett über den Feldern mit Silberdisteln, ganz selten nur brach das Tiefbraun eines Ackers hervor, ein exakt gezogenes Trapez oder ein Parallelogramm, wie eine ästhetische Andeutung in die fast monochrome Umgebung gesetzt, ein ferner Bergrücken, durchzogen von der weißen Spur einer waagrecht verlaufenden, einzelnen Straße, sah aus wie in einen dichten blassen Pelz eingeschlagen, es war die Gegenwelt zu den Tiefenfarben des Meeres, und ihr Reiz bestand in der Leere, zu der die plötzliche Stille gehörte, nur der Wind fuhr wie ein nie aufgehörender, alles Störende wegfegender Atem über das Land. (GL 254f.)

---

<sup>547</sup> Ebd. 245.

<sup>548</sup> Vgl. Jürgen Beyer: Sibyllen. In: Rolf Wilhelm Brednich/Hermann Bausinger (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 12. Berlin/New York 2007, Sp. 625-630 und Kirsten Dickhaut: Minotauros. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly. Supplemente. Band 5)*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 433-435.

<sup>549</sup> Vgl. Eckert 2009: 221f.: „Die Liebe der beiden erlebt als eine Form von säkularisierter Mystik ihren Höhepunkt in der geschlechtlichen Vereinigung von Franca und Giovanni“, und ebd. 224.

<sup>550</sup> Vgl. Kopp-Marx 2009: 245. Ein diachroner Vergleich mit dem in allen Epochen vielfältig verwendeten Bergmotiv vom „Romantiker“, der „gern das Wilde, das Monumentale und das Unergründbare an den Bergen“ preise, bis zur „mystische[n] Dimension einer in gebirgiger Landschaft erfahrenen Weltabgeschiedenheit“ bei anderen Autoren (Edward Bialek/Jan Pacholski (Hg.): „Über allen Gipfeln ...“: *Bergmotive in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*. Dresden 2014, S. 9) kann aus Platzgründen in dieser Arbeit leider nicht vorgenommen werden. Es sei weiterführend auf den genannten Sammelband von Bialek und Pacholski verwiesen, die Einblicke in die verschiedenartige Verwendung des Bergmotivs in der deutschsprachigen Literatur versammeln.



Die Gestaltung des Bergplateaus (vgl. GL 254-257) bezieht sich auf die anderen Elemente der mythischen *terra marchigiana* zurück: Parallelen zur Meeresdarstellung am Romananfang ergeben sich durch die semantischen Merkmale der Ruhe und Weite sowie durch die ähnliche Wortwahl „beinahe vollständig kahl“ (GL 254) und „beinahe völlig beruhigt[..]“ (GL 5), „weit“ (GL 254) und „weit[..]“ (GL 5) und durch die „graue“ (GL 5) bzw. „grau-weiße[..]“ (GL 255) Farbe. Hier kann man viele für diesen Roman typische Raumdarstellungsverfahren beobachten, die zur Ästhetisierung der erzählten Welt beitragen, insbesondere die Hervorhebung von Farben und Strukturen, die Querverbindungen zwischen den mythischen Elementen Meer, Sonne und Gebirge herstellt: Der „Bergrücken“ (GL 255) erinnert an eine Passage am Romanbeginn, in der Giovanni das Meer wie ein „Walrücken[..]“ (GL 73) erscheint, die blassen Farben des Bergplateaus – Weiß, Silber, Braun, Violett – stehen den „Tiefenfarben des Meeres“ (GL 255) gegenüber.<sup>551</sup> Die Tiefsee ist maximal tief, das Bergplateau maximal hoch gelegen, erstere ganz dunkel, zweites ganz hell. Beide Welten sind nahezu „monochrom[..]“ und werden vom Erzähler sinnlich („Wind“), mit bildreichen Vergleichen („wie in einen dichten blassen Pelz eingeschlagen“, „wie ein nie aufhörender, alles Störende wegfegender Atem“) und unter Verwendung des dynamisierenden und überraschenden Adverbs bzw. Adjektivs „plötzlich“ (GL 255 und 5; vgl. auch GL 301 zum Moment des Verliebens) beschrieben. Franca schreibt dem Bergort auch eine ganz ähnliche Wirkung zu wie dem Tauchen:

es ist wie eine Droge, es verändert die Wahrnehmung, wenn man hier ein paar Tage bleibt, fährt man für Wochen nicht fort, man igelt sich ein, man möchte in dieser Leere verschwinden, viele Drachenflieger fahren übrigens hinauf und gleiten von dort hinunter ins Tal, es ist ein fast irremachender Reiz, denn das Überfliegen dieses Plateaus verschafft Dir wirklich die Illusion, über einen anderen Planeten zu gleiten. (GL 255f.)

Die Tiefsee und das Bergplateau wirken also ähnlich stimulierend auf die Wahrnehmung und spiegeln so die Wahrnehmungserweiterung durch die Liebe. So werden die gegensätzlichen landschaftlichen Pole durch ähnliche oder komplementäre Eigenschaften zur mythischen ganzheitlichen Welt verbunden.

Die mythische Grundierung der Geschichte allein verbietet eine realistische Lesart der Geschichte nicht – auch das vorangegangene Romanbeispiel von Weber setzt mythische Raumotive ein und kann dennoch realistisch gelesen werden (vgl. Kapitel 3.3.1). Diese raumsemantische Darstellungsstrategie wurde bei Weber jedoch mit gegenläufigen raumsemantischen Tendenzen und einem teilweise kritischen Verhalten der Erzählinstanz

---

<sup>551</sup> Francas Kleid vereint weiß und blau, die Farben von Gebirge und Meer, als sie Giovanni an den entlegenen Strand führt, wo sie zum ersten Mal miteinander schlafen (vgl. GL 153). Bevor sie sich zum ersten Mal in ein gemeinsames Bett begeben, wiederholen sich die Farben im Mondschein auf dem Meer (vgl. GL 173).

verbunden. Bei Ortheil hingegen tritt zu den mythischen Motiven der Motivkomplex Film, Schreiben und Kunst, der diese mythisch grundierte Liebesgeschichte in ein anderes Licht setzt, wie der folgende Abschnitt darlegt.

(2) Neben der mythisch konzipierten erzählten Welt tragen die filmische oder fotografische Inszenierung von Räumen und die Beschriftung von räumlichen Objekten als raumsemantische Hinweise auf Fiktionalität und Ästhetik zur Präsentation von Liebe als Kunstform bei. Immer wieder nimmt der Filmregisseur Giovanni seine Umgebung gefiltert durch die Linse seiner Videokamera wahr (vgl. GL 7, 56, 61f., 143-145, 168) oder überlegt sich, wie ein Anblick im Film wirken würde (vgl. GL 7, 8, 23f., 89, 94). Um es mit Kopp-Marx' Worten zu sagen: „Die ästhetische Wahrnehmung gießt alles Gesehene in die Bildschablonen der Fotografie, des Films, der Malerei.“<sup>552</sup> In diesen Bildkomplex fügt sich auch das Bühnenmotiv in Ascoli ein (vgl. Kapitel 3.2.2.3).

Darüber hinaus erinnern die zahlreichen und ausführlichen Raumbeschreibungen durch den Erzähler in ihrer Bildhaftigkeit häufig an antike Ekphraseis. Sie drücken den ästhetischen Blick aus, wie Kopp-Marx ausführt: das „Sehen reiner Strukturen, das die Objekte ihrer Bedeutung beraubt, um die Korrespondenzen von Formen und Farben hervortreten zu lassen“<sup>553</sup>. Manchmal bezeichnet der Erzähler räumliche Ansichten gar als „Stilleben“ (GL 16, 63, 56) oder vergleicht sie mit „dem Bild eines Rokoko-Meisters“ (GL 201) oder einem „naive[n] Gemälde“ (GL 244). Besonders gut lässt sich die ekphrastische Raumdarstellung an Giovannis Meeresbetrachtung beim ersten Mittagessen mit Franca im Hafenrestaurant zeigen:

jetzt erschloß sich mir erst die große Schönheit des Bildes, das sich von der Terrasse aus auftat. Man blickte auf eine kleine Bucht, eine winzige Mole rahmte sie zur Rechten ein, das Meer in Küstennähe war hellgrün, an den Steinrändern sogar goldgelb, in der Ferne aber wölbte sich ein breites Blau, wie das Segment eines Walrückens. Auf dem obersten Rand dieses Rückens schien

---

<sup>552</sup> Kopp-Marx 2009: 255, vgl. Klemenz 2009: 191 zu diesem Verfahren in Ortheils Roman *Das Verlangen nach Liebe*. Des Weiteren finden sich in *Die große Liebe* explizite Verweise aufs Kino (vgl. GL 23, 55) und Giovanni denkt über das filmische Klischee der Umarmung am Meer nach (vgl. GL 83f.).

<sup>553</sup> Kopp-Marx 2009: 254, vgl. ebd. 255. Selbst Franca wird als Kunstfigur inszeniert, indem sie einem Heiligenbild von Crivelli gleicht, das Giovanni in einer Kirche in der Gegend besichtigt (vgl. GL 181f.). Auch Giovannis erster Blick auf Franca gleicht der Betrachtung eines Kunstwerkes, so wie er in einem Tagebucheintrag die erste Begegnung mit Franca erzählt: „ich sah eine knappe, sehr rasche Geste, das Zurückwerfen der Haare aus ihrem Gesicht, dazu das monochrome Grün ihres Kleides, dann die Haut, leicht errötet, das leichte Rot übergehend ins Rotblond der Haare. Was ich sah, waren einige Details, ich betrachtete sie aber, als studierte ich Einzelheiten auf den Bildern sehr alter Meister, und genau so erschien mir denn auch diese Frau: wie eine von alten Meistern gemalte Figur, wie eine Personifikation all der glücklichen Lebensumstände, die mich genau zu diesem Zeitpunkt umgaben.“ (GL 227).

sich eine kleine Flosse hin und her zu bewegen, es war ein dunkelrotes, einsames Schiff, das die Horizontlinie abfuhr. (GL 73)

Abgesehen von der offensichtlichen Bezeichnung der Aussicht als „Bild[..]“, scheinen die formal-strukturellen Angaben zu Linien, Rahmungen und Formen einer kunsthistorischen Bildbeschreibung entlehnt: Die Mole „rahmte“ das Bild „zur Rechten“, „Steinränder[..]“ strukturieren die Farbgebung, das Meeresblau „wölbte sich“ und die „Horizontlinie“ bildet den „obersten Rand“ der Meeresfläche. Passend zur Vorstellung eines Seestückes fährt als Farbtupfer und zur Belebung des Bildes „ein dunkelrotes, einsames Schiff [...] die Horizontlinie ab[...]“.<sup>554</sup>

Auch der Motivbereich Sprache, Schreiben und Literatur spielt in diesem Roman eine große Rolle und trägt zur Inszenierung von Liebe als Kunst bei – oder wie Schmitz präzisiert, von Liebe als Text: „the center of *Die große Liebe* is its constant meta-reflexivity as literary construct [...]. Like Schlegel's *Lucinde*, Ortheil's *Die große Liebe* configures love as text and as 'ästhetischer Zustand' that makes the world into an auratic spectacle.“<sup>555</sup> Dieser Diskurs wird zwar weitgehend unabhängig von der Raumsemantik geführt,<sup>556</sup> doch er spiegelt sich an manchen Stellen in der Raumgestaltung: Nach seiner Ankunft in San Benedetto betrachtet Giovanni in seinem Hotelzimmer diverse Utensilien, die er für seine Arbeit am Filmprojekt mitgebracht hat, als „ein heutiges Stilleben“ (GL 16): „Beim Verlassen des Zimmers blickte ich auf den kleinen Tisch neben der Garderobe: Die Handkamera, das Fernglas, das schwarze Notizbuch, Stifte aller Art, Zeichenpapier, ein Diktiergerät..., wie ein heutiges Stilleben, dachte

---

<sup>554</sup> Ähnlich bildhaft schildert der Erzähler den Anblick der auf ihn wartenden Franca vor seinem Hotel, und verbindet die Ekphrasis mit dem Filmmotiv (vgl. GL 133).

<sup>555</sup> Schmitz 2017a: 59.

<sup>556</sup> So sucht etwa der Erzähler unablässig nach dem perfekten Wort oder Ausdruck (vgl. z. B. GL 15, 36, 81, 106) und bewundert Francas präzise Sprache (vgl. GL 35f., 159f.), deren Vokabular auf Giovanni übergeht (vgl. GL 96f.) und Teil der Liebessprache des Paares wird (vgl. GL 201, 258). Der Roman fügt sich in die Strategie intertextueller Namensgebung ein, die Ortheil bereits in früheren Romanen begonnen hatte und die auf den Kunstcharakter des Romans verweist (vgl. Stephanie Catani: „Vorbei war seine Zeit!“. Zur Mythisierung der Casanovafigur bei Arthur Schnitzler und Hanns-Josef Ortheil. In: Dies./Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 123-140). Darüber hinaus nennt Giovanni sich und Franca „ein ganz klassisches Liebespaar, ohne Zeugen und ohne Sippschaft, nur mit einem klassischen Dritten im Bunde“ (GL 192), und erklärt seinem Konkurrenten Gianni Alberti gegenüber: „Sie werden es pathetisch finden, [...] aber in meinen Augen ist es *Die große Liebe*“ (GL 234, Hervorhebungen im Original). Dabei referieren die Kursivsetzung der Wortgruppe und die Großschreibung des Artikels auf den Romantitel. Alberti verweist dieses Liebeskonzept dann auch explizit in den fiktionalen Bereich von „Romane[n] und poetische[n] Abhandlungen“, Giovanni aber antwortet: „Wir befinden uns aber in einem Roman, sagte ich, Franca und ich – wir schreiben gleichsam an einem Roman, es ist ein beinahe klassischer Liebesroman, ein Liebesroman *in nuce*, wenn Sie so wollen.“ (GL 234f., Hervorhebungen im Original) Am Ende macht Giovanni seine metaphorische Aussage wahr und beginnt in einer selbstreferentiellen Schleife die Niederschrift seiner Liebesgeschichte mit Franca mit den ersten Worten des Romans: „Plötzlich das Meer, ganz nah ...“ (GL 266, vgl. Kopp-Marx 2009: 248, Schmitz 2017a: 53 und Eckert 2009: 232-234).

ich, wie das Stilleben eines Handwerkers.“ (GL 16) Diese Objekte weisen ihn als Künstler aus, eine Rolle, die seine Rolle als authentischer Erzähler einer als realistisch zu lesenden Liebesgeschichte überlagert und in Frage stellt.

Auch räumliche Objekte erscheinen zweimal beschriftet: Jemand hat an der Küste San Benedettos „auf den schweren, dunkelroten Betonsockel des Ausgucks in blauer Schrift *Il rumore del mare* gesprüht“ (GL 24). Der zweite Fall beschrifteter räumlicher Objekte findet sich auf dem Bergplateau in den Sibyllinischen Bergen:

Das Sonderbarste aber waren die frei stehenden, von der Witterung längst gebleichten, kurz vor dem Zerfall stehenden Mauern, die mit weißen, prunkenden Schriftzeichen bedeckt waren, sie begannen wie auf rarem Pergament ganz oben links und schmückten in engen Zeilen die Mauern dann lückenlos, es waren Gedichte oder eine Art hymnischer Prosa, es gab Sonnengesänge und Schneegedichte, ein Gedicht auf den Käse und solche mit dem Lob wohlschmeckender Linsen, die meisten aber waren Liebesgedichte, ein Schriftgestöber über die Liebe, Liebesregeln und Liebeszauber, *Schriftlese*, dacht ich, *Linsenlese*. (GL 256)

Die Texte auf den beschrifteten Mauern verweisen auf die Poetik des Romans, indem sie Sprache bzw. Literatur, Raum, Ästhetik, Liebe und Essen vermischen. Selbst innerhalb einzelner Begriffe vermischen sich die ästhetischen Bereiche, wenn etwa „Schriftgestöber“ das eigentlich nur verbunden mit Schnee gebräuchliche Wort „[G]estöber“ auf die Schrift bezieht, oder der homonyme Bestandteil „-lese“ im sprachlich-literarischen Begriff „*Schriftlese*“ dem kulinarischen Ausdruck „*Linsenlese*“ gegenübergestellt wird. Auch der Rückbezug des Romans auf die Vergangenheit scheint im Vergleich der Mauern mit „Pergament“ auf, in ihrer Bezeichnung als „von der Witterung längst gebleichten, kurz vor dem Zerfall stehenden Mauern“ und dem Hinweis auf einen „Liebeszauber“.

Schmitz hat zudem die intertextuelle Referenz auf Gottfrieds *Tristan und Isolde* aufgedeckt, die in Giovannis Bezeichnung des Pensionszimmers auf den Klippen, indem er die erste Nacht mit Franca verbringt, als „unsere einsame Höhle, die Höhle eines sehr alten Zaubers“ (GL 172), liegt. Giovannis Bemerkung stellt den Bezug zur mittelalterlichen Minnegrotte her, die im spätmodernen Text einen weiteren Mosaikstein im Verweisnetz auf die Kunst und Literatur bildet: Auf die „grotto in Tristan und Isolde, where the lovers tell each other tragic ancient love stories as the auto-referential center of the novel that reflects upon the utopian unachievability of unity“, antwortet Ortheils Text mit der Erzählung einer glücklich endenden Liebesgeschichte: „with fictionality, love emerges as unhappy. *Die große Liebe* transforms this entire historical

context of unhappy love out of the untransgressible experience of difference into happiness, while maintaining the aspect of auto-referentiality.“<sup>557</sup>

(3) Andererseits sprechen – wenngleich die Forschung diesen Punkt bisher vernachlässigt hat – auch raumsemantische Verfahren dafür, den Text als Plädoyer dafür zu lesen, dass die von der Kunst gerühmte große Liebe in der außerliterarischen Realität möglich ist, und er bietet zugleich eine Anweisung, wie die Liebe in der Realität erlebt werden soll. Den Schlüssel für diese Lesart bildet das Meer als Symbol für das Unbegreifliche und Sinnesöffnende der Liebe: Genau wie die Liebe spielt das Meer für die Menschen, die mit ihm leben, eine wichtige Rolle. Es bietet schöne, sinnliche Erlebnisse und kann sich doch auch negativ auf den Menschen auswirken. Wie die Liebe kann auch das Meer unbegreiflich in seiner Größe, Schönheit und Macht erscheinen. Dass das Meer auch unabhängig von seinen mythischen Semantiksichten als Symbol für die Liebe steht, zeigt sich zum ersten Mal deutlich, als der Erzähler beim Gedanken an die Erkundung San Benedettos per Fahrrad plötzlich euphorisch wird und

nicht genau [begreift], wodurch sie [die Euphorie, A. S.] entstand, vielleicht hatte sie mit den Bildern unter Wasser zu tun, die mir nicht aus dem Kopf gingen, vielleicht entstand sie aber auch durch die Erinnerung an die kurze Szene gegen Mittag, als eine mir beinahe unbekannte Frau mir von einem Fahrrad aus zugewinkt hatte (GL 53).

Sowohl der kurze grüßende Sichtkontakt mit Franca (vgl. GL 45) als auch die Schönheit der Unterwasserwelt (vgl. GL 50) sind aus der Perspektive des Erzählers mögliche Auslöser derselben Euphorie und rücken daher hier semantisch nah zusammen. Zudem spricht die dominante Meeresmetaphorik in der Darstellung der körperlichen Liebe für die semantische Verbindung von Meer und Liebe: Giovanni verwendet zur Beschreibung seines Bades im Meer ähnliche Ausdrücke wie vorher zur Beschreibung von Francas Position auf dem Bett: „sie lag weit ausgestreckt auf dem Rücken, als treibe sie auf dem Wasser, sie wartete darauf, daß ihr Körper leicht wurde“ (GL 249), und „um mich auszuruhen, legte ich mich auf den Rücken, ich breitete die Arme aus und ließ mich treiben, [...] ich machte den Körper so leicht wie möglich, ich wollte ein Hohlkörper sein, mit dem die Wellen leichtes Spiel haben würden“ (GL 307). Das Meer als inneres Bild beim Geschlechtsverkehr drückt das Unbegreifliche, rational nicht Erfassbare der körperlichen Verschmelzung aus: Giovanni denkt an das Meer als dunkle Tiefe

---

<sup>557</sup> Schmitz 2017a: 59. Die auch von Schmitz zitierte Romanstelle handelt allerdings nicht von „his and Franca’s hotel room in Ascoli Piceno“ (ebd.), wie Schmitz annimmt, sondern vom Pensionszimmer, in dem sie während ihres zweiten Ausflugs ihre erste gemeinsame Nacht verbringen (vgl. GL 172).

(vgl. GL 162f., 202), die Strandkabine als Tauchkapsel (vgl. GL 162) und an Wellenbewegungen:

ihre Beine umfaßten mich, wir bewegten uns langsam, ich glaubte eine Wellenbewegung am Strand zu sehen, als ginge ich dort wie in den ersten Tagen entlang, die Wellen liefen auf dem Sand, immer aufs neue spülte das Meer sich heran, vor und zurück, kleine, ockergelbe Kugeln tanzten in seiner Gischt, wir drehten uns, ohne uns nur einen Moment loszulassen (GL 202).

Franca erinnert sich während des Geschlechtsverkehrs an ihre Taucherfahrten in der Tiefsee (GL 202f.), die ebenso wie die körperliche Liebe die Wahrnehmung erweitert: „eine solche Tiefe wirkt wie ein ewiger und völliger Stillstand, wie der unveränderliche, lautlose Widerpart aller Zeit, sie wirkt kalt und auch tödlich, und doch ist ihre Anziehung so stark, daß Du nicht mehr auftauchen möchtest.“ (GL 203)

Neben der möglichen mythischen Interpretation eröffnet die Entschlüsselung des Meeres- als Liebessymbol ein neues Verständnis verschiedener weiterer Textstellen, in denen vordergründig das Meer, hintergründig jedoch die Liebe verhandelt wird. Manche Figurenäußerungen oder -handlungen mit Bezug auf das Meer bergen metanarrative Aussagen über die Poetik und Erzählweise des vorliegenden Romans und geben Rezeptionsanweisungen für die Liebesgeschichte. Der erste Fall einer solchen metanarrativen Aussage verbirgt sich in Giovannis Betrachtung der Fotografien von Unterwassertieren kurz vor seiner Abreise:

ein derart ästhetisches Naturgebilde, dachte ich, überbietet jede künstlerische Hervorbringung und degradiert sie zu einer Marotte, als Künstler würde ich nichts anderes tun, als die Natur auszustellen, ich würde minimale Partien der Unterwasserlandschaften geschickt isolieren, sie vergrößern und wie fremde Ländereien in großen Galerieräumen aufbauen. (GL 306)

Wenig später greift Giovanni zum Stift und beginnt, die Liebesgeschichte aufzuschreiben (vgl. GL 315), und wird so als Künstler aktiv. Seine Aussage über die Unterwasserfotografien lässt sich als poetischer Anspruch verstehen, „die Natur auszustellen“ und „minimale Partien [...] geschickt [zu] isolieren“ (GL 306). Giovannis Aussage lässt sich so deuten, dass der Roman darauf abzielt, die große Liebe mit genauestem Blick auf ihre Details darzustellen. Dabei erhebt der Roman keinen Anspruch darauf, alles über die Liebe in all ihren Spielarten und Phasen zu erzählen, sondern er „isolier[t]“ die ersten zehn Tage des Kennenlernens und zeigt ihre sinnliche, ganzheitliche und wahrnehmungsverändernde Ästhetik mit eben jenem „begeisterten“ Grundton“ (GL 315), den der Erzähler sich bei der Niederschrift seiner Liebesgeschichte vornimmt. Der Roman soll also nicht nur als Reaktion auf die Liebesliteraturgeschichte, sondern auch als Nahaufnahme des echten Lebens verstanden werden („minimale Partien [...] vergrößern“), die dokumentiert, was ästhetisch-sinnlich beim Verlieben und der Annäherung geschieht.

Der Roman erhebt nicht den Anspruch, eine Erklärung des Geschehens zu geben, sondern bietet eine detaillierte Phänomenologie der Liebe, wie Giovannis Vorüberlegungen zur Ästhetik seines Filmes nahelegen: „Genauigkeit, die Schönheit des Einfachen, der exakte Blick, keine Bilder, um etwas zu demonstrieren oder sonstwie zu beweisen.“ (GL 47) Sein Zugeständnis, „manchmal versetzt mich das Filmen auch in einen Rausch, und ich erinnere mich später stärker an die Filmbilder als an die realen“ (GL 171), weist jedoch auf die Beschränktheit der künstlerischen Darstellung des Wahren hin: Es kann durchaus sein, dass sich die künstlerische Darstellung der Liebe verselbstständigt und von der Realität löst, sodass die Kunst die Realität überlagert, die sie zu verarbeiten sucht.

Nicht nur die Poetik des Romans, sondern auch Leseanweisungen für die Liebesgeschichte und Handlungsanweisungen in Bezug auf die Liebe und andere Sinnesfreuden in der realen Welt verstecken sich in der Meeressymbolik. Giovannis Rezeption eines meeresbiologischen Fachbuchs weist auf die gewünschte Rezeptionshaltung gegenüber dem Roman hin:

Die präzisen Fotografien übten einen so stark ästhetischen Reiz auf mich aus, daß ich gar nicht darauf achtete, was sie mir eigentlich erklären sollten, ich betrachtete sie eher wie kleine Bilder, die mich an eigene Meereseindrücke erinnerten. Worte wie ‚Seepockengehäuse‘ oder ‚Kalkausfällungen‘ las ich mehrmals, in ihrer anschaulichen Präzision gefielen sie mir besonders, daneben verstärkten sie die Neugierde, ich freute mich auf meinen ersten Gang am Meer entlang, wo ich all das wiederzufinden hoffte. (GL 20)

Dieser Roman soll nicht als Erklärung der Liebe gelesen werden, sondern seine „kleine[n] Bilder“ (GL 20, vgl. GL 266: „Roman ganz aus Bildern“) sollen sinnlich erfahren und genossen werden, an „eigene“ sinnliche Erfahrungen „erinner[n]“ und „Neugierde“ auf die Liebe wecken, in der man „all das wieder[.]finden“ kann, was der Roman erzählt. Die gleiche Anleitung zum Schauen lehrt Franca in ihrer Museumsführung, in der sie nicht erklärt, sondern auf Schönheiten hinweist:

Sie sprach knapp und ganz detailliert von all diesen Objekten, sie erklärte sie nicht und erwähnte ihre Eigenarten mit keinem Wort, statt dessen (sic!) deutete sie nur auf ein paar kaum sichtbare Besonderheiten, die Färbung einer Außenlippe, die Wölbung einer hornigen Außenschicht, die Durchsichtigkeit von gehörten Tentakeln. Es war eine Art Schau, ein begeistertes Sehen, auch ihr Tonfall vermittelte diese Begeisterung, eine Verliebtheit in den Anblick von Schönheit, als ginge es hier nicht um Gegenstände der Forschung, sondern um rein ästhetische Reize.

[...] ich begriff, daß ich nur hinschauen und mich wundern sollte, es war wie ein kleiner Grundkurs in Aufmerksamkeit, am liebsten hätte ich sie dabei gefilmt. (GL 35f.)

Dass raumdarstellende Passagen in Ortheils Roman häufig zeitdehnend, ereignisarm und unter Einsatz aller sinnlichen Fokalisierungsarten gestaltet sind (vgl. z. B. GL 8, 40, 49f., 114, 131, 142, 147, 162, 187f., 254f.), setzt die Idee des „Grundkurs[es] in Aufmerksamkeit“ (GL 36) für die Leser:innen um. Wenn der Erzähler später reflektiert, Franca habe ihm „von einem Faszinosum erzählt, als wollte sie mich einweihen in eine nur so zu umkreisende Magie“ (GL

43), dann lässt sich auch diese Aussage auf den Roman beziehen, der den Leser:innen vom Faszinosum der Liebe erzählen und sie in die Magie der Liebe einweihen soll.

Die Unterhaltung zwischen Giovanni und Francas Vater über die Beziehung der Italiener:innen zum Meer lässt sich in diesem Zusammenhang als Plädoyer für einen unkomplizierten, optimistischen Blick auf die Liebe verstehen:

eine romantische Beziehung zum Meer ist eine englische, niederländische, nordfranzösische und deutsche Erfindung, hier jedenfalls kennt man so etwas nicht. [...] Hier dagegen sieht man das Meer nicht in der Beziehung zu Wind, Wetter und Wolken, sondern in der *einen* zur Sonne, man könnte sogar beinahe sagen, das Meer verstärkt oder verdoppelt die Sonne, es ist ihr Widerpart, ein im idealen Fall leuchtendes, die Sonnenreflexe durchscheinend zum Schimmern bringendes Element, die Menschen hier lieben dieses ruhige, stille Meer (GL 287).

Die Textstelle kann als Gegenüberstellung einer – hier als nordeuropäisch charakterisierten – von intellektuellem und naturwissenschaftlichem Ballast („Wind, Wetter und Wolken“) belasteten Haltung zu Liebe und Beziehungen und einer – hier als südlich-italienisch charakterisierten – natürlich-optimistischen Haltung („Sonne“) zur Liebe gelesen werden, die als „ruhig[..]“ und „still[..]“ empfunden wird. Diese Interpretation deckt sich mit den Erfahrungen des Erzählers mit der Liebe: In Deutschland waren Beziehungen zu Frauen für Giovanni kompliziert und nervenaufreibend (vgl. GL 104-110), im Süden hingegen gelingt ihm alles, auch die Annäherung an Franca, mit Leichtigkeit (vgl. GL 8, 13, 16, 56, 164, 167, 213, 248). Die Italienerin Franca verkörpert die sinnliche, unkomplizierte Liebe, während Giovanni deutscher Kollege Rudolf vor der Liebe als „vorübergehende[m] biologisch erfassbare[n] Zustand“ (GL 130) warnt und ihre Symptome wie ein „Krankheitsbild“ (GL 131) beschreibt.

Wie die analysierten Textstellen belegen, kann der Roman daher auch als Anleitung zum Genuss der seelischen und körperlichen Liebe, der Ästhetik von Raum und Lebewesen, von Farben und Oberflächenstrukturen gelesen werden, der auf dem ästhetischen Blick und der Offenheit aller Sinne basiert. Man könnte im postmodernen Sprachgebrauch sagen, der Roman sei ein Plädoyer für die Achtsamkeit, für den aufmerksamen, sinnlichen Genuss aller Freuden des Lebens und der Künste als Gegenhaltung zum spätmodernen, gestressten Individuum. Nicht nur die Fremdheit zwischen zwei Menschen wird hier mühelos überwunden, sondern auch die Entfremdung vom Raum:<sup>558</sup> Der Erzähler erkundet mit seiner Geliebten Franca die ganze Region der *terra marchigiana* und füllt den Ort mit persönlichen Erinnerungen (vgl. GL 308f.).

---

<sup>558</sup> So sieht es auch Kopp-Marx: „In Italien erfährt der deutsche Fernsehjournalist [...] das Wirken eines Zeitlos-Unendlichen auf seine Existenz, das ihm eine Rückkehr zu sich selbst erlaubt, ihn aus seiner Spaltung erlösen könnte.“ Kopp-Marx 2009: 240. Vgl. ebd. 244f. und Eckert 2009: 223.



Daher ist Klemenz zwar zuzustimmen, wenn sie schreibt, bei Ortheil habe „[d]ie Liebe als existentielle menschliche Erfahrung [...] nichts mit dem profanen Alltag zu tun“<sup>559</sup>. Gleichzeitig schließt Ortheils Text die spätere Überführung der Beziehung in eine stabile, alltagstaugliche Partnerschaft aber auch nicht aus. Es handelt sich schlicht um zwei verschiedene Phasen einer Beziehung, von denen hier nur die erste isoliert und vergrößert dargestellt wird. Der Roman erzählt den nur einige Tage dauernden Gründungsmythos einer Liebesbeziehung, deren Überführung in den Alltag nur angedeutet wird. Er bietet keine Anleitung für eine auf Dauer funktionierende Partnerschaft, sondern ein Plädoyer für die Macht der Begegnung zweier Menschen, die miteinander harmonieren, und dafür, wie konstruktiv diese Macht die Individuen und ihr künstlerisches Schaffen befruchten kann.

### 3.3.3 Kritik des romantischen Liebesmodells

Andere Romane gehen weit kritischer mit der romantischen Liebe ins Gericht als die zuvor analysierten Texte von Weber und Ortheil. Dass das romantische Liebesideal an den „strukturellen Paradoxien der Liebe, vor allem [...] der] Balance von Augenblick und Dauer und von Idealität und alltäglicher Lebbarkeit“<sup>560</sup>, scheitern muss, entdeckten laut Detlef Kremer schon einige romantische Prosatexte. Viele Texte an der Wende zum 21. Jahrhundert machen dieses Scheitern radikal zu ihrem Thema und stellen, so Neuhaus, die „Frage, wie in einer unsicher gewordenen Gegenwart eine Paarbildung noch möglich sein kann, und fast immer wird das Scheitern von versuchten Paarbildungen vorgeführt“<sup>561</sup>. Die kritische Auseinandersetzung mit dem romantischen Liebesmodell wird häufig auch über die Raumsemantik verhandelt, wie die beiden folgenden Unterkapitel zeigen werden. Das erste widmet sich Verfremdungen und Parodien von Liebestopoi, die der Literatur, Alltagsvorstellungen oder dem Film entstammen, um durch den offenen Bruch mit narrativen Traditionen die Unlebarkeit des romantischen Ideals vorzuführen (Kapitel 3.3.3.1). Manchmal tauchen auch die fiktionalen Medien, deren Topoi verfremdet werden, selbst als räumliche Objekte in den Texten auf. Das zweite Unterkapitel behandelt Texte, die die Unerreichbarkeit des romantischen Ideals durch Formen der räumlichen Distanz oder Utopien raumsemantisch umsetzen (Kapitel 3.3.3.2).

---

<sup>559</sup> Klemenz 2009: 193.

<sup>560</sup> Detlef Kremer: *Prosa der Romantik*. Stuttgart 1997, S. 106.

<sup>561</sup> Neuhaus 2012b: 279. Siehe auch ebd. 281, Schmiedt 1993: 143 und Herwig/Seidler 2014a: 26.

### 3.3.3.1 Verfremdung oder Parodie von Liebestopoi

Dieses Kapitel geht der These nach, dass Stamms *Sieben Jahre*, Bergs *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* und Grjasnowas *Die juristische Unschärfe einer Ehe* Topoi von Liebesnarrationen verfremden oder parodieren, um Kritik an der Realitätsferne des romantischen Liebesmodells zu üben. Manchmal findet die raumsemantische Parodie von Liebestopoi auch auf der Makroebene statt, wie in Bergs Roman: Die gesamte Romanhandlung und Gestaltung der erzählten Welt ist als Parodie des Topos der Selbst- und Liebesfindung auf einer Reise angelegt (vgl. Kapitel 3.2.1.2). Auch die Figuren anderer Liebesnarrationen entdecken auf Reisen in den Süden sich selbst und die Liebe neu – beispielsweise Ortheils Protagonist Giovanni (vgl. Kapitel 3.3.2). Allerdings sind die Entdeckungen dort in schöne Natur, angenehmes Wetter und Sinnesfreuden eingebettet, während Bergs Protagonist:innen in einem verwahten und schmutzigen Ort in einem Entwicklungsland stranden. Bergs Umsetzung steht sowohl raumsemantisch als auch inhaltlich in krassem Kontrast zu diesem Beispiel: Chloe findet in der verstörend hässlichen exotischen Fremde weder die große Liebe noch einen tieferen Zugang zu sich selbst, sondern schlicht Begehren, Begehrt-Werden und den befriedigenden Sex, den sie mit ihrem Mann Rasmus nicht erlebt.

Weitaus häufiger jedoch treten verfremdete romantische Raummotive auf der Mikroebene auf, die daher im Folgenden im Vordergrund steht. Als räumliche Verfremdungsverfahren werden im Folgenden die ungewöhnliche Situierung erster Küsse (1), die übersteigerte Wahrnehmungsveränderung Liebender (2), die Parodie des Meeresmotives (3) und die Verfremdung des Bergmotivs (4), das Auftauchen von Liebesromanen und Filmen in erzählten Räumen (5) und schließlich die ungewöhnliche Raumwahl für das Ende von Liebesgeschichten (6) gezeigt.

(1) Bei Stamm greift die Auswahl der Räume, in denen erste Küsse getauscht werden, auf den ersten Blick mit einem Park und einem Mittelmeerstrand typisch ‚romantische‘ Settings auf. Allerdings werden Details der Raumgestaltung negativ verfremdet, wie sich beim ersten Kuss mit Iwona zeigt:

Der Weg führte durch einen kleinen Park. Die Luft war kühler hier und roch nach feuchter Erde und nach Hundekot. An der dunkelsten Stelle packte ich Iwona und küsste sie. Sie ließ sich meine Küsse gefallen und wehrte sich auch nicht, als ich nach ihren Brüsten und ihrem Hintern tastete. Als ich versuchte ihren Gürtel zu lösen, drehte sie sich weg und nahm mich an der Hand. (SJ 25)

Der erste Satz lässt mit dem „kleinen Park“ eigentlich einen *locus amoenus* vermuten. Doch im folgenden Satz betonen die für diesen Roman seltene olfaktorische Fokalisierung des Geruchs „nach feuchter Erde und Hundekot“ und die haptisch fokalisierte „kühler[e]“ Luft die unangenehme Atmosphäre des Ortes. Dass Alex Iwona gerade „[a]n der dunkelsten Stelle packt[.]“, inszeniert den ersten Kuss sowohl durch die Raumkonzeption als auch durch das Verb ‚packen‘ eher als Übergriff im Schutz der Dunkelheit denn als einvernehmlichen Austausch ersehnter Zärtlichkeiten, obwohl Iwonas Interesse an Alex bereits deutlich vorgeführt worden war und sie sich während der Küsse nicht wehrt und Alex schließlich sogar „an der Hand“ zu sich nach Hause führt (SJ 25f.). Am nächsten Morgen, als Alex ihr Wohnheim verlässt, schließt mit dem für den *locus amoenus* typischen Vogelgesang ein weiterer verfremdeter Topos die erste Nacht mit Iwona ab:<sup>562</sup> „Die Vögel in den Bäumen sangen unglaublich laut, einen Moment lang hatte ich den absurden Gedanken, sie würden gleich über mich herfallen.“ (SJ 27) Das Vogelgezwitscher erscheint hier nicht lieblich, sondern bedrohlich.

Der erste Kuss mit Sonja ereignet sich in einer „Bucht“ auf einer Insel nahe Marseille,

in der nicht viele Menschen waren. Der Fels war scharfkantig, und wir mussten eine Weile suchen, bis wir eine ebene Stelle fanden, an der wir unsere Badetücher ausbreiten konnten. Es war windstill hier, und in der Luft lag ein leichter Modergeruch. [...]

Ich musste über die Felsen klettern, um ins Wasser zu gelangen. Es schien mir erstaunlich kühl für die Jahreszeit. [...] Ich drehte mich zu ihr um. Sie hatte sich hingelegt und die Augen geschlossen, [...] aber ihre Haltung hatte etwas Verkrampftes. Sie hatte die Beine angezogen und die Knie zusammengedrückt und wirkte sehr jung. Ich glaube, sie wartete darauf, dass ich sie küsse, jedenfalls schien es sie nicht zu überraschen, als ich es tat. Sie legte ihre Arme um meinen Hals und zog mich an sich. (SJ 83f.)

Hier trüben die „scharfkantig[en]“ Felsen, das „erstaunlich kühl[e]“ Meer und der „leichte[.] Modergeruch“ (SJ 83) die zu Zärtlichkeiten einladende Atmosphäre einer versteckten Mittelmeerbucht. Die Verfremdung besteht, wie beim ersten Kuss mit Iwona, auch hier aus olfaktorischen und haptischen Störungen durch einen unangenehmen Geruch und kühle Temperaturen. Passend zu diesen räumlichen Merkmalen wirkt Sonja angespannt und der Kuss geplant (vgl. SJ 84). Der autodiegetische Erzähler Alex kommentiert die vollzogene Annäherung wie einen beschlossenen Deal: „Wir hatten uns nicht aus einer Laune heraus geküsst, mir war vom ersten Moment an klar, dass der Kuss eine Entscheidung gewesen war, die wir zusammen getroffen hatten.“ (SJ 85) Durch die Auswahl scheinbar ‚romantischer‘ Orte und ihre Verkehrung in kühle, übel riechende Orte werden die Leserwartungen in Bezug auf die hier beginnenden Beziehungen korrigiert: Mögen die Leser:innen in Park und Bucht zunächst den

---

<sup>562</sup> Vgl. Curtius 1961 [1948]: 202-205.

romantischen Auftakt zu einer leidenschaftlichen Affäre oder glücklichen Beziehung erwartet haben, deutet die unangenehme Gestaltung der Schauplätze darauf voraus, dass die Geschichte von anderen Beziehungsrealitäten erzählen wird als der glückenden Verwirklichung des romantischen Ideals.<sup>563</sup>

Ähnlich umgibt Grjasnowas Figuren Dreck als visuelle Störung, als die Protagonistin Leyla die Kellnerin Jonoun auf der Toilette einer Bar kennenlernt: „Die Toilette war eng und verdreckt, ein Spiegel nicht vorhanden, sodass ihre Besucher die kahle Wand anstarren mussten.“ (UE 19) Nachdem die Frauen sich dort einander schüchtern vorgestellt haben, spricht Leylas Mann Altay Jonoun im Gasträum an: „Willst du ihre Nummer?“, [...] Jonoun sagte nichts, schaute stumm auf den Boden, der voller Dreck war und unter den Schuhsohlen klebte. Die Situation wurde unerträglich.“ (UE 20) Während die Textstelle sonst mit Attributen zur Beschreibung des Raumes spart, wird auf den Verschmutzungsgrad von Toilette und Gasträum zweimal mit Begriffen derselben Wortfamilie hingewiesen und somit „Dreck“ als Merkmal des Schauplatzes, an dem Leylas und Jonouns Beziehung beginnt, deutlich hervorgehoben. Bevor Leyla und Altay die Kneipe verlassen, fällt Leyla auf derselben Toilette über Jonoun her und lässt die bisher heterosexuell lebende Jonoun verwirrt zurück (vgl. UE 21). Auf diese Weise zerstreut der Text jede Erwartung, dass zwischen den beiden Frauen eine besondere emotionale Beziehung entstehen könnte.

(2) Auch Bergs Protagonistin Chloe lernt ihren neuen Geliebten Benny an einem dreckigen Ort kennen, einem heruntergekommenen Massagesalon. Dabei parodiert der Text zusätzlich die veränderte Raumwahrnehmung der Liebenden durch die ‚rosarote Brille‘: Als Chloe den Massagesalon betritt, scheint ihr „[d]ieser kleine, dreckige Laden, im Sonnenlicht erbärmlich, [...] zu strahlen“ (FM 113). Die Parodie entsteht hier durch die distanzierte, hyperbolische Darstellung ihrer eigenen Raumwahrnehmung durch die autodiegetische Erzählerin Chloe, die weiß, dass der Raum eigentlich „klein[...], dreckig[...]" und „erbärmlich“ ist und nur in ihrer Wahrnehmung zu strahlen „scheint“. Wenig später wechselt auch ihr Hotelzimmer durch die

---

<sup>563</sup> Diese Funktion der Raumsemantik wird dadurch unterstützt, dass an ‚romantischeren‘ Orten gerade keine Liebesszenen geschehen, etwa auf dem Sommerfest bei den Eltern eines Kommilitonen: „Links und rechts von der Badestelle standen alte Bäume, die im flackernden Licht der Fackeln wie lebendige Wesen wirkten. Drüben am anderen Ufer waren Lichter zu sehen, die sich im Wasser spiegelten und vervielfachten.“ (SJ 53) In diesem romantisch-geheimnisvollen Raum, der Alex umgibt, taucht nicht etwa Sonja auf, sondern „der Veterinärmedizinstudent“ Jakob mit einer „Bratwurst in der Hand und [...] kauend“ (ebd.), der Alex in ein langweiliges Gespräch verwickelt.

Ankunft von Benny seine Semantik. Zunächst beschreibt Chloe die überbordende Hässlichkeit des Hotelzimmers, in das sie sich ohne Rasmus zurückgezogen hat:

Der Balkon, mit toten Insekten und Klimaanlage gut gefüllt, lädt nicht zu mittäglichen Sonnenbädern bei 50 Grad ein. Das Zimmer verfügt über eine Neonleuchte an der Decke, eine Duschkabine mit Schimmel und eine Wolldecke über einem Bett, dessen Matratze ich nicht besichtigen möchte. (FM 108, vgl. 117).

Dann verändert Bennys Erscheinen sowohl die konkrete Gestaltung des Hotelzimmers als auch Chloes Wahrnehmung des Raumes:

Der Masseur streicht mir Haar aus dem Gesicht. Er geht an mir vorbei, hängt ein Tuch über eine traurige Nachttischlampe, öffnet die Fenster, schließt Fliegengitter, um deren Existenz ich nicht wusste. [...] Im Zimmer ist es klar geworden, das Licht gelb und sanft, so hat es hier noch nie geschienen, selbst das Bett wirkt sauber, das Bett, auf dem wir liegen, eine Insel geworden. (FM 119f.)

Der Topos, dass die Liebe den Blick auf die Umgebung verschönert, wird durch die hyperbolische Darstellung des Vorher-Nachher-Kontrastes zwischen der „Neonleuchte“ und dem plötzlich „gelb und sanft“ scheinenden Licht sowie zwischen dem „Bett, dessen Matratze ich nicht besichtigen möchte“, und der „sauber[en ...] Insel“, die es plötzlich für die Liebende wird, karikiert. Die Art, wie die autodiegetische Erzählerin selbst ihre liebesgetrübten Sinne entlarvt, unterstützt ihre explizite Analyse, ihre Affäre sei nicht das Finden eines Seelenverwandten, sondern „Hormonen geschuldet [...], die mich zu einer Paarung führen wollen“ (FM 109).

(3) Noch deutlicher aber wird die Parodie medienbasierter Liebestopoi in Bergs Roman beim Meeresmotiv. Beide Ehepartner:innen betrachten unabhängig voneinander als autodiegetische:r Erzähler:in das Meer und kommentieren, dass sie dabei nicht die erhabenen Empfindungen spüren, die sie erwarteten.<sup>564</sup> Rasmus' Betrachtungen sind von Anspielungen auf eine fotografische Darstellung des Momentes durchzogen, indem er Bildunterschriften zu seiner Situation imaginiert:

Nach dem Frühstück stehe ich im Meer, mit hochgeschobenen Hosenbeinen, und blicke zum Horizont wie ein sinnierender Mensch. Bildunterschrift: Die Gezeiten waren immer Teil seines Seins.

Alternative Bildunterschrift: Ein durchaus noch attraktiver Mann, der in seinem Leben nicht mehr erreichen kann als das, was er jetzt hat, in einem fremdländischen Meer, gedankenverloren.

---

<sup>564</sup> Besonders drastisch ist der Unterschied zu Ortheils Darstellung von Menschen, die auf das Meer blicken: In *Die große Liebe* werden die Figuren „vom Anblick des Meeres in eine seltsam ruhige Andacht versetzt“ (GL 7), der autodiegetische Erzähler fühlt sich bei der ersten Begegnung mit dem Meer „angekommen“ (GL 22).

Doch es kommt mir nichts. Alles, was mir einfällt, wurde schon von anderen gedacht. [...]

Ständig steht man hier auf Knochen, oder irgendwas, das aussieht wie Knochen. Sandflöhe zerbeißen einem das Gesäß, das Wasser ist an manchen Tagen voller Abfälle aus dem offenen Schlachthof, aber wenn man die Augen zukneift, geht es. Dann kann man sich einbilden, dass es irgendein reizendes Meer ist. Wenn man nicht atmet. (FM 38f.)

Der Vergleich „wie ein sinnierender Mensch“ indiziert, dass Rasmus eine Pose nachahmt. Die erste fiktive Bildunterschrift imitiert den Topos, dass der Betrachter des Meeres zu sich selbst findet, und steigert ihn zu einer pathetischen Hyperbel: „Die Gezeiten waren immer Teil seines Seins.“ Die direkt folgende „[a]lternative Bildunterschrift“ enthält jedoch schon die kontrastierende Erkenntnis, dass erhabene Gedanken Rasmus weder in der intimen Situation der Meeresbetrachtung noch in seinem Schaffen als Theaterregisseur heimsuchen, in dem er „nicht mehr erreichen kann als das, was er jetzt hat“. Statt „gedankenverloren“ auf die Naturgewalt zu blicken, „kommt [ihm ...] nichts“ beim Anblick des verschmutzten Meeresstrandes: Die folgende Darstellung des Strandes als übersät von „Knochen“ und „Sandflöhe[n]“, das Wasser „an manchen Tagen voller Abfälle aus dem offenen Schlachthof“ und nur, wenn man „die Augen zukneift“ und „nicht atmet“, also die optische und olfaktorische Wahrnehmung ausschaltet, „reizend[...]“, bildet das groteske Gegenbild zu Erhabenheit und Romantik. Das Adjektiv „reizend[...]“ beinhaltet zudem die negative Konnotation von Oberflächlichkeit und Inhaltsleere und verweist auf die mediale Überstrapazierung des Topos.

Auch bei Chloe bleiben die erwarteten Empfindungen am Meeresufer aus, wie sie von Anfang an desillusioniert kommentiert:

Ich betrachte das Meer. Es sagt mir nichts. Dieses Meergeglotze. Was soll denn da bitte eintreten? Demut? Erkenntnisse? Bitte schön. Die Erkenntnis in Anbetracht der Naturgewalt ist, dass ich es zu nichts weiter gebracht habe als zur Gattin eines Mannes, der gerade eine Lebenskrise hat. (FM 46)

Sie distanziert sich sprachlich von den Erwartungen an große Gedanken, indem sie das Meer ironisch als „Naturgewalt“ bezeichnet und seine andächtige Betrachtung als „Meergeglotze“ abwertet. Beide Figuren thematisieren während ihrer Meeresbetrachtung die konventionelle Erwartungshaltung, dass das Meer sie durch seine Erhabenheit beindrucken und tiefe Erkenntnisse in ihnen auslösen sollte, sowie das Ausbleiben dieser Wirkung. Stattdessen erkennen sowohl Rasmus als auch Chloe bei der Meeresbetrachtung, dass ihr Leben hinter ihren Erwartungen zurückgeblieben ist: Rasmus kann „in seinem Leben nicht mehr erreichen [...] als das, was er jetzt hat,“ (FM 38) und Chloe hat „es zu nichts weiter gebracht [...] als zur Gattin eines Mannes, der gerade eine Lebenskrise hat“ (FM 46).

Anschließend übernehmen sie bei Sonnenaufgang zusammen einen weiteren Versuch, sich der romantischen Erhabenheit des Meeres auszusetzen. Doch statt eines romantischen Raums betreten sie einen Raum des Grauens, wie Chloe in drastischer Detailtreue erzählt:

Ich habe das Telefon gestellt. 6.49 soll die Sonne aufgehen. Uns bleiben noch zehn Minuten, um Zeugen dieses außergewöhnlichen Naturereignisses zu werden. [...] Wir gehen an den Bungalows vorbei, die Treppen zum Strand hinunter, und sind verwirrt. Statt des erwarteten Rosétons ist der Himmel rot. Neben der Mauer, die das Hotel vom Strand trennt, brennt etwas Organisches. Es stinkt in einer mir unbekanntem Art, süßlich, schwer, fettig. Meine Augen gewöhnen sich an die Flammen, ich sehe, es ist ein Mensch, der reglos brennend am Strand sitzt. Erkenne, dass er tot sein muss, denn da ist nur noch schwarzer Umriss. Bis auf das Knistern des Feuers und kleine Explosionen, Organe?, ist es still. Wir starren, eingefroren, uns ist klar, dass es zu spät ist für jedes Eingreifen; der Körper bereits schwarz verkohlt, obgleich er sich noch bewegt. Bewegt wird. Ein leises Knacken, etwas im Kopf ist geborsten, wir gehen näher, uns an den Händen haltend, und sehen neben der Feuerstelle einen Benzinkanister und ein Halstuch. Das Tuch, das ich gestern an dem Banker gesehen habe, der vielleicht kein Banker war, sondern einfach nur traurig. Das Tuch, das er auch mit heruntergelassener Hose um den Hals gelassen hatte. (FM 73)

Da dem Leser aus der vorangegangenen Lektüre Chloes nüchterne Haltung gegenüber romantischen Situationen oder Orten bereits bekannt ist (vgl. FM 42), muss die Bezeichnung des Sonnenaufgangs als „außergewöhnliche[s] Naturereignis[.]“ als ironisch aufgefasst werden. Die Erzählerin imitiert die floskelhafte Sprache der Begeisterung, um ein im wahrsten Wortsinn alltägliches Ereignis zu benennen, und weist so auf die mediale Prägung des ‚romantischen‘ Topos hin, den Sonnenaufgang zu zweit zu betrachten. Die drastische Darstellung des verkohlten Leichnams macht den semantischen Bruch überdeutlich. Zudem handelt es sich bei der verbrannten Figur um den „Banker“, einen Unbekannten, der sich seit Wochen in Chloes Nähe aufhielt und einmal mit ihr zusammen masturbiert hatte (vgl. Kapitel 3.2.1.2).

Unter dem Schock der beobachteten Selbstverbrennung beenden Chloe und Rasmus diesen Tag in dem heruntergekommenen Touristenort, von dem sich das Paar zunächst noch distanziert hatte (vgl. FM 60). Rasmus stellt seine Erwartungen an den Sonnenaufgang und das tatsächliche Ende des Tages gegenüber:

Was so angenehm begonnen hat, mit der Idee, einen Sonnenaufgang zu besichtigen: Meer, halbdunkel, rosenfarben, dann hell, o welche Überraschung, da ist ja die Sonne, wer hätte damit gerechnet, endet in einer Horde besoffener Männer, die durch ihre Ausscheidungen schlendern und endlich mal sie selber sein können. (FM 86)

Auch seine Sprache spielt ironisch auf die klischeehaften Erwartungen an den alltäglichen Sonnenaufgang an, den sie wie ein Kunstwerk „besichtigen“ wollten und den sie dann als „Überraschung, [...] wer hätte damit gerechnet“, empfinden würden. Die Erwartungen an das sanfte Farbenspiel des Meeres von „halbdunkel, rosenfarben, dann hell“ werden in krassem Kontrast der Realität „einer Horde besoffener Männer, die durch ihre Ausscheidungen

schlendern“, gegenübergestellt. Der Kontrast zwischen Topos und Realität wird durch die antithetische Einleitung der Sätze betont: „Was so angenehm begonnen hat, [...] endet [...]“.

Wie die Beispiele zeigen, gliedert sich die Raumsemantik hier in die Berg'schen „satirische[n] Strategien der Distanzierung bis hin zur vollständigen Destruktion“ ein, die Krause in anderen Werken der Autorin treffend analysiert als

narrative Verfahren, die die Zurückweisung des romantischen Liebesmodells ästhetisch plausibilisieren. Durch Ironie und Sarkasmus, kritische Autor- oder Erzählerinterventionen, hyperbolische Darstellung und das Übertreten sämtlicher bürgerlicher Moralvorstellungen bis hin zum offenen Bruch mit Regeln der Political Correctness machen all diese Verfahren eine schier übermächtige Distanz zum Objekt der Vorführung anschaulich.<sup>565</sup>

So steht beispielsweise die Darstellung des Meeres bei Berg in großem Kontrast zu Ortheils Roman *Die große Liebe*, in dem das Meer mythische Eigenschaften aufweist und die wahrnehmungserweiternde Liebeserfahrung der Protagonist:innen spiegelt (vgl. Kapitel 3.3.2). Der unterschiedliche Umgang mit dem Motiv verweist deutlich auf die unterschiedlichen Liebeskonzepte der beiden Texte: Während Ortheils Text die Möglichkeit einer ‚großen Liebe‘ euphorisch bejaht, ist die Raumsemantik bei Berg Teil ihrer Darstellungsstrategien zur Destruktion des romantischen Liebesmodells.<sup>566</sup>

(4) Ähnlich dem Meeresmotiv bei Berg verfremdet Grjasnowa die Begegnung ihrer Figuren mit Bergen. Die Anwesenheit der Berge und Gebirge, die die Figuren auf der Suche nach der Liebe bereisen, führt weder Leyla noch Altay mit ihren jeweiligen Geliebten zusammen, sondern lässt sie im Gegenteil die Vergeblichkeit ihrer Suche nach der ‚großen Liebe‘ begreifen. Der Aufbau dieses Leitmotivs zur Destruktion romantischer Hoffnungen soll hier kurz chronologisch nachvollzogen werden.

Zunächst übernachteten Jonoun und Leyla im Bergdorf Ilisu:

Nach Scheki steuerte Leyla weiter den Norden an, sie wollte in das kleine Dorf Ilisu, an der Grenze zu Dagestan und Georgien. Es handelte sich um einen winzigen Ort hoch in den Bergen, die felsig und dennoch grün waren und deren Vegetation verdächtig der alpinen glich. [...] Hoch über dem Dorf thronte das Hotel, das aus einem Dutzend kleinerer Gebäude bestand, die ohne

---

<sup>565</sup> Krause 2014: 197.

<sup>566</sup> Die durch die Raumsemantik auf der Textebene implizierte Haltung des Textes wiederholt sich in Chloes Aussage über ihre explizite Abneigung gegenüber romantischen Orten: „Ich habe immer meine Unfähigkeit bedauert, Romantik dort wahrzunehmen, wo sie allgemein vermutet wird. Ich finde Rosen unattraktiv, und die Idee, mit Rasmus in einer Badewanne zu sitzen, sich bei überlaufendem, kalt werdendem Wasser zu begatten, sich die Rippen dabei zu stoßen, abzurutschen, mit dem Gesicht unter Wasser zu geraten, erschien mir schon immer bizarr.“ (FM 42) Ihre räumlichen Präferenzen spiegeln ihr Liebeskonzept wider, das Romantik und Leidenschaft ablehnt und mit nüchternem Blick eine freundschaftliche Alltagsbeziehung zu Rasmus vorzieht (vgl. FM 27, 30f., 89).



eine ersichtliche Ordnung erbaut worden waren, dazwischen lag ein ausladender Pool mit leuchtend blauem Wasser. (UE 205)

Diese zu Beginn eines Kapitels narratorial erzählte Passage stellt den Bergort Iisu und das dortige Hotel verheißungsvoll dar: Die Adjektive „klein[.]“ und „winzig[.]“ sowie die vertikale und horizontale Randlage „an der Grenze“ und „hoch in den Bergen“ erwecken den Eindruck von Intimität und Abgeschiedenheit. Die Kombination der „felsig[en]“ und „grün[en]“ Gestalt des Bergortes mit dem „leuchtend blaue[n] Wasser“ des Swimmingpools lassen eine Idylle erwarten, die beste Umstände bietet, damit Leyla und Jonoun fern ihrer rauen Wahlheimat Berlin endlich zueinander finden. Allein, dass die Vegetation „verdächtig der alpinen glich“, lässt durch das an dieser Stelle irritierende Adverb „verdächtig“ die Vermutung zu, dass auch die südliche Umgebung auf die Figuren keine andere Wirkung zeigen wird als die mitteleuropäische.

Tatsächlich steigert sich die ‚Romantik‘ der Bergidylle noch weiter:

Gemeinsam gingen sie zum Haupthaus hinunter, die untergehende Sonne tauchte die Berge in rötliches Licht. In der Provinz ging die Natur verschwenderisch mit ihrer Schönheit um. Jonoun nahm vorsichtig Leylas Hand, und von unten musste es so ausgesehen haben, als ob die eine Frau der anderen half, den steilen Pfad hinunterzusteigen. Über dem Berggipfel kreiste ein Adler. [...]

Intensive Dunkelheit hatte sich über die Berge gelegt, um sie herum herrschte absolute Ruhe, lediglich Kinderlachen und das entfernte Rauschen eines Baches waren zu vernehmen. Das Wasser kam klar und kalt herunter. (UE 206)

Auch der Text geht an dieser Stelle im Vergleich zur bisherigen Raumdarstellung „verschwenderisch mit [...] Schönheit um“ – wenn Abendrot, Kinderlachen und ein kreisender Adler zusammentreffen, lässt das auch die sonst so abgebrühten Figuren nicht kalt. Die im Kontext dieses Romans außergewöhnliche, beinahe kitschige Häufung auch im literaturhistorischen Sinne romantischer Motive – Berge, Dunkelheit, Ruhe, Waldeinsamkeit, ein plätschernder Bach –<sup>567</sup> scheint durch die Reduzierung ablenkender Reize die Aufmerksamkeit der Frauen füreinander zu intensivieren und sie nähern sich körperlich wieder an (vgl. UE 207f.). Die Beschreibung der Landschaft bei Leylas Weg zum Pool kurz vor der Wiederannäherung legt jedoch bereits Indizien an, dass die Wiedervereinigung nicht störungsfrei bleiben wird:

Sie rannte den Steinpfad hinab, die frische Luft stieg ihr zu Kopf, sie fröstelte am ganzen Körper. Die Berge lagen im dichten Nebel. In den Grashalmen funkelten Tautropfen. Um den Maschendrahtzaum (sic!) war alles voller Abfall, eine magere Kuh suchte zwischen Coca-Cola-Dosen, Plastiktüten und zerbrochenen Flaschen nach Nahrung. (UE 207)

Auch hier treten mit „frische[r] Luft“, „Berge[n]“, „Nebel“ und funkelnden „Tautropfen“ zunächst ästhetische, idyllische, natürliche Raummerkmale zusammen. Unvermittelt werden sie

---

<sup>567</sup> Vgl. exemplarisch die Beiträge in Pape 2009.

jedoch von Zeichen menschlicher Zivilisation bzw. deren „Abfall“ abgelöst und die nach Nahrung suchende „magere Kuh“ bietet ein trostloses Bild. Hier lässt sich bereits der Bruch der Idylle ablesen, der auch in der Beziehung der Figuren nach einem kurzen erotischen Intermezzo eintreten wird: Die körperliche Wiederannäherung kann nicht über die emotionale Fremdheit zwischen Leyla und Jonoun hinwegtäuschen, wie schon der nächste Bergaufenthalt zeigen wird. In Tiflis besteigen Leyla und Jonoun „den höchsten Berg“, auf dem sich „das Grab des russischen Diplomaten und Dramatikers Alexander Sergejewitsch Gribojedow“ (UE 215) befindet, dessen kurze und traurige Liebesgeschichte damit endete, dass seine Witwe auf seinen Grabstein meißeln ließ: „Dein Geist und deine Taten sind im russischen Gedächtnis unsterblich, doch wozu überlebte dich meine Liebe?“ (ebd.) Diese Grabinschrift reiht sich unkommentiert in die zahlreichen Anekdoten ein, die im Laufe der Handlung unverbunden auftauchen. Im Zusammenhang mit dem Leitmotiv des Berges als Symbol für die Suche nach der großen Liebe kann die Grabinschrift als Hinweis gelesen werden, dass die den Tod überschreitende große Liebe nur Unglück stiftet.

Diese Absage an die romantische Liebe wird durch die dritte Bergbegegnung der Frauen auf ihrer Reise finalisiert: Beim Blick auf den mächtigen Berg Ararat aus der Ferne – ein „magisches Gebilde, zum Greifen nahe und dennoch unerreichbar“ (UE 232) – wird Leyla die Unerreichbarkeit der romantischen Liebe klar und sie brechen ihre Suche ab (vgl. Kapitel 3.2.1.3). Von diesem Liebessymbol sind Leyla und Jonoun als Betrachterinnen zweifach getrennt: Einerseits durch das Fenster, das keinen Übergang vom Innen- in den Außenraum erlaubt und mit Sehnsucht konnotiert ist,<sup>568</sup> andererseits durch die Landesgrenze zur Türkei, hinter der der Berg Ararat liegt. Der unerreichbare sagenumwobene Berg Ararat symbolisiert die Unerreichbarkeit einer glücklichen Liebesbeziehung zwischen Leyla und Jonoun: Der Ararat spendet als Wahrzeichen Jerewans den Bewohnern Orientierung und Identifikation, bleibt aber hinter der Landesgrenze unerreichbar, so wie das Modell der romantischen Liebe Leyla und Jonoun Orientierung und Identifikation spendet, aber auch für sie unerreichbar bleibt. Er ist im Laufe der Reise der erste Berg, der nicht von den Figuren bestiegen wird, und wird so zum Zeichen ihrer Resignation.

Zeitgleich gibt auch Altay beim Besuch eines Berges die Suche nach der großen Liebe auf: Mit seinem neuen Geliebten Farid besucht er „*Yanar Dag*, den brennenden Berg“ (UE 241). Der mutmaßlich beeindruckende Ort wird nüchtern beschrieben:

---

<sup>568</sup> Vgl. Kapitel 1.1, Fußnote 23.

Farid wollte Altay *Yanar Dag*, den brennenden Berg, zeigen, eine außerhalb von Baku gelegene Erdbrandstätte, aus der Flammen aufstiegen. Kleine wie große. Als sie am Berg angekommen waren, starrten sie in die Flammen, in einem Anfall wehmütiger Sehnsucht nach Liebe, allerdings keiner gemeinsamen. Eine schwangere Katze rieb sich an Altays Bein, und er hatte das Gefühl, er würde ins Feuer laufen, wenn sie dort noch länger stehenblieben. (UE 241)

Auch Altay wird hier klar, dass er sich zwar nach der großen Liebe sehnen kann, sie aber nicht mit Farid erreichen wird. Stattdessen hatten er und Leyla die beste Art der Liebe, die in der Realität des 21. Jahrhunderts möglich ist, längst beieinander gefunden, wie ein weiterer, sehr früher Hinweis auf das Bergmotiv in abstrakterer Form indiziert, der sich nun erst intratextuell entschlüsseln lässt: Altays Name ähnelt klanglich dem Altai-Gebirge, wie Jonoun bei ihrer ersten Begegnung bemerkt (vgl. UE 38 und 52). Rückblickend erscheint diese Namensähnlichkeit als Präfiguration von Leylas und Altays Erkenntnis am Romanende, dass die beste Option für sie beide ist, an ihrer Ehe festzuhalten. So schlägt das Symbol für die ‚große Liebe‘ den Bogen zum versöhnlichen Ausgang des Romans.

(5) In Stamms Roman tauchen Liebesromane und -filme, die die bisher analysierten verfremdeten Topoi geprägt haben, als räumliche Objekte innerhalb der erzählten Welt auf und entlarven das romantische Liebesideal als medienbasiert und realitätsfern. In *Sieben Jahre* ist die Ausstaffierung von Iwonas Wohnräumen mit Liebesromanen, Filmen und Bildern Teil eines umfangreichen Motivkomplexes zu Fiktionalität und narrativen Mustern, von dem im Rahmen dieser Arbeit nur der raumsemantische Teil analysiert werden kann.<sup>569</sup> Iwona wird schon als Leserin eines kitschigen Romans eingeführt, dessen Titelbild tradierte raumsemantische Elemente von Liebesromanen aufgreift: „ein Liebesroman mit buntem Umschlag, auf dem vor stürmischem Himmel ein Mann und eine Frau auf einem Pferd zu sehen waren“ (SJ 18). Bei den späteren Liebesbegegnungen in ihren mit kitschigen Büchern (vgl. SJ 117) vollgestopften Zimmern läuft „irgendein Kostümfilm mit romantischer Musik“ (SJ 39), Alex besteht darauf, sie „zum Soundtrack irgendwelcher kitschiger Filme“ (SJ 118) zu küssen. In der Ausstattung von Iwonas Zimmern mit kitschigen Liebesmedien findet sich die „naive und veräußerlichte

---

<sup>569</sup> Die zahlreichen Hinweise auf Fiktionalität und Narrationskonventionen in Antjes oder Rüdigers Äußerungen (vgl. z. B. SJ 60, 62, 75f., 266, 290), die Erwähnung romantischer Autoren (vgl. SJ 111), die Erzählkonstruktion der autodiegetischen Rahmen- und Binnenerzählung und Iwonas auch in ihrem Fotoalbum (vgl. SJ 239f.) manifestierte Fantasien eines gemeinsamen Lebens mit „ihre[m] Mann“ (SJ 239) Alex, die ihre Kusine Ewa damit erklärt, Iwona habe „zu viel gelesen, die falschen Bücher“ (SJ 244), würden eine genauere Untersuchung lohnen. Auch in Stamms Roman *Agnes* wird die Welt der Bücher mit der Liebessehnsucht der Figuren in Beziehung gesetzt, die sich bezeichnenderweise in der Bibliothek kennenlernen, vgl. zur „Problematisierung des Verhältnisses von Realität und Fiktion“ in *Agnes* und weiteren Romanen Stamms Schumacher 2017: 54 sowie Rowińska-Januszewska 2009: 98.

Perversion eines Ideals“<sup>570</sup> romantischer Liebe wieder, die Schumacher in Stamms Werk beobachtet. Die Objekte dienen als Verweis auf die Fiktionalität der romantischen Liebe und greifen eine Kritik auf, die sich durch die Epochen zieht.<sup>571</sup> Das aus Lektüren und Filmen gewonnene romantische Konzept stellt für Figuren wie Iwona den „diffuse[n] Bezugspunkt eines Lebensprojekts“<sup>572</sup> dar, wie Schumacher an Stamms Werk beobachtet. Iwonas Medien lassen sie an die große Liebe glauben, vergeblich wartet sie 15 Jahre lang darauf, dass Alex sich für sie entscheidet, und gibt sogar ihr Kind an ihn und Sonja ab. Der Roman lässt jedoch – wie oft bei Stamm –<sup>573</sup> offen, ob ihr Liebeskonzept positiv oder negativ zu bewerten ist.

(6) Auch das Ende von Stamms Liebesgeschichte ist raumsemantisch unkonventionell gestaltet, indem der Protagonist ganz alleine in einem heterotopen Nicht-Ort Glück findet. Klatt entwickelte diese Verbindung der Konzepte von Foucault und Augé für die Beschreibung erzählter Räume in Texten der Übermoderne:

Wie die Augéschen Nicht-Orte schaffen diese heterotopen Nicht-Orte ‚keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit‘. [...] Wie Foucaults Heterotopien sind sie als Gegenorte zu bezeichnen. Allerdings besitzen die heterotopen Nicht-Orte gerade hierin ein kreatives Potenzial: Sie kreieren einen neuen Blick auf Räume, bieten Heilung und Schutz. Heilung bedeutet in diesem Sinne nicht das Kurieren einer physischen Anomalie, sondern einen auf die Psyche positiv wirkenden Umgang mit dem modernen säkularen Sinnverlust. Ohne religiöse Erlösung muss Heilung als ein prozessualer Vorgang verstanden werden, der aus Momenten des Glücks und der Zufriedenheit einen Sinn des Daseins kreiert. An den heterotopen Nicht-Orten entstehen diese Glücksmomente, da Freiheit und Phantasie in diesen Räumen Erfolge feiern können.<sup>574</sup>

Das Konzept trifft auch die Semantik des letzten erzählten Raumes in *Sieben Jahre*: Der nun sowohl von seiner Ehefrau Sonja als auch von seiner Geliebten Iwona getrennte Erzähler bringt die gemeinsame Freundin Antje zum Flughafen und findet allein in der hässlichen „Check-in-Halle“, einem anonymen, „sterile[n] Ort, der irgendwo auf der Welt sein könnte“ (SJ 297), wo es ihm scheint „als sei ihr einziger Zweck, die eigene Größe zu feiern“ (SJ 296), am Romanende

---

<sup>570</sup> Schumacher 2017: 65f.

<sup>571</sup> Schon in Goethes *Wahlverwandtschaften* wird, wie Martínez analysiert, mehrfach die „Überlagerung des Lebens durch die Kunst [...] hervorgehoben“, Martínez 1996: 42.

<sup>572</sup> Schumacher 2017: 65f.

<sup>573</sup> Vgl. Nicolai Glasenapp: „Ich ging um die Schrift herum“. Offenheit in Peter Stamms Erzählungen *Das schönste Mädchen, Was wir können* und *Dämmerung*. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 81-99, hier 81: „konstitutiv für Stamms Texte [...] sind das Spiel mit und die Reflektion von Möglichkeiten im Gegensatz zu einer verbindlichen Sinnggebung, die sich etwa in einer zu erschließenden Botschaft oder einem moralischen Kommentar niederschlägt.“

<sup>574</sup> Klatt 2013: 216. Vgl. zu Nicht-Orten in Stamms Werk auch Gremler 2013.

die Ruhe, die er in seinen Beziehungen nicht oder zumindest nicht dauerhaft finden konnte.<sup>575</sup>

Auch hier wird wieder der unangenehme Geruch des Raumes erwähnt:

Es roch nach verbranntem Kerosin. All das, der Geruch, der Lärm, das spärlicher werdende Licht, erzeugte in mir ein übermächtiges Fernweh, den Wunsch, wegzugehen und nie mehr zurückzukehren, irgendwo neu anzufangen, in Berlin oder in Österreich oder in der Schweiz. Es war jene Mischung aus Angst und Befreiung, die ich sonst nur empfunden hatte, wenn ich mit Iwona zusammen gewesen war, und auch dann nur für kurze Momente. Ich war nicht fröhlich, aber zum ersten Mal seit langer Zeit fühlte ich mich sehr leicht und wach, als sei ich nach einer langen Bewusstlosigkeit endlich zu mir gekommen. Ich lehnte mich mit dem Rücken an das etwas nach außen geneigte Glas und hob den Kopf und sah über mir den leeren Himmel, der mir auf fast absurde Weise schön zu sein schien. (SJ 298)<sup>576</sup>

Der heterotope Nicht-Ort weckt in Alex „Fernweh“, das er zuvor nie empfunden hatte, „Angst und Befreiung“ wie sonst nur gelegentlich in Iwonas Armen. Die Zusammenstellung der Ausdrücke „leicht und wach“ und „endlich zu mir gekommen“ betont, dass Alex mit dem Ende seiner Beziehungen vom Erfolgsdruck und inneren Zwiespalt befreit ist und sein Leben nun nach seinem eigenen Maß gestalten kann. Alex' Empfindungen spiegeln beispielhaft Augés Charakterisierung des Nicht-Ortes, der im Gegensatz zum anthropologischen Ort einen „Zugewinn an Freiheit und Mobilität und Entlastung von [...] der eigenen Identität“<sup>577</sup> bedeutet und ein Gefühl der „Befreiung“<sup>578</sup> auslöst und zur „Begegnung mit sich selbst“<sup>579</sup> führt. Als Heterotopie verweist der Flughafen auf die Abwesenheit sozialer Verbindungen und dient als Übergangsort. Dass der Himmel „leer[...]“ ist, deutet auf die Abwesenheit von Zielen, Orientierungspunkten oder Transzendenz hin, und dass er Alex „schön“ erscheint, auf seinen Frieden mit dieser Abwesenheit.<sup>580</sup>

---

<sup>575</sup> Letzteres Merkmal teilt die Halle mit den Entwürfen, die Alex im Laufe seines Erwachsenenlebens immer wieder heimlich erstellte (vgl. Kapitel 3.2.4.3). Das Motiv, dass Figuren sich gerade „Transit-Orte [...] zur punktuellen bzw. ephemeren Heimat taugen“, während „Versuche, sich fest zu verwurzeln, indem man z. B. eine Wohnung bezieht, ein Haus kauft oder ins Dorf der Kindheit zurückkehrt, scheitern“, und die bezogenen Domizile „Fremdheitsgefühle“ hervorrufen, findet sich in Stamms Werk immer wieder, vgl. Bartl/Wimmer 2016a: 15.

<sup>576</sup> Es lohnt sich, dieses Romanende mit dem Romanende von *Tal der Herrlichkeiten* (vgl. Kapitel 3.2.4.3 und 3.3.1) zu vergleichen: Neben der Ähnlichkeit, dass auch Webers Protagonist alleine in den Himmel schaut, unterscheidet sich die Raumsemantik der beiden Romanenden deutlich: Während Alex der „leere[...] Himmel [...] auf fast absurde Weise schön zu sein schien“ (SJ 298), erscheint in Webers Roman der Himmel nicht „leer“, sondern wie ein geheimnisvoller, mythischer Akteur, der Sperber einen neuen Lebenssinn verkündet, indem „die Helligkeit sich weitet zu einer glorreichen Verheißung“ (TH 253) und Sperber so einen möglichen neuen Lebenssinn in der Sorge für seinen halbverwaisten Sohn andeutet. Auch Grjasnowas Protagonist:innen Leyla und Altay begeben sich am Romanende zu einem Flughafen, allerdings fliegen sie dann gemeinsam nach Hause, um eine Familie zu gründen, sodass der Text versöhnlicher abschließt (vgl. Kapitel 3.3.4.3).

<sup>577</sup> Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M. 1994, S. 120f.

<sup>578</sup> Ebd. 121.

<sup>579</sup> Ebd. 123.

<sup>580</sup> Dieses Romanende greift typische Strategien der Raumdarstellung in Stamms Prosawerk auf, wie Bartl und Wimmer zusammenfassen: „Das ‚Ungefähre‘, ‚Ungewisse‘, ‚Diffuse‘ der Umgebung korrespondiert dabei mit

Auch in diesem Roman zeigt sich also das für Stamms Texte typische „Wechselspiel von versuchter Nähe und unüberwindbarer Distanz“<sup>581</sup>: Alle Beziehungen sind nach den im Einleitungskapitel diskutierten populären Maßstäben dysfunktional, Alex' Sehnsucht nach Geborgenheit und Verortung bleibt auf Dauer unerfüllt und zwischen allen Figuren herrscht gegenseitiges Unverständnis. Der Roman konzipiert die Liebe als eine zu überwindende medienbasierte Täuschung, nach deren ‚Ent-Täuschung‘ der Protagonist endlich frei und glücklich sein kann.<sup>582</sup> Allein das Verb „scheinen“ stellt die Dauerhaftigkeit dieses friedlichen, erlösten Zustandes in Frage. Damit bestätigt die Raumsemantik den Bruch mit dem romantischen Liebeskonzept, den die Situierung der ersten Küsse angekündigt hatte.

Die vorangegangenen Textbeispiele haben gezeigt, wie Texte über die Verfremdung von Raummotiven, die auf ‚romantischen‘ Topoi basieren, in allen chronologischen Phasen einer Liebesbeziehung Kritik am romantischen Liebesmodell üben können, indem sie über die Raumsemantik die Realitätsferne des romantischen Liebeskonzeptes vorführen: Die Situierung erster Küsse an dreckigen oder übelriechenden Orten deutet auf Abweichungen von der glückenden Verwirklichung des romantischen Ideals voraus. Die Parodie der veränderten Raumwahrnehmung der liebenden autodiegetischen Erzählerin bei Berg, die sich ihrer fehlerhaften Wahrnehmung bewusst ist, macht die lebensverändernde Wirkung der Liebe lächerlich. Vermeintlich ‚romantische‘ Orte wie das Meeresufer oder Berge vermögen die

---

dem Lebensgefühl der Protagonistinnen und Protagonisten. Einer solchen Existenz des ‚Ungewissen‘ scheint kaum eine andere Umgebung besser zu entsprechen als ein (in der Terminologie Marc Augés) Nicht-Ort ohne Identität, ohne Relation und ohne Geschichte, ein Nicht-Ort, der von Transit und entpersonalisierten Begegnungen geprägt ist. [...] ‚Nur‘ im Verschwinden und Untergehen, in der Flüchtigkeit des eigenen Seins erfahren die Protagonistinnen und Protagonisten eine Form der Geborgenheit. Stamms spezifische Schauplätze als ‚Nicht-Orte‘ versprechen Anonymität, Distanz und Oberflächlichkeit und werden dadurch für jene Figuren attraktiv, die sich als ‚Lebensflüchtlinge[.]‘ nicht auf ihre Umwelt einlassen können und wollen. Wobei solche Lebensläufe und solche Nicht-Orte keineswegs als negativ bewertet werden, sondern eine eigene glücksspendende, identitätssichernde und ästhetische Qualität bekommen.“ Bartl/Wimmer 2016a: 16f., vgl. zur lakonischen Raumdarstellung bei Stamm Honold 2016: 105. Auch Bergs Protagonisten Chloe und Rasmus finden in einer Heterotopie wieder zu sich selbst und zueinander: In der Krisenheterotopie eines Krankenhauses erleichtert ihnen die Beschäftigung mit Krankheit und Tod sowie die Abstraktion von ihren sonstigen Lebensumständen die Konzentration auf ihre Emotionen füreinander und die Bedeutung ihrer Ehe für ihr Leben (vgl. FM 241-247).

<sup>581</sup> Bartl/Wimmer 2016a: 10. Schröder sieht im „spezifische[n] Versagen“ des Protagonisten-Ehepaares einen Beitrag zur „Chronik seiner [des Autors, A. S.] Generation“, die das Werk Stamms entlang einer „Bewegung von der Unverbindlichkeit zu Versuchen der Bindung“ bilde (Schröder 2010).

<sup>582</sup> Ähnlich beobachtet Julia C. Sander an anderen Gegenwartsromanen, dass die Herausbildung einer eigenen, stabilen Identität in „postmodernen, globalisierten, kapitalistischen Lebenswelten“ und in Zeiten brüchiger privater und beruflicher Sicherheiten nicht gelingt, vorübergehend glücklich werden die Figuren erst, wenn sie die Sinnsuche ganz aufgeben, Julia C. Sander: *Zuschauer des Lebens. Subjektivitätswürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2015, S. 20, vgl. Meise 2005: 130 und Stuhr 2005: 47.

Figuren einander nicht näherzubringen, sondern führen ihnen im Gegenteil die Ausweglosigkeit ihrer aktuellen Lebenssituation und die Unerreichbarkeit des romantischen Liebesideals vor Augen. Stamms Liebesgeschichte am heterotopen Nicht-Ort Flughafen enden zu lassen, an dem der Protagonist erst in der Trennung von beiden Frauen zu sich und zum Glück findet, schlägt schließlich den Bogen zum ‚unromantischen‘ Beginn und bestätigt die Lösung vom romantischen Konzept. Manchmal ist wie bei Berg auch das gesamte Raummuster des Textes als satirische Parodie auf das Finden der ‚großen Liebe‘ angelegt, oder die parodierten Liebesromane und Filme tauchen wie bei Stamm selbst in erzählten Räumen auf, um sich von den realitätsfernen Klischees zu distanzieren.

### 3.3.3.2 Gelingende Liebe als Utopie

In konsequenter Fortführung der raumsemantischen Verfremdungsstrategien setzen manche Romane den Unwillen der Figuren, sich festzulegen, unvereinbare Bedürfnisse der Partner:innen oder die Unfähigkeit, sich dem anderen zu öffnen, als räumliche Distanz um und bestätigen damit literaturwissenschaftliche Analysen, die das Ende der Liebe im Roman des 21. Jahrhunderts konstatieren.<sup>583</sup> In diesem Kapitel werden Beispiele analysiert, die mit dem Blick durch Fenster und Glasscheiben als Metapher für die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren spielen (1), Liebe in der Phantasie oder Distanz verorten (2) oder Hotels als realisierte Utopien einsetzen (3).<sup>584</sup>

---

<sup>583</sup> Diesen Befund arbeiteten zahlreiche Forschungsbeiträge heraus, vgl. exemplarisch Neuhaus 2012b: 278, Krause 2014: 189, Stuhr 2005: 41f. und 49f., Neuhaus 2017: 134 und 137, Sander 2015: 9-12, Gösweiner 2010: 270, Borgstedt 2006: 215, Christiane Caemmerer: Anne Strelau. Generation Golf – weiblich oder german psycho? Karen Duves zweiter Roman ‚Dies ist kein Liebeslied‘, ein Poproman. In: Dies. u. a. (Hg.): *Fräuleinwunder Literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005, S. 109-124, hier 111. sowie Eva Marsch: ‚Anything goes‘ – Zwischen *eros* und *agape*. Die Verwirrung der Liebe in den Erzählungen Judith Hermanns. In: Corinna Schlicht (Hg.): *Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film*. Oberhausen 2010, S. 80-96, hier 86f. Diese Entwicklung setzte schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Autoren wie Schnitzler ein (vgl. Herwig/Seidler 2014a: 9f.). Selbst in Webers Roman, der ja von einer glücklichen romantischen Liebe im engeren Wortsinn erzählt (vgl. Kapitel 3.3.1), wird die Phase der glücklichen Zweisamkeit durch die räumliche Strukturierung des Handlungsverlaufs und die Semantik des Titels *Tal der Herrlichkeiten* als kurze Ausnahmephase inszeniert und nicht als dauerhafte Lebensform ausbuchstabiert (vgl. Kapitel 3.2.2.2).

<sup>584</sup> Für die Protagonist:innen von Leif Randts Roman *Allegro Pastell* (2020) hingegen ist gerade die räumliche Distanz Bedingung ihrer Liebesbeziehung: Jerome lebt nahe Frankfurt, Tanja in Berlin; die beiden verbindet eine Fernbeziehung, die auf großem gegenseitigen Einfühlungsvermögen und maximaler Freiheit der Partner:innen basiert. Nach einer Reihe von Konflikten und Beziehungs- ebenso wie Trennungsphasen gründet Jerome jedoch mit seiner „Co-Beziehung [...] Marlene“ (Leif Randt: *Allegro Pastell. Roman*. Köln 2020, S. 261, im Folgenden mit der Sigle AP zitiert) eine Familie. In einem Abschiedsbrief beschreibt Tanja die ideale Beziehungsform, die sie sich mit ihrer „Nummer Eins“ (AP 277) Jerome gewünscht hätte: „Wären wir beide ungebunden geblieben, hätte es interessant sein können, gleichzeitig in verschiedene Städte zu ziehen, auf verschiedene Kontinente, zum Beispiel nach Vancouver und Seoul. Über die jeweiligen Erlebnisse hätten wir

(1) Im Folgenden soll belegt werden, dass in Stamms Roman *Sieben Jahre* das raumsemantische Leitmotiv des Blicks durch eine Glasscheibe – sei es ein Fenster zur Außenwelt, ein Schaufenster oder Spiegel – metaphorisch auf die Schwierigkeit der Grenzüberschreitung zwischen den Individuen, unerfüllte Sehnsüchte des Protagonisten und die Unmöglichkeit gelingender Nahbeziehungen verweist.<sup>585</sup> Dass das Fenstermotiv als Metapher für Sehnsucht in Liebesromanen auftritt, wurde bereits thematisiert (vgl. Kapitel 3.1.1.1. und 3.2.1.3). Darüber hinaus können Fenster jedoch auch als Zeichen des Wunsches nach einem anderen Leben oder als Ausweis von Lethargie und der Unfähigkeit zur Veränderung fungieren.<sup>586</sup>

In *Sieben Jahre* ist dieses Darstellungsmittel besonders präsent. Stamms Roman beginnt bereits – auf der extradiegetischen Ebene – mit einem Blick des Protagonisten durch eine Glasscheibe: Alex beobachtet seine Frau und seine Tochter im Inneren einer Galerie durch die Schaufensterscheibe (vgl. SJ 7f. und Kapitel 3.1.2.2). Die Tochter Sophie vermag die Räume vor und hinter der Glasscheibe zu wechseln und sowohl mit Alex als auch mit Sonja zu kommunizieren, während die Ehepartner lange Zeit durch die Glasscheibe getrennt bleiben, bevor der Erzähler die Galerie betritt. Auf der retrospektiven intradiegetischen Ebene betrachtet er Sonja wenig später ebenfalls durch eine distanzierende Fensterscheibe, als er sie in einer Bar erwartet: „Ich war vor Sonja in der Kneipe und sah durch das Fenster, wie sie über die Straße auf mich zukam. Sie trug eine weiße Hose und ein ärmelloses weißes T-Shirt und war braun gebrannt. Als sie ins Lokal trat, drehten sich alle nach ihr um.“ (SJ 32) In beiden Fällen unterstreicht sein Blick durch die Glasscheiben neben der Distanz zwischen stummem Betrachter und Betrachteter den symbolischen Wert vor den Augen der Gesellschaft, den Sonja für Alex darstellt.

Beim Betrachten seiner Geliebten Iwona hingegen betont Alex' Blick durch Glas stärker das Fehlen von Kommunikation und die vollkommene Fremdheit zwischen den Figuren: Bei ihrem ersten Wiedersehen fixieren Iwona und Alex einander zunächst durch die „Glastür“ (SJ 35) der

---

im stetigen Austausch bleiben können, und alle sechs Monate hätten wir uns in Europa getroffen, um in liberalen Diskotheken zu feiern und in Hotelzimmern miteinander zu schlafen. Wir hätten punktuell die beste Zeit erlebt. Konsequente Verbundenheit bei großer Entfernung – ich glaube, das hätte uns entsprochen. Zwei Menschen, die sich schätzen und begehren und nur selten sehen.“ (AP 278f.). Diese Utopie gelangt nicht zur Umsetzung, sondern die Fernbeziehung wird wegen der ungeplanten Schwangerschaft Marlenes durch eine alternative Nahbeziehung ersetzt.

<sup>585</sup> Damit greift der Roman die für Stamms Werk typischen räumlichen „Motive der Visualität wie Blick, Sehen, Bilder“ auf, die laut Bartl und Wimmer „Themen der Ich-Suche und Ich-Auslöschung, der Sehnsucht danach Spuren zu hinterlassen, und des spurlosen Verschwindens“ ausdrücken (Bartl/Wimmer 2016a: 17).

<sup>586</sup> Vgl. Würzbach 2004: 53 sowie FN 20. Manche Figuren drücken durch ihren Blick aus dem Fenster als „expression of [...] withdrawal“ (Ritter 1977: 199) „a disturbed relation to the world outside“ (ebd. 195) aus.



Buchhandlung, in der Iwona arbeitet, sprechen dann im Innenraum kein Wort, und anschließend schaut Alex von außen zurück: „Iwona stand dicht an der Glastür, sie wirkte befriedigt, vielleicht auch nur teilnahmslos, als sei es ihr vollkommen gleichgültig, ob ich gehe oder bleibe, als wisse sie schon, dass ich wiederkommen würde.“ (SJ 36f., vgl. 58) Anstatt sich verbal darüber zu verständigen, ob, wann und wozu sie einander wiedertreffen wollen, betrachten Iwona und Alex einander stumm aus der Distanz. Auch der endgültige Abschied von Iwona und Alex viele Jahre später erfolgt distanziert durch den Blick durch eine „Scheibe“, als Iwona mit dem Bus zur Arbeit fährt und Alex – statt sie je zu fragen, ob sie glücklich ist, – mutmaßt, „dass Iwonas Leben – ärmlich und anstrengend und entbehrungsreich – glücklicher gewesen war als meines“ (SJ 281).

Der Blick durch Glasscheiben drückt also in beiden Beziehungen von Alex die unüberbrückbare Distanz zwischen den Figuren aus, die auch auf andere Weise – etwa die fehlende verbale Kommunikation – dargestellt wird und die sich durch alle Figurenbeziehungen zieht, auch zwischen Eltern und Kind (vgl. SJ 195, 205, 242). Alex kann mit keiner der beiden Frauen in einen Austausch über Emotionen und Bedürfnisse treten, auch nach Jahren ist ihm Iwona „vollkommen fremd“ (SJ 160), selbst beim Geschlechtsverkehr bleiben Iwona und Alex „jeder für sich“ (SJ 164). Er versucht nicht, die Frauen zu verstehen, und auch Sonja und Iwona interessieren sich kaum für Alex' Innenleben.<sup>587</sup> Die Raumsemantik zeigt: Ein romantisches Totalverstehen ist für diese Figuren ausgeschlossen und die Einsamkeit, die Alex zu Iwona getrieben hat (vgl. SJ 38, 118f.), lässt sich wegen der misslingenden Kommunikation nicht aufheben.

Das Fenstermotiv wird darüber hinaus eingesetzt, um Alex' Wunsch darzustellen, aus seinem Leben auszubrechen. Im Laufe seines Lebens mit Sonja entwickelt Alex einen Fluchtreflex, der sich neben expliziten Gedanken (vgl. SJ 8) und Taten (vgl. SJ 40f.) auch in seinem melancholischen Blick aus dem Fenster zeigt. Besonders deutlich tritt sein Wunsch, aus seinem Leben in ein anderes zu flüchten, zu Tage, als er während der beruflichen Krise des mit Sonja betriebenen Architekturbüros in einer Kneipe trinkt: „Durch das geöffnete Fenster drang kühle Nachtluft, und für einen Moment dachte ich, ich könnte entkommen, durch das Fenster klettern

---

<sup>587</sup> So entscheidet sich Sonja alleine für die Sterilisierung (vgl. SJ 208). Bei der Trennung am Romanende ist sie überrascht von Alex' Tränen, als sei ihr seine Emotionalität völlig unbekannt (vgl. SJ 293).

und mich davonstehlen aus meinem Leben, eine Szene wie aus einem Film.“ (SJ 272f.) Ähnliche Fluchtphantasien entwickelt er in der Rahmenhandlung kurz vor der Trennung (vgl. SJ 230).<sup>588</sup>

(2) Manche Romane gestalten die Unmöglichkeit einer gelingenden romantischen Liebesraumsemantisch aus, indem sie desillusionierende Alltagswelten entwerfen, aus denen sich die Figuren in neoromantische Wunschphantasien flüchten.<sup>589</sup> Andere Texte wie Glattauers Roman *Gut gegen Nordwind* platzieren die romantische Liebe im virtuellen Raum. Glattauers Emailroman setzt das Motiv der romantischen Liebe als räumliche Utopie besonders radikal um: Die Protagonist:innen Leo und Emmi lernen sich durch einen Tippfehler in einer Emailadresse kennen und beginnen eine Korrespondenz, die im Laufe der Zeit immer intimer und emotionaler wird, obwohl Emmi verheiratet ist. Dabei wird die Erfüllung der Liebe bewusst durch das Phantasieren und Begehren ersetzt (vgl. z. B. GN 17, 20, 31, 58, 78.): Die Erfüllung wird freiwillig aufgeschoben, um das begehrte Objekt in ästhetischer Gestaltung zu erhalten (vgl. GN 161) und das Begehren so sogar zu steigern, wie Angelika Vybiral bemerkt: „The spatial separation fires the desire of presence and longing for intimacy.“<sup>590</sup> Zudem erlaubt die Liebe in der Phantasie, seine Identität performativ selbst zu konstruieren.<sup>591</sup> Der Text kontrastiert durch die beiden übereinanderliegenden erzählten Welten – „textual virtual world and textual actual world“<sup>592</sup>, wie Vybiral sie nennt – zwei verschiedene Liebeskonzepte: Dem unerfüllten und unerfüllbaren romantischen Sehnen stehen mit Emmis Ehe mit Bernhard sowie Leos

---

<sup>588</sup> In Webers *Tal der Herrlichkeiten* hingegen vermittelt der Blick aus dem Fenster zu Beginn der Erzählung gerade die Abwesenheit von Sehnsucht. Er fungiert als Metapher für Sperbers Illusionslosigkeit (vgl. TH 43f., vgl. 12). Später jedoch taucht das Glasscheibenmotiv in Sperbers Gang in die Totenwelt auf, wenn die Toten „wie hinter einer Vitrine weggeschlossen“ (TH 230) oder „[h]inter dem Glas des Busfensters [...] doppelt unerreichbar“ (TH 239) für Sperber sind, und verweist hier auf den unerfüllten Wunsch, mit den Toten in Kontakt zu treten.

<sup>589</sup> Vgl. Marsch 2010: 91 über Judith Herrmanns Texte und Borgstedt 2006 über die gegenwartsliterarische Tendenz, „eine im traditionellen Sinne gelingende Partnerschaft“ in „exotische[r] Idylle“ zu imaginieren und „mit einer konträren und von Verlusten gekennzeichneten Wirklichkeit [zu] konfrontier[en]“, ebd. 218. Er konstatiert auch allgemein, dass in der Gegenwartsliteratur „zunehmend märchenhafte, idyllische und biedermeierliche Motive als Leit motive“ für die Analyse „elementare[r] Sozialbeziehungen“ (ebd. 228 f.) aufgegriffen werden, wie es auch in Webers Roman zu beobachten ist.

<sup>590</sup> Angelika Vybiral: Disembodied Love and Desire: Virtual Love in Daniel Glattauer's *Gut gegen Nordwind*. In: Helmut Schmitz/Peter Davies (Hg.): *Edinburgh German Handbook. Volume 11. Love, Eros, and Desire in Contemporary German-Language Literature and Culture*. Rochester, New York 2017, S. 93-112, hier 96, vgl. ebd. 98. Vgl. auch den teils in Briefform, teils autodiegetisch erzählten Roman *Das dreizehnte Kapitel* von Martin Walser, dessen Erzähler Basil Schlupp sich mit seiner platonischen Geliebten Maja – verheiratet wie er – nach ihrem Kennenlernen im Schloss Bellevue nur mehr per Briefkorrespondenz austauscht, Martin Walser: *Das dreizehnte Kapitel. Roman*. Reinbek bei Hamburg 2012. Siehe zu vergleichbaren soziologischen Beobachtungen Illouz 2012: 40 und 419, Rosa 2013: 62 und Schmid 2010: 57.

<sup>591</sup> Vgl. Vybiral 2017: 97.

<sup>592</sup> Ebd.

vergangener Partnerschaft mit Marlene und seinem aktuellen Flirt mit Emmis Freundin Mia Beziehungsformen gegenüber, die weit weniger ideal sind (vgl. z. B. GN 21f., 73f., 145, 181), dafür aber trotz ihrer Höhen und Tiefen konkrete Glücksmomente erlebbar machen, wie Emmi nach einer Skireise mit Mann und Kindern summiert: „Aber es hat doch keinen Sinn, was wir hier tun. Das ist ja doch kein Ausschnitt aus dem wirklichen Leben. Meine Skiwoche: die war ein Ausschnitt aus dem wirklichen Leben. Sie war nicht der allerbeste Ausschnitt, aber sie war ein guter Ausschnitt“ (GN 43).

Auch durch Stamms Roman zieht sich das Motiv der Liebe in der Virtualität. Es ist mit dem Leitmotiv der Architektur verknüpft: Wie bereits in Kapitel 3.2.3.2 analysiert wurde, verweist der Unterschied zwischen dem Reihenhauses, das Alex und Sonja während der Rahmenhandlung bewohnen, und dem Architektenhaus, das Sonja einst für sie beide plante, auf die Diskrepanz zwischen Wunsch und Realität ihres Ehelebens. In Kongruenz mit dieser Interpretation des Hausmotivs als Metapher für die Liebesbeziehung erweist sich Alex' zunehmende Konzentration auf das reine Zeichnen von Gebäuden als Abkehr vom Versuch, eine glückliche Liebesbeziehung zu verwirklichen (vgl. auch Kapitel 3.1.2.2):

Ich verstand Architekten wie Boullée, die sich irgendwann ganz auf das Zeichnen verlegt hatten ohne den Ehrgeiz, jemals eins von ihren Werken verwirklicht zu sehen. Nur in der fiktiven Welt der Pläne und Skizzen war man frei, alles so zu machen, wie man es sich vorstellte. Ich fing an, abends zu zeichnen, meist überdimensionierte Innenräume, leere Hallen mit dramatischen Lichteffekten, sakrale Bauten, Labyrinth und unterirdische Anlagen. Ich zeigte Sonja die Zeichnungen nicht, sie hätte mich bestimmt für verrückt gehalten, und auch ich nahm die Arbeiten nicht wirklich ernst.

Ich war zufrieden. (SJ 215f.)

Alex' Aussage, „[n]ur in der fiktiven Welt der Pläne und Skizzen war man frei, alles so zu machen, wie man es sich vorstellte“, lässt sich als Hinweis werten, dass auch die freie Gestaltung des Liebeslebens nach den eigenen Wünschen nur in der Phantasie möglich ist. Bemerkenswerterweise ist Alex mit dieser Verlagerung der Erfüllung seiner Wünsche ins Virtuelle „zufrieden“ – eine Haltung, die sich in keinem anderen der untersuchten Romane wiederfindet. Sie drückt sich auch in seiner Vorstellung aus, Iwona und er wachten aus der Ferne übereinander: „Sie lag wach und dachte an mich, wie ich an sie dachte. Der Gedanke machte mich seltsam glücklich. Es war mir, als wachten wir übereinander in einer Welt voller Fremdheit und Gefahr.“ (SJ 44) Alex hat außerdem den Eindruck, auch Sonja gefiele die Liebe auf Distanz besonders gut, „es sei ihr gar nicht unrecht, eine Beziehung auf Distanz zu führen. So konnte sie sich die anderen Männer vom Leib halten und sich trotzdem ganz der Arbeit widmen“ (SJ 109). Zudem findet das einzige intensive, intime Gespräch zwischen Alex und Sonja – über die

Adoption von Alex' Kind, mit dem Iwona schwanger ist – ausgerechnet am Telefon statt und Alex macht in dieser physischen Distanz Sonja seine einzige Liebeserklärung (vgl. SJ 180f.).

(3) Schließlich können in Liebesromanen Hotels als Heterotopien, also als realisierte Utopien fungieren. Sie ermöglichen Liebesbegegnungen außerhalb der Alltagswelt, oder wie Lehnert es formuliert: „What happened in the hotel room never happened, so to speak. It has happened in a heterotopia, within and at the same time, outside of ‚real life‘“<sup>593</sup>. In zahlreichen Romanen des 21. Jahrhunderts treffen sich Liebende in Hotels und nur in Ausnahmefällen sind diese Aufenthalte eine Übergangsphase vor dem Beginn einer dauerhaften Alltagsbeziehung wie es in Ortheils Roman der Fall ist.<sup>594</sup> In vielen anderen Romanen hingegen bleiben Schäferstündchen im Hotel Fluchten aus dem Alltag in die Utopie der romantischen Liebe, die hier auf Zeit erfahren werden kann.<sup>595</sup> Auf diese Weise visualisiert die Wahl des Schauplatzes die Lösung der Paradoxie des romantischen Liebesmodells, indem Intensität und Dauer entkoppelt werden.

Auch für das alternde Ehepaar Vila und Renz in Kirchhoffs *Die Liebe in groben Zügen* stellen Hotelzimmer eine Heterotopie dar: Hotelübernachtungen auf Reisen sind die einzige Gelegenheit, bei der sie in einem Bett schlafen, wie aus Vilas Fokalisierung problematisiert wird: „ein gemeinsames Zimmer, gemeinsames Bett, gab es nur bis zu Katrins Geburt, [...] im Grunde hatten sie beide nicht aufgepasst, und jetzt gab es nur noch Hotelbetten, die sie sich teilten“ (LZ 261). Reisen bieten notwendige Ausnahmestunden vom Alltag, die die Ehe erträglich machen, wie es in Vilas Bewusstseinsbericht heißt:

Das ganze Geheimnis der langen Ehe besteht darin, dass die Dinge von allein funktionieren, am Anfang alle schönen, dann auch die weniger schönen, zuletzt sogar die schrecklichen, die man

---

<sup>593</sup> Lehnert 2011: 56f. In einer anderen Heterotopie spielt sich die Liebe der entwurzelten und orientierungslosen Protagonist:innen von Martina Hefers Roman *Junge Hunde* ab: Die autodiegetische Erzählerin Helen fühlt sich nur in Vinz' Taxi geborgen, mit dem sie ziellos durch die winterliche Welt fahren (vgl. Martina Hefter: *Junge Hunde. Roman*. Berlin 2001, S. 30).

<sup>594</sup> In *Die große Liebe* halten sich die Figuren während der ersten zehn Tage ihres Kennenlernens kaum in privaten Wohnräumen auf. Stattdessen erzeugt die raumzeitliche Situierung der Geschichte im Juli (vgl. GL 5) in einem italienischen Badeort die von Eckert bemerkte „Aura einer Ferienliebe“, Eckert 2009: 238. Zweimal ziehen sich Franca und Giovanni in Hotelzimmer zurück, die ihnen zum Nest werden, in dem sie ganz bei einander sein und die Welt ausblenden können (vgl. GL 172f., 201-204, 242-250): „Das Alleinsein, das Flüstern, das Bett, die Liebe – und die anderen weit draußen, in ihrem albernem Jenseits von weitschweifigen Gesprächen“ (GL 261) Ansonsten treffen sich die Liebenden in Restaurants, in der Stadt oder in der Natur. Dennoch indiziert der Text raumsemantisch eine dauerhafte Fortsetzung der Beziehung: An Giovanni's letztem Abend in Italien verabreden sich die Liebenden in Francas Wohnung (vgl. GL 294-304) und planen an diesem Abschiedsabend, dass Franca für einen Monat nach München kommen wird (vgl. GL 316f.). Dort bereitet der Erzähler nach seiner Rückkehr seine Wohnung für die Ankunft der Geliebten vor, was den Übergang der Ferienliebe in eine feste Partnerschaft visualisiert (vgl. GL 316).

<sup>595</sup> So etwa in Geigers *Alles über Sally*, vgl. AS 107f., 266-271.

teilt, und dazwischen die Ausnahmestunden, manchmal auch Ausnahmetage, die das Schlimmste verhindern. (LZ 255)

Da Vila um die verbindende Wirkung der „Ausnahmestunden“ und „Ausnahmetage“ in Hotels weiß, setzt das Paar dieses Mittel immer wieder in Krisen ein: In einer Rückblende wird vom Versöhnungsversuch nach Renz' Affäre mit einer Schauspielerin in Marokko berichtet: „Ein Versöhnungstrip, sie machten es in jedem Hotel, neben dem Bett eine Wasserflasche, Sidi Harazim, und immer ein Ringen, bis sie kam, Arbeit im Grunde.“ (LZ 435) Auch die Weihnachtstage verbringen Vila und Renz alljährlich im Hotel auf Jamaika (vgl. LZ 309-311). Der Erzähler reflektiert über die Funktion von Reisen als Ventil in Beziehungskonflikten:

Alle Liebenden in Bedrängnis, ob durch einen Dritten oder die Macht der Verhältnisse: Krieg, Vertreibung, Katastrophen, die großen Stoffe, oder einfach bedrängt durch das Alter, die schwindende Zeit, suchen nach Auswegen, und das oft buchstäblich, mit einer Reise, einer Wanderung, im Gebirge oder um einen See, dem Rückzug als Teil der Lösungssuche, als reale Fiktion, einem Stück Theater in freier Natur. (LZ 514)

Mit ihren Geliebten übernachteten die Ehepartner Vila und Renz jeweils ebenfalls mehrfach in Hotels und kommen sich dabei näher: Renz und Marlies überschreiten in einem Hotel in Chioggia in der „Verbindungstür“ (LZ 57) zwischen ihren beiden Hotelzimmern die Grenze zwischen Arbeitsreise und Liebesurlaub (vgl. LZ 58). Vila und Bühl ziehen sich für ihr erstes Mal in ein Hotel in Assisi zurück. Dort verweilen sie trotz ihres Hungers den ganzen Abend in der Sonderwelt des Hotelzimmers, denn „jetzt aufstehen, ein Lokal suchen, einander Gerichte empfehlen, über den Wein reden, die Gläser klingen lassen, wäre wie ein Stück Ehe“ (LZ 247, vgl. auch Kapitel 3.2.2.1). Im zweiten erzählten Sommer trifft Vila Bühl regelmäßig in seinem Hotelzimmer, sogar während ihrer eigenen Geburtstagsfeier (vgl. LZ 577-584).

Schließlich lösen die Protagonist:innen auch die zentrale Krise während der Romanhandlung – die Frage, ob Vila und Renz angesichts ihrer jeweiligen Affären mit Bühl und Marlies zusammenbleiben oder sich trennen – durch eine Reise, deren verschiedene Hotelaufenthalte eine wichtige Rolle im Lösungsprozess spielen. Vila und Renz ergreifen zusammen die Flucht in ein sizilianisches Luxushotel, um ihre Ehe zu retten: „es musste dieses Haus sein: Dort wird alles gut, hatte er schon vor Perugia gesagt“ (LZ 600). Da sie sich jedoch bereits während eines Zwischenstopps in „einem Nullort zwischen grauem Strand und der Autobahn“ streiten, verbringen sie spontan drei Nächte im elendsten Hotelzimmer des ganzen Romans: „Das Hotel lag unterhalb eines kahlen, verbrannten Berges, schwarze Fenster zu schwarzem Gestrüpp. Hinter dem Parkplatz ein fast trockener Bachlauf, Müll zwischen milchigen Rinnsalen, und drei wie vergessene Häuser“ (LZ 600). Dass Vila und Renz hier auf sich selbst zurückgeworfen sind, ohne den Glanz und Komfort eines Luxushotels, führt zum offenen Ausbruch des aufgestauten Konfliktes (vgl. LZ 620-624). Erst auf dem letzten krankheitsbedingten Zwischenstopp in Assisi,

in ihrem alten Stammhotel, führt ihnen das historische Gemäuer den Wert einer beständigen, jahrzehntelangen Ehe vor Augen und sie beide wieder zusammen (vgl. LZ 641-658 und Kapitel 3.2.2.1).

Beide in diesem Kapitel analysierten Darstellungsstrategien – die Verfremdung oder Parodie von Liebestopi, die der Literatur, Alltagsvorstellungen oder dem Film entstammen, und Raumotive, die die Unerreichbarkeit des romantischen Ideals durch Formen der Distanz, Virtualität oder Heterotopien umsetzen – kritisieren das romantische Liebesmodell als im Alltag nicht realisierbar. Zu groß sind die widersprüchlichen Anforderungen, intensive Gefühle und eine dauerhafte stabile Bindung zu vereinen. Viele Texte verwerfen das romantische Modell als utopisch und wenden sich anderen Beziehungsformen zu, deren raumsemantische Darstellung und Gegenüberstellung im folgenden letzten Kapitel des Hauptteils vorgestellt wird.

### **3.3.4 Auseinandersetzungen mit dem Gegenmodell der pragmatischen Partnerschaft**

Neben der seriellen Monogamie hat die Literatur seit dem 20. Jahrhundert die pragmatische Partnerschaft als Gegenmodell zur romantischen Liebe entwickelt.<sup>596</sup> Sie basiert auf der Gewohnheit und einem gemeinsamen Alltagsleben, nicht auf akuten intensiven Gefühlen. Vorlage für diese pragmatische Partnerschaftskonzeption ist nach Reinhardt-Becker die Literatur der Neuen Sachlichkeit.<sup>597</sup> Das pragmatische Beziehungsmodell liegt dem neuen Texttyp des „Ehekrise[n]roman[s]“<sup>598</sup> zugrunde, der Matz zufolge aus der Tradition der Ehebruchromane von Flaubert, Tolstoi und Fontane in Anpassung an die gesellschaftliche Realität des 21. Jahrhunderts entstand: Der Ehebruch im 21. Jahrhundert ist nicht länger die tödliche Katastrophe des 19. Jahrhunderts, sondern ein privat zu verhandelnder Normalfall.<sup>599</sup>

---

<sup>596</sup> Vgl. Neuhaus 2012a: 11 und Herwig/Seidler 2014a: 32 sowie zur seriellen Monogamie Andreas Kraß/Alexandra Tischel: Liebe zwischen Bündnis und Begehren – Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): *Bündnis und Begehren – ein Symposium über die Liebe*. Berlin 2002, S. 9-20, hier 17, Matz 2014: 247, Verena Meis: „I want this love to be louder“: Falk Richters „Rausch“ und die vergebliche Suche nach neuen Utopien der Liebe, die die alten sind. In: Henriette Herwig/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe?* Würzburg 2014, S. 205-217, hier 209, und Silla Ganzer-Deslandre: Lust als Erlösung, heute? Zu Robert Menasses Roman: *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung der Lust*. In: Karl H. Götze/Katja Wimmer (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag*. Frankfurt a. M. 2010, S. 153-163.

<sup>597</sup> Vgl. Reinhardt-Becker 2005: 317-324.

<sup>598</sup> Matz 2014: 270.

<sup>599</sup> Vgl. ebd. 239.

Im Ehekrisesroman ist die Ehe weder der ewiges Glück verheißende Zielpunkt der Geschichte noch die zu überwindende bürgerliche Enge, sondern eine ambivalente Lebensform, deren Bilanz trotz wiederholter Krisen insgesamt positiv ausfällt.<sup>600</sup> Viele Texte widmen sich den emotionalen Auswirkungen des Ehebruchs auf die beteiligten Figuren und ihre Familienangehörigen.<sup>601</sup> Dennoch wird die Ehe in vielen Texten durch den Vergleich mit am romantischen Modell orientierten Sehnsüchten oder Affären in Frage gestellt. Um die konfligierenden Liebes- und Beziehungskonzepte darzustellen und gegeneinander abzuwiegen, bedienen sich die Texte dabei häufig der Raumsemantik, wie die folgenden Analysen von Stamms *Sieben Jahre*, Kirchoffs *Die Liebe in groben Zügen* und Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* zeigen.

#### **3.3.4.1 Pragmatische Partnerschaft und emotional-intuitive Affäre als komplementäre Elemente?**

Wie bereits in Kapitel 3.1.2.2 erwähnt, erzählt Stamms Roman *Sieben Jahre* von zwei gegensätzlichen Beziehungen – der Ehe des autodiegetischen Erzählers Alex mit Sonja und seiner langjährigen Affäre mit Iwona. Im Folgenden wird aufgezeigt, wie der Erzähler durch die Beschreibung des Einflusses der beiden Frauen auf sein architektonisches Schaffen (1) und den Einsatz kontrastiver Lichtmetaphorik (2) Ehe und Affäre komplementär semantisiert und so implizit seine jahrelange Untreue rechtfertigt.<sup>602</sup>

(1) Sonja und Alex betrachten ihre Beziehung als gemeinsames Bauprojekt (SJ 169). Sonja erläutert diesen Vergleich explizit:

Sie hatte unsere Beziehung einmal mit einem Haus verglichen, an dem wir zusammen bauten, etwas, was nicht in dem einen oder dem anderen war, sondern was entstand aus unserem gemeinsamen Willen. In diesem Haus gebe es viele Räume, hatte sie gesagt, ein Ess- und ein

---

<sup>600</sup> Vgl. ebd. 270-275. Neu ist auch die Ausdehnung des Figureninventars auf Ehepaare jenseits der 50 Jahre (vgl. ebd. 260).

<sup>601</sup> Vgl. De Marnhac 2009: 1093.

<sup>602</sup> Alex rechtfertigt seine Untreue auch explizit durch den Verweis auf die Gegensätzlichkeit der Frauen: „Sonja war das absolute Gegenteil von Iwona. Sie war schön und gescheit und redete viel, sie hatte Charme und eine natürliche Sicherheit. Ihre Anwesenheit schüchterte mich immer etwas ein, und ich hatte das Gefühl, besser sein zu müssen, als ich war. [...] Bestimmt würde sie eine steile Karriere machen. Sie würde sich im sozialen Wohnungsbau engagieren und in irgendwelchen Gremien sitzen und daneben noch zwei oder drei Kinder großziehen, die immer sauber sein würden und ebenso gepflegt und wohlerzogen wie sie. Aber Sonja würde nie zu einem Mann sagen, sie liebe ihn, nie so, wie Iwona es zu mir gesagt hatte, als gebe es keine andere Möglichkeit.“ (SJ 33f., vgl. 39 und 169)

Schlafzimmer, ein Kinderzimmer und einen Speicher für die gemeinsamen Erinnerungen. Und was ist mit dem Keller, hatte ich gefragt, aber sie hatte nur gelacht. (SJ 227f.)

Die Partner:innen bilden ein Team, das mit „gemeinsame[m] Willen“ sowohl beruflich Gebäude als auch privat ein Familienleben aufbaut. Sonjas Vergleich ihrer Ehe mit dem Hausbau umfasst verschiedene Räume, die für verschiedene Bereiche einer Partnerschaft stehen: Das „Ess- und ein Schlafzimmer, ein Kinderzimmer und einen Speicher für die gemeinsamen Erinnerungen“ umfassen gemeinsame Mahlzeiten, Erholung oder auch Sexualität, Familiengründung und den Aufbau einer gemeinsamen Geschichte. Die Beziehung von Alex und Sonja basiert also auf dem gemeinsamen Traum vom beruflichen Erfolg. Zur rationalen Partnerschaft zum Zweck der erfolgreichen Lebensplanung in Form von Projekten passt auch die Bezeichnung der ungewöhnlichen Adoption von Sophie, der Tochter von Alex und Iwona, als „das herausforderndste Projekt, das wir je miteinander gehabt hatten“ (SJ 213).

Indem Sonja nur „einen Speicher für die gemeinsamen Erinnerungen“ vorsieht, nicht aber einen Ort für die jeweilige Vorgeschichte der Partner:innen vor der Beziehung – beispielsweise den von Alex vorgeschlagenen „Keller“ –, richtet sich ihr Beziehungskonzept auf die gestaltbare Zukunft des Paares, nicht auf die Persönlichkeit und Vergangenheit der Partner:innen. Dass Sonja Alex' Frage nach dem „Keller“ (SJ 228) als Symbol für das Unterbewusste nicht ernst nimmt, offenbart, dass das gemeinsame Bauen an der Beziehung die unterschiedlichen Wesensarten der Partner:innen unberücksichtigt lässt und keinen Raum für Dunkles, Irrationales lässt.

Tatsächlich funktioniert die Aufgabenteilung der Ehepartner im Architekturbüro zunächst sehr gut:

Das Büro lief gut. Wir hatten uns auf Schulhäuser und auf sozialen Wohnungsbau spezialisiert und hatten viel zu tun. Sonja und ich waren in jeder Beziehung ein gutes Team. Die Arbeitsteilung war noch stärker geworden, seit Jahren hatte ich nichts mehr entworfen. Manchmal holte ich meine alten Sachen hervor, die Projekte, die ich an der Universität erarbeitet hatte, und Wettbewerbsarbeiten aus der Zeit, als wir unser Büro gegründet hatten. [...] Bei aller Beschränktheit der Arbeiten steckte doch eine Art Wahrheit in ihnen, eine Frische, die unsere jetzigen Entwürfe nicht mehr hatten. (SJ 215f., vgl. 66 und 150)

Die zitierte Passage zeigt, dass die Zusammenarbeit von Alex und Sonja wirtschaftlichen Erfolg bringt und gut funktioniert. Andererseits hat sie Alex' Kreativität versiegen lassen: Dass sein künstlerischer Ausdruck in der beruflichen Partnerschaft mit Sonja nicht möglich ist, verweist



darauf, dass er auch in der Liebesbeziehung mit Sonja einen Teil seines Charakters nicht ausdrücken kann.<sup>603</sup>

Ganz anders wirkt Iwona auf Alex' architektonisches Schaffen ein. Die Begegnung mit Iwona motiviert ihn zur rauschhaften und zweckfreien Überarbeitung seines bereits eingereichten Diplomarbeitsentwurfes. Die folgende, in Auszügen bereits bekannte Textstelle (vgl. Kapitel 3.1.2.2) beschreibt den Wandel seines Architekturstils:

Ich hätte mich auf die Diplomvorstellung vorbereiten müssen, stattdessen fing ich noch einmal ganz von vorne an. Ich stand früh auf und machte neue Skizzen. Erst kam nicht viel dabei heraus, aber trotz des dauernden Scheiterns hatte ich das Gefühl, meine Gedanken klärten sich, ich finge an, etwas zu begreifen, das wichtiger war als Form oder Stil oder Statik, und wider jede Vernunft war ich zuversichtlich und hatte Freude an der Arbeit. Es war mir, als hätte ich die Lösung im Kopf und müsste sie nur freilegen, müsste den ganzen Schutt meiner Ausbildung wegräumen und die eine Bewegung finden, die eine Linie, die aus mir selbst kam.

Meinen ersten Entwurf hatte ich von der Grundstücksgeometrie aus geplant, hatte ihn aus dem zur Verfügung stehenden Kubus aus Grundstücksfläche und erlaubter Bauhöhe herausgearbeitet wie ein Bildhauer seine Figur aus einem Steinquader. Entstanden war ein puristischer Bau, der als Modell nicht reizlos war, aber im Inneren völlig unoriginell und undurchdacht. Jetzt versuchte ich, von innen heraus zu arbeiten, nicht von der Fassade ausgehend, sondern von den Räumen. [...] Es war kein Konstruieren, sondern ein Arbeiten nach Gefühl, ich probierte die Räume an wie Kleider. Oft stand ich mit geschlossenen Augen in meinem Arbeitszimmer und schob die Wände hin und her, beobachtete den Lichteinfall, tastete mich langsam vor. Wenn jemand mich beobachtet hätte, hätte er denken müssen, ich sei verrückt geworden. Aber mit der Zeit entstand ein System von Räumen, Durchgängen und Öffnungen, das eher einem Organismus als einem Gebäude ähnelte. Erst danach machte ich mich an die Gebäudehülle, die so wirklich nicht mehr als eine Hülle war. (SJ 41f.)

Die Begegnung mit Iwona inspiriert Alexander dazu, das Gefühl zur Leitidee seiner architektonischen Entwürfe zu machen, die nun ein natürlicher Organismus sein sollen.<sup>604</sup> Die Unterschiede zwischen dem ersten und dem zweiten Entwurf verkörpern die verschiedenartigen Liebeskonzepte, die ihn mit Sonja bzw. Iwona verbinden: Seine Beziehung zu Sonja basiert mehr auf Äußerlichkeiten als auf Gefühl, so wie er seinen ersten Entwurf „von der Fassade ausgehend“ plante. Er wählte sie aufgrund der rationalen Überlegungen, dass sie im Rahmen seiner Möglichkeiten am besten geeignet wäre, ihm zum beruflichen Erfolg und sozialen Aufstieg zu verhelfen, so wie er den ersten Entwurf vernünftig „von der Grundstücksgeometrie aus geplant“ und „aus dem zur Verfügung stehenden Kubus aus Grundstücksfläche und erlaubter Bauhöhe herausgearbeitet“ hatte. Ihre Ehe ist wie der Entwurf nach außen vorbildlich („als

---

<sup>603</sup> Dass die Partnerschaft auf dem gemeinsamen beruflichen Erfolg basiert, zeigt sich auch darin, dass die wirtschaftliche Krise des Architekturbüros die Ehe in Mitleidenschaft zieht: In der Krise beginnt Alex, Iwona wiederzutreffen (vgl. SJ 224), und nach den drei wirtschaftlich notwendigen Wohlverhaltensjahren trennt sich Sonja von Alex und dem gemeinsamen Architekturbüro (vgl. Kapitel 3.2.3.2).

<sup>604</sup> Bezeichnenderweise nimmt sein Wohnraum während dieser intensiven Schaffensphase Merkmale von Iwonas Zimmern an: „Im Bungalow war es sehr heiß, und ich verbrachte ganze Tage nur in Unterwäsche und hinter geschlossenen Jalousien.“ (SJ 42, vgl. Kapitel 3.1.2.2)

Modell nicht reizlos“), jedoch wegen der nicht zueinander passenden Charakterzüge der Partner:innen gefühlsarm und leidenschaftslos („im Innern völlig unoriginell und undurchdacht“).

Iwona hingegen bringt ihn mit einem anderen Liebeskonzept in Berührung, das auf irrationaler und leidenschaftlicher Anziehung beruht. Aus ihren Begegnungen zieht Alex eine neue Lebendigkeit und Natürlichkeit, die er in die Gestaltung seines zweiten Entwurfes, „ein Arbeiten nach Gefühl“, steckt. Die Beziehung zu Iwona basiert auf seiner Intuition, die zu Sonja hingegen auf Vernunft. Der Begriff „Organismus“ verbindet den Architekturentwurf sprachlich mit der sexuellen Beziehung zu Iwona, für deren Beschreibung er ebenfalls gewählt wird: „unsere verschwitzten Körper schienen miteinander zu verwachsen zu einem vielgliedrigen Organismus, der sich langsam bewegte wie eine Wasserpflanze in einer unsichtbaren Strömung“ (SJ 168, vgl. 58f.). Der Pflanzenbegriff wiederum taucht auch in einer späteren Beschreibung des zweiten Diplomentwurfes auf, wenn Alex Sonja erklärt, dass „die Struktur sich aus den Wegen erbeugt und wachse, wie eine Pflanze“ (SJ 66).

Im ersten Abschnitt der zitierten Passage verbirgt sich die Bewertung der beiden Entwürfe durch den Erzähler: Wenngleich er den zweiten Entwurf von „dauernde[m] Scheitern[..]“ begleitet und „wider jede Vernunft“ gestaltet, glaubt er, nun etwas Grundlegendes zu begreifen, „das wichtiger war als Form oder Stil oder Statik“, und zu seinem eigenen Ausdruck zu finden: „Es war mir, als hätte ich die Lösung im Kopf und müsste sie nur freilegen, müsste den ganzen Schutt meiner Ausbildung wegräumen und die eine Bewegung finden, die eine Linie, die aus mir selbst kam.“ Diesen Satz kann man auf die Partnerwahl beziehen: Die Wahl Sonjas beruht auf der „Ausbildung“, auf der gesellschaftlichen Prägung, wie eine Ehefrau beschaffen sein sollte, während „die eine Linie, die aus mir selbst kam“, ihn zu Iwona führt. Als er seine neuen Architekturvorstellungen Sonja mitteilt, geht diese nicht direkt darauf ein, sondern scheint seine Ideen zu seinen „interessanteren Fehler[n]“ (SJ 66) zu zählen. Hier zeigt sich, dass sie Alex' Sehnsucht nach Natürlichkeit in der Architektur wie in der Liebe nicht teilt. In der Konsequenz verlegt sich Alex auf das heimliche Entwerfen von Phantasiebauten in der Dunkelheit („abends“, „Ich zeigte Sonja die Zeichnungen nicht“, SJ 216) – ein Hinweis auf die Aufspaltung seiner Liebesbedürfnisse in zwei Beziehungen, von denen eine mit dem Licht, die andere mit der Dunkelheit assoziiert wird.

(2) Tatsächlich werden die unterschiedlichen Liebesbeziehungen durch das lichtmotivische Gegensatzpaar von Licht und Schatten charakterisiert und bewertet. Der Erzähler Alex verknüpft

das Gefühl der Geborgenheit, das Iwona ihm bietet, mit den Motiven Dunkelheit und Wärme: Er spürt bei ihr „ein warmes, dunkles Gefühl, eine Art überwältigender Geborgenheit“ (SJ 39), selbst ihre Stimme empfindet er als „dunkel und weich“ (SJ 26). Sonjas Optimierungsstreben und ihre Unfähigkeit, mit dem Erreichten zufrieden zu sein (vgl. SJ 292), werden hingegen mit dem Leitmotiv des Lichtes verknüpft, das Sonja umgibt und für den Veränderungsstrom der Zeit steht (vgl. Kapitel 3.1.2.2 und 3.2.4.3).

Die Assoziierung von Geborgenheit und Dunkelheit mit Iwona sowie von Erfolgsstreben und Licht mit Sonja verweist neben dem inneren Konflikt des Erzählers, der selbst zwischen Optimierungsstreben und der Suche nach Geborgenheit schwankt, wie seine Plädoyers für das Zusammenspiel von Licht und Schatten in der Architektur belegen (vgl. Kapitel 3.1.2.2), auch auf den Gegensatz zwischen bewusster Entscheidung und unterbewusster Anziehung, zwischen Beherrschung und Ausschweifung, die Alex' Beziehungen bestimmen: Während die Ehe zu Sonja auf einer klugen Partnerwahl beruht, rationalen Überlegungen beider Partner:innen (vgl. SJ 31, 84f.) und jeweiligen Beratungsgesprächen zwischen Alex (vgl. SJ 73) bzw. Sonja (vgl. SJ 12) und der gemeinsamen Freundin Antje,<sup>605</sup> liegt seine rätselhafte Passion für Iwona für den Erzähler sprichwörtlich im Dunkeln.

Durch das Leitmotiv des Schattens, der Dämmerung, des Zwilichts, das die erotischen Begegnungen in Iwonas Zimmern stets begleitet, wird betont, dass die Beziehung von Alex und Iwona auf der Intuition und dem Unterbewusstsein der beiden Figuren beruht. Die körperliche Anziehung, die Iwona auf Alex ausübt, zeigt sich schon bei ihrem Kennenlernen, als Alex „in einer Art Reflex“ zurücklächelt (SJ 17) und später Iwonas Oberschenkel streichelt, „ohne Absicht und ohne Ziel [...] wie wenn ein Tier sich neben ein anderes legt auf der Suche nach Wärme“ (SJ 24). Ihre Zusammenkünfte bieten Alex die Möglichkeit, sich gehen zu lassen, den Verstand auszuschalten und er selbst zu sein. Alex reflektiert über die Antiproportionalität von Erwartungsdruck und Erregung: „Ich war seit langem nicht so erregt gewesen, vielleicht, weil es mir vollkommen einerlei war, was Iwona von mir dachte.“ (SJ 26). Dennoch kann er nicht erklären, was ihn mit Iwona verbindet. Er nennt es einmal „eine sexuelle Obsession“ (SJ 166), gibt jedoch später an, dass ihn „der Sex mit ihr immer weniger interessierte und wir manchmal nur redeten und gar nicht miteinander schliefen“ und es vielmehr „ein Gefühl, das ich seit meiner

---

<sup>605</sup> Der Erzähler kommentiert selbst, dass seine Ehe keine Merkmale eines Rausches aufweist, sondern ein eher kollegiales Verhältnis darstellt: „Was mich mit Sonja verband, war mehr als ein kurzer Rausch. Immerhin hatten wir es achtzehn Jahre miteinander ausgehalten. Vielleicht funktionierte unsere Beziehung ja gerade, weil wir uns nie wirklich nähergekommen waren.“ (SJ 143)

Kindheit nicht mehr empfunden hatte, eine Mischung aus Geborgenheit und Freiheit“ (SJ 169, vgl. 39), sei, das ihn an Iwona binde.

Licht und Schatten sind jedoch nicht nur Gegensätze, sondern auch komplementäre Elemente; sie negieren einander, doch sie benötigen einander auch zur gegenseitigen Abgrenzung: Ohne Licht fällt kein Schatten, ohne Dunkelheit kann nicht definiert werden, was Licht ist. Insofern sind die kontrastierenden Lichtverhältnisse auch Ausdruck der Komplementarität von Alex' zwei Beziehungen und den sich ergänzenden unterschiedlichen Funktionen, die die beiden Beziehungen zu den so unterschiedlichen Frauen für Alex bedeuten: die Erfüllung seiner ehrgeizigen Lebenspläne versus stressfreie Geborgenheit; Geist und Körper; sich weiterentwickeln oder sich treu bleiben.<sup>606</sup> Dafür, dass die Affäre die Beziehung zu Sonja nicht stört, sondern ergänzt, sprechen Alex' Empfindungen beim ersten Telefonat mit Sonja, nachdem er Iwona wiedergetroffen hat, während Sonja für ihr Praktikum in Marseille lebt: „Ich war erstaunt, kein schlechtes Gewissen zu haben, mich im Gegenteil mit Sonja verbunden zu fühlen wie lange nicht mehr.“ (SJ 116)

Die Assoziierung Iwonas mit der Dunkelheit und ihre Platzierung in Nischen und Randpositionen verorten Alex' Affäre zudem in einer unsichtbaren Parallelwelt, die keine Berührung mit der hell erleuchteten, realen Alltagswirklichkeit des Erzählers zu haben scheint. Auf die Sonderwelt, in der sich die Affäre abspielt, verweisen mehrere explizite Äußerungen: Andere Affären haben Alex und Sonja sich gestanden, „[a]ber mein Verhältnis mit Iwona hätte ich Sonja nicht beichten können. Es schien in einer Welt stattzufinden, in der andere Gesetze galten als in unserer.“ (SJ 172) Alex urteilt über den Realitätsgrad seiner Affäre:

Im Grunde war meine Beziehung zu Iwona von Anfang an nichts als eine Geschichte gewesen, eine Parallelwelt, die meinem Willen gehorchte und in die ich mich begeben konnte, wann immer ich wollte, und die ich verließ, wenn ich genug von ihr hatte. Vielleicht war unsere Beziehung auch für Iwona nur eine Geschichte. (SJ 170f.)

So begründet er sein Doppelleben und entbindet sich durch das Gelten „andere[r] Gesetze“ (SJ 172) von moralischen Maßstäben.

---

<sup>606</sup> Kaul erklärt die Dreiecksbeziehung in Sieben Jahre zu einfach, wenn sie über Alex sagt: „Sonja überrumpelt ihn mit ihrer Zielstrebigkeit in Sachen Lebensplanung [...]. Diese Vorstellung von Leben und Liebe ist im Roman jedoch allein auf Sonja perspektiviert und wird sonst von niemandem geteilt. Alexander fühlt sich vom Gegenteil angezogen, von Iwonas Unambitioniertheit, denn sie gibt ihm das Gefühl, von Terminen, Zielen und Ansprüchen frei zu sein.“ (Susanne Kaul: Ungefähre Liebschaften: zu Peter Stamms Romanen. In: Bartl, Andrea/Wimmer, Kathrin: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 171-184, hier 180) Tatsächlich sucht auch Alex anfangs den sozialen Aufstieg als erfolgreicher Architekt und grenzt sich sowohl von seinen Eltern (vgl. SJ 45f., 101) und seiner Schicht (vgl. SJ 52) als auch von Iwona ab (vgl. SJ 50, 55).

Darüber hinaus spiegelt die Assoziation der Ehe mit dem Licht und der außerehelichen Affäre mit der Dunkelheit wider, was der Erzähler für die moralische Wertung der Gesellschaft hält: Sonja zeigt er gern als Trophäe und symbolisches Kapital vor anderen Männern ihres Milieus (vgl. SJ 9). Die heimliche Geliebte Iwona ist ihm vor Seinesgleichen peinlich (vgl. SJ 27, 50) und sein Verhalten ihr gegenüber zweifelhaft: Der mehrfach im Zusammenhang mit Iwona verwendete Begriff „Zwielicht“ (SJ 26, 36, 159) konnotiert über die Lichtintensität hinaus die moralische Ambivalenz des Geschehens zwischen Iwona und Alex, der Iwona immer wieder sexuell bedrängt (vgl. SJ 26, 59).

Insgesamt werden durch den unterschiedlichen Einfluss der Frauen auf Alex' Wirken als Architekt und durch die Lichtmetaphorik zwei gegensätzliche Beziehungstypen und Liebeskonzepte kontrastiert: Das besonnene, pragmatische Partnerschaftskonzept, das Alex und Sonja miteinander leben, manifestiert sich in der von Sonja eingeführten Metapher der Beziehung als Bauprojekt und der tatsächlichen gemeinsamen Arbeit als Architektenduo. Es wird mit dem Leitmotiv des Lichts assoziiert, das auf den rationalen Nutzen und die gesellschaftliche Anerkennung dieser Beziehung verweist. Dieses Partnerschaftskonzept existiert parallel zu einem Konzept intuitiver und leidenschaftlicher Anziehung, das Alex an Iwona bindet. Dieses zweite Konzept wird mit Dunkelheit assoziiert, die auf Heimlichkeit und Irrationalität verweist, und durch Iwonas Einfluss auf Alex' architektonische Entwürfe metaphorisch ausgedrückt, die sich plötzlich nicht mehr an Zweck und Vorgaben ausrichten, sondern sich intuitiv entwickeln, organisch wachsen und nur um ihrer selbst willen existieren. Die raumsemantischen Darstellungsstrategien unterstützen die explizite Erklärung des Erzählers für sein Doppelleben: Während er mit Sonja, der Verfechterin des Fortschrittsgedankens Le Corbusiers, nie das Leben genießen kann, weil sie zusammen immer neue Ziele anstreben, bietet ihm die Beziehung zu Iwona Entschleunigung, Geborgenheit und Freiheit in einer ambitionslosen Parallelwelt (vgl. SJ 169-172). Auf diese Weise rechtfertigt er seine Untreue als notwendige Zusammenführung zweier komplementärer Beziehungsformen, die seinen gegensätzlichen Charakterzügen entsprechen und ihn jeweils für sich allein nicht erfüllen könnten.

Allerdings dauert keine der beiden Beziehungen ein Leben lang – am Romanende bleiben alle Figuren allein zurück. Die Frage, welches Liebeskonzept zu einer glücklichen Beziehung führt, lässt der Roman also offen: Liegt das Glück in einer einzigen, Licht und Schatten vereinenden Paarbeziehung, der Abwesenheit von Paarbeziehungen oder in der Kombination verschiedener

Beziehungen? Funktioniert Erotik nur in der Verbindung mit Chaos und Kontrollverlust oder wäre es möglich, bewusste Lebensplanung und hingebungsvolle Erotik mit dem- oder derselben Partner:in zu verwirklichen? Kaul fasst die Auffassung vom Lebenssinn bei Stamm treffend zusammen, dessen Werk die Haltung deutlich mache, dass „[d]as Leben [...] nur im Wechsel von Glück, Normalität und Unglück zu haben [sei], und es [...] keine Linie [gebe], auf der man sich der absoluten Erfüllung annähert“<sup>607</sup>.

### 3.3.4.2 Wahlverwandte im 21. Jahrhundert zwischen pragmatischer Partnerschaft und Liebesrausch

Auch Kirchhoffs Roman *Die Liebe in groben Zügen* setzt sich mit der Möglichkeit lebenslanger Erfüllung durch verschiedenartige Paarbeziehungen auseinander: Die Protagonist:innen Vila und Renz schwanken zwischen dem Festhalten an ihrer Jahrzehnte alten Ehe und ihren jeweiligen neuen Liebesaffären mit Marlies bzw. Bühl. Der Text adaptiert für die Gegenüberstellung der zugrundeliegenden Liebeskonzepte das Raummuster von Goethes *Wahlverwandtschaften* und bietet so eine spätmoderne Aktualisierung des Goethe'schen Beitrags zum Liebesdiskurs.<sup>608</sup> Im Folgenden wird analysiert, wie auf der Metaebene der Textgestaltung die Frage, was den Kern einer Liebesbeziehung ausmacht und wie das Zusammenleben als Paar funktionieren kann, raumsemantisch verhandelt wird, indem der intertextuelle Bezug zu Goethes *Wahlverwandtschaften* nahelegt, dass die zwei Wohnstätten der Protagonist:innen verschiedene Liebes- und Beziehungskonzepte metaphorisch darstellen (1), die zwei Wohnsitze bei Kirchhoff durch verschiedene Darstellungsmittel gegensätzlich semantisiert werden (2) und die repräsentierten Liebes- und Beziehungskonzepte durch die

---

<sup>607</sup> Kaul 2016: 181, vgl. ebd. 171. Ganz anders endet Bergs Roman *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*, der ebenfalls eine Ehe und eine Affäre raumsemantisch scharf kontrastiert: Chloes und Rasmus' Umzug in eine neue Wohnung am Romanende markiert die Überwindung ihrer Ehekrise und den Beginn eines neuen, besseren Lebensabschnitts als Ehepaar (vgl. FM 250f.). Durch die neue Wohnung wird der Schritt zu einer verbesserten, selbstbestimmteren und neu justierten Partnerschaft besiegelt und die sexuelle Affäre zwischen Chloe und Benny als zeitlich begrenzte Krise beendet, aus der das Ehepaar gestärkt hervorgeht. Bergs Roman desavouiert die erotische Passion als hormonelle Verwirrung und stellt sie dem Konzept einer ruhigen, harmonischen Freundschaftsehe gegenüber. Dafür setzt der Text auch die Umkehrung der traditionellen Jahreszeitenmetaphorik ein: Die Affäre zwischen Chloe und Benny und die Krise zwischen Rasmus und Chloe spielen sich im Winter ab, wie das teils hyperbolische Schneemotiv betont (vgl. FM 169f., 199, 220, 240). Der Frühlingsbeginn (vgl. FM 252) und das Licht am Romanende hingegen verweisen auf die Wiederherstellung der freundschaftlichen Ehe, die Rasmus und Chloe nun wieder Geborgenheit und Zuversicht spendet und die Phase der emotionalen Kälte beendet. Der Roman reiht sich damit in die von Krause beobachteten Versuche Bergs ein, „ein literarisches Gegenmodell zur romantischen Liebe zu entwerfen“, Krause 2014: 200.

<sup>608</sup> Auch Uwe Timms *Vogelweide*, Ulrike Draesners *Vorliebe* und Dieter Wellershoffs *Liebeswunsch* verweisen intertextuell auf die Wahlverwandtschaften, vgl. Ulrike Draesner: *Vorliebe. Roman*. München 2011 und Dieter Wellershoff: *Der Liebeswunsch. Roman*. München 2003.

Raumsemantik in eine Hierarchie gebracht werden (3). Durch den intertextuellen Vergleich tritt deutlich hervor, wie sehr sich die Liebeskonflikte seit der Goethezeit verändert und ins Individuelle verlagert haben, wie dieses Kapitel zeigen wird.

(1) Der durch die Erwähnung des Autors und des Romantitels (vgl. LZ 210, 214) markierte intertextuelle Bezug zu Goethes *Wahlverwandtschaften* legt nahe, dass die Gegenüberstellung von Liebeskonzepten durch gegensätzlich codierte Räume eine grundlegende Tiefenstruktur des Textes darstellt. Die erzählte Welt der *Wahlverwandtschaften* umfasst mehrere, miteinander in symbolischer Verbindung stehende Gebäude und Außenräume, die von den Figuren bewohnt, gebaut, umgestaltet oder besucht werden. Sie verkörpern verschiedene Liebes- und Lebenskonzepte und stehen in einer vertikalen evaluativen Hierarchie, die die sittlichen Grenzüberschreitungen der ehebrecherisch Liebenden symbolisiert.<sup>609</sup> Von diesem Raummuster übernimmt Kirchhoffs Text die zentrale Opposition eines pragmatisch gewählten, gesellschaftlich anerkannten Wohnsitzes, der für die Ehe steht (bei Goethe das Schloss, bei Kirchhoff die Wohnung in Frankfurt), und eines durch die Figuren gebauten Freizeithauses, das für eine freiere Lebensform fernab der Gesellschaft an einer markierten Grenze steht (bei Goethe das Lusthaus und die Mooshütte, bei Kirchhoff das Gardaseehaus), wie im Folgenden belegt wird. Auch das Grundmuster der Figurenkonstellation der beiden Romane ist ähnlich, wengleich sich die Figureneigenschaften unterscheiden.<sup>610</sup>

---

<sup>609</sup> Vgl. Schwaner 2014: 7f., sowie Michael Mandelartz: Bauen, erhalten, zerstören, versiegeln. Architektur als Kunst in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 118 (1999), S. 500-517, und Mattias Pirholt: „*Darum ist die Welt so groß*“. *Raum, Platz und Geographie im Werk Goethes*. Heidelberg 2014.

<sup>610</sup> Auch bei Goethe lädt ein Ehepaar – Charlotte und Eduard – zwei Bekannte zu sich ein, die einst eine Zukunft als Paar hätten haben können: Otilie und der Hauptmann waren einmal füreinander vorgesehen, Marlies und Bühl erlebten als Jugendliche eine Sommerliebe (vgl. LZ 79). In beiden Texten verlieben sich die Paare über Kreuz. Im Detail sind die Figureneigenschaften keineswegs deckungsgleich. Allein in den Frauenfiguren kann die Parallele gesehen werden, dass Charlotte und Vila starke Frauenfiguren darstellen, die die Krise überstehen, und dass ihre jüngeren Konkurrentinnen Marlies und Otilie im Laufe der Geschichte immer schwächer werden und schließlich sterben. Allerdings stirbt Otilie an ihren Schuldgefühlen oder ihrem Liebeskummer, während Marlies einer Krebserkrankung erliegt, die bereits vor den Liebeswirren bekannt war, vgl. Sill 2016: 73-75. Mit der Adaption der *Wahlverwandtschaften* ist Kirchhoff nicht alleine: Auch Stamms Roman weist Anleihen aus den *Wahlverwandtschaften* auf, wengleich in stark abgewandelter Form: Die Bautätigkeiten und das fremd bleibende Kind lassen an die *Wahlverwandtschaften* denken. Auch Sonja wird von einem anderen Mann, Jakob, begehrt und Iwona liebt Alex so bedingungslos wie Otilie Eduard, und ist zudem ebenso religiös wie Otilie. Iwonas Freund Hartmeier vertritt die Figur des Mittlers und Alex meint, die Tochter Sophie gleiche ihrer Adoptivmutter Sonja (vgl. SJ 9, 205). Auch in Timms *Vogelweide* sind intertextuelle Bezüge zu den *Wahlverwandtschaften* nachweisbar. Sie beziehen sich hauptsächlich auf die Figurenkonstellation zweier über Kreuz liebenden Paare (vgl. z. B. VW 72) und eines „Mittlers“ (VW 312). Eine raumsemantische Intertextualität manifestiert sich nur in den Bautätigkeiten beider Männer – Ewald ist Architekt (vgl. VW 171),

Bei Kirchhoff werden schon im ersten Kapitel zwei Wohnsitze als Bestandteile des erfolgreichen Lebens der Protagonist:innen eingeführt (vgl. Kapitel 2.2), die den Goethe'schen Bauten entsprechen:

Da ist Katrin, die Tochter, schon in der Schule, ein Haus am größten See Italiens (dem Kleinen Meer), zur Hälfte bezahlt, und sie wohnen in der häuslichsten Ecke Frankfurts, ruhige Straßen, nach Malern benannt, schöne Altbauten, hohe Bäume, das nahe Mainufer und seine Museen; nah auch die lebhaftige Schweizer Straße, ihre Lokale, ihre Läden. Dazu ein Kreis von Freunden wie komponiert, besonnene Paare mit ein, zwei Kindern, Ärzte, Therapeutinnen, Medienleute, Gründer kleiner innovativer Firmen – gemeinsame Abende, gemeinsame Urlaube, ein Leben, für das es kein Ende zu geben scheint. (LZ 12)

Das Sommerhaus liegt nicht an irgendeinem See, sondern „am größten See Italiens (dem Kleinen Meer)“, und sie wohnen nicht irgendwo in der ohnehin teuren Stadt Frankfurt, sondern „in der häuslichsten Ecke“ mit für eine Großstadt luxuriösen „ruhige[n] Straßen“ und geschmackvollen, die Gegend zu einer beliebten Wohnlage machenden Eigenschaften wie „schöne[n] Altbauten, hohe[n] Bäume[n]“ und „Museen“.

Kirchhoffs Roman adaptiert auch das „Stufensystem semantischer Grenzen“<sup>611</sup>, das die Figuren überschreiten: Die evaluative vertikale Raumordnung der *Wahlverwandtschaften* wird in Kirchhoffs Text durch eine horizontale, von Norden nach Süden ausgerichtete Raumordnung ersetzt. Bei Goethe streben die Figuren vom im Tal liegenden Schloss als Symbol der Ehe von Charlotte und Eduard über die Mooshütte am Hang zum Bau des Lusthauses auf der Kuppe einer Felswand, die das bewohnte Tal von einem fremden, unberührten Bereich jenseits der Hügel trennt, der die verbotenen Leidenschaften der Figuren symbolisiert.<sup>612</sup> Bei Kirchhoff hingegen liegt die Frankfurter Wohnung des Paares in Deutschland und ihr Ferienhaus am Gardasee an der kulturellen Grenze zwischen Norden und Süden, Deutschland und Italien. Paola M. Filippi hat herausgearbeitet, wie die geographische Lage des Gardasees zu seiner Semantisierung als Grenze zwischen Bekanntem und Fremdem aus deutscher Perspektive geführt hat:

Lago di Garda, come detto, significa prima esperienza del Sud per chi proviene da Nord, significa varcare una soglia oltre la quale ci si aspetta di trovare l'alterità rispetto al già noto. Un' alterità che proporrà caratteri, usi, lingua, modalità di relazioni nuove, e che si manifesterà innanzitutto in una serie di elementi fisici, naturali, paesaggistici, coloristici, di tale varietà e complessità da poter parlare appunto di mito, perché questa entità geografica ha in se una tale forza e una tale potenzialità da rigenerarsi storia dopo storia, viaggio dopo viaggio, testimonianza dopo testimonianza.<sup>613</sup>

---

Eschenbach hat seine Dachwohnung umgestaltet (vgl. VW 95) – und gelegentlichen Gesprächen der Figuren über Architektur (vgl. z. B. VW 103f.).

<sup>611</sup> Lotman 1973: 357.

<sup>612</sup> Vgl. Schwaner 2014: 8 und 26.

<sup>613</sup> Paola M. Filippi: Il mito del Garda nella letteratura tedesca. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 31-42, hier 33 [dt.: Der Gardasee bedeutet, wie 264



Die geographische Lage „als Grenz- und Zwischenraum zwischen Norden und Süden“<sup>614</sup> auf einer typischen Reiseroute von Deutschland nach Italien und seine besondere Beschaffenheit machten den See berühmt und wurden seit Goethes *Italienischer Reise* mehrfach literarisch aufgegriffen.<sup>615</sup> Wie Nikola Roßbach in einer vergleichenden Analyse literarischer Texte aus dem 19. Jahrhundert beobachtete, konnte der Gardasee je nach Schriftsteller und Veröffentlichungszeitpunkt in literarischen Texten Verführung und außereheliches Begehren oder den ersehnten Ort familiärer Idylle und Heimat verkörpern.<sup>616</sup> Insofern lassen sich durchaus semantische Parallelen zwischen der Positionierung des Gardaseehauses und der liminalen Höhenlage des Goethe'schen Lusthauses herstellen. Die Lage des Ferienhauses umgeben vom eigenen Garten und der freien Natur greift zudem die amöne Umgebung des Lusthauses bei Goethe auf, das ebenfalls einen See überblickt.<sup>617</sup> Erhalten ist auch die hohe vertikale Position des Freizeithauses (vgl. WV 295), die in beiden Texten auf einen freieren Lebensstil verweist – bei Kirchhoff jedoch eher durch die Abwesenheit des städtischen Alltags und der Arbeit, bei Goethe durch die Distanz zu sittlichen gesellschaftlichen Zwängen. Wie das Goethe'sche Lusthaus wurde das Haus am Gardasee zum Sommervergnügen, dem „geselligen Aufenthalt [...] in der guten Jahreszeit“ (WV 295), gebaut. Vila und Renz laden ihre neuen Geliebten Marlies und Bühl zunächst in diesen Schwellenraum ein und reisen dann jeweils mit ihnen weiter in den

---

gesagt, für diejenigen, die aus dem Norden kommen, eine erste Erfahrung des Südens, er bedeutet das Überschreiten einer Schwelle, jenseits der man erwartet, eine Andersartigkeit im Vergleich zum bereits Bekannten zu finden. Ein Anderssein, das neue Charaktere, Verwendungen, Sprache, neue Beziehungsformen hervorbringen wird, und das sich vor allem in einer Reihe von physischen, natürlichen, landschaftlichen und farblichen Elementen von solcher Vielfalt und Komplexität manifestieren wird, dass man geradezu vom Mythos sprechen kann, denn diese geographische Einheit hat in sich selbst eine solche Kraft und ein solches Potential, sich Geschichte um Geschichte, Reise um Reise, Zeugnis um Zeugnis zu erneuern.] Vgl. ebd. 32 zum Gardasee als topographische, topologische und semantische Grenze zwischen Vertikalem und Horizontalem, Bekanntem und Fremdem.

<sup>614</sup> Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 7-16, hier 9 (im Folgenden zitiert als Lombardi et al. 2017a).

<sup>615</sup> Vgl. exemplarisch den Tagungsband von Lombardi et. al. (2017), die Anthologie literarischer Zeugnisse des Gardasees von Roßbach (2014) sowie Bremer/Heydenreich (2003): Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, Nikola Roßbach (Hg.): *Der See ging hoch mit seinen blauen, blauen, ach, so reizend blauen Wellen: Literatur zum Gardasee aus drei Jahrhunderten*. Wien 2014, und Thomas Bremer/Titus Heydenreich (Hg.): *Schwerpunkt: Der Gardasee*. Tübingen 2003. Goethe selbst hatte den Gardasee in seiner Darstellung bereits als Literaturzitat inszeniert, vgl. Roßbach 2017: 44f.

<sup>616</sup> Vgl. Roßbach 2017: 48-58.

<sup>617</sup> Vgl. Judith Ryan: Views from the Summerhouse: Goethe's Wahlverwandtschaften and its Literary Successors. In: *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, hrsg. v. William J. Lillyman. Berlin/New York 1983, S. 145-160, hier 146.

Süden nach Assisi, Lucca und Chioggia, wo sie sich körperlich näherkommen und so mit der Schwelle zwischen Norden und Süden auch diejenige des Ehebruchs überschreiten.

Die Frankfurter Wohnung von Vila und Renz entspricht dem Goethe'schen Schloss, das pragmatisch und vorsorgend von den „Alten mit Vernunft [...] gebaut [wurde]: denn es liegt geschützt vor den Winden, und nah an allen täglichen Bedürfnissen“ (WV 295). Zwar wurde die Frankfurter Wohnung von Vila und Renz nur gekauft oder gemietet und nicht von ihren Vorfahren gebaut, doch liegt auch sie ‚geschützt‘ in einem beschaulichen Wohnviertel, das mit den Einkaufsmöglichkeiten der direkten Umgebung ‚nah an allen täglichen Bedürfnissen‘ liegt, während das Gardaseehaus nur über einen steilen Hohlweg erreicht werden kann. Sowohl das Schloss als auch die Frankfurter Wohnung bilden jeweils den Hauptwohnsitz der Ehepaare, den Ort ihrer Arbeit – im Fall des adeligen Paares Charlotte und Eduard der Hauswirtschaft und Verwaltungstätigkeiten, bei Vila und Renz ihrer Tätigkeiten für das Fernsehen in Frankfurt – und das Zentrum des gesellschaftlichen Lebens der Bewohner, das im Einladen von Freunden besteht. Das Goethe'sche Schloss steht nicht im Fokus der Bautätigkeiten der Figuren, wie auch Vila und Renz keine Veränderungen an ihrer Frankfurter Wohnung ins Auge fassen, und in beiden Texten finden die Ereignisse, die das Leben der Protagonist:innen verändern, nicht im Hauptwohnsitz statt.

Einige räumliche Aspekte wurden jedoch gegenüber dem Intertext der *Wahlverwandtschaften* verändert, um die gewandelte Haltung des Textes zum Liebesdiskurs raumsemantisch widerzuspiegeln, die sich auch in der Figurenkonstellation und der Handlung manifestiert: Die zukünftigen Geliebten werden bei Goethe in das Schloss geladen und bauen das Lusthaus im Laufe der Handlung gemeinsam. Bei Kirchhoff hingegen werden die zukünftigen Geliebten direkt in das Ferienhaus eingeladen, das bereits seit 15 Jahren existiert und nur von Vila und Renz gebaut wurde. Auch die Figurenbezüge der Wohnsitze sind nicht übertragen worden: Das Lusthaus wird bei Goethe eindeutig Eduard und Ottilie zugeordnet, die seinen Bauplatz auswählen, das Gardaseehaus ist jedoch ebenso stark mit Vila wie mit Renz verbunden. Das Gardaseehaus bildet im semantischen System der erzählten Welt auch nicht den extremen Ort entgrenzter Leidenschaften wie Goethes Lusthaus auf der Bergkuppe, sondern die mittlere Stufe zwischen Assisi als südlichstem Punkt, den die außerehelichen Liebespaare zusammen besuchen, und verschiedenen deutschen Städten, und ähnelt darin der Mooshütte, die sich bei Goethe am Hang zwischen Schloss und Lusthaus befindet. Trotz der Veränderungen bleibt der

intertextuelle Bezug des Raummusters deutlich und stützt die Vermutung, dass auch Kirchhoffs Text durch die Raumsemantik Liebeskonzepte gegenüberstellt.<sup>618</sup>

(2) Wie die beiden Wohnsitze bei Kirchhoff gegensätzlich semantisiert werden, soll nun untersucht werden. Dieser Abschnitt geht der These nach, dass das Gardaseehaus für ein romantisch-erotisches Liebeskonzept steht, das die Sinne öffnet, zum Lebensgenuss und zur Selbstfindung führt, während die Frankfurter Wohnung für eine alltagstaugliche, pragmatische Partnerschaft steht. Dies geschieht zunächst über die Umgebungen der beiden Räume: Sie liegen, wie bereits erwähnt, entlang der Nord-Süd-Ausrichtung der polyzentrischen Raumordnung des Textes. Topographisch konkretisiert wird der topologische Gegensatz von Norden und Süden durch das Haus im italienischen Dorf Torri am Gardasee und die Wohnung in der deutschen Großstadt Frankfurt. Dabei weist die Verwendung der realweltlichen Toponyme „Gardasee“ und „Frankfurt“ den Handlungsräumen auf der Basis von Konnotationen zu diesen realen Räumen und den sie umgebenden Ländern Italien und Deutschland Eigenschaften zu. Neben den bereits erläuterten intertextuellen Konnotationen zu Italien und speziell zum Gardasee als Schwellenraum zum Süden und somit aus nördlicher Perspektive bereits „Inbegriff des Südens“<sup>619</sup>, als „Ort von Heil und Heilung, von Natur- und Kunstschönheit, von romantischer Liebe und gefährlich sinnlicher Verführung, von Idylle und Entzauberung“<sup>620</sup>, mag Italien als südliches Land am Mittelmeer in deutschen Leser:innen Konnotationen von Urlaub, Wärme und Sonne wecken, während Deutschland den Ort des Alltagslebens bildet. In der realen Welt stellt insbesondere der Gardasee eine beliebte Urlaubsregion für deutsche Touristen dar und ist

---

<sup>618</sup> Auch hat sich der See in Kirchhoffs Text von der Todessymbolik der Wasserflächen in Goethes Text gelöst. Diese ist nur noch in der in Rückblenden erzählten Nebenhandlung vom sexuellen Missbrauch am minderjährigen Bühl im Bodenseeinternat durch seinen Ruderlehrer vorhanden (vgl. LZ 364). Vgl. zum Motiv bei Goethe Wiese 2005: 607f., Benjamin 1978: 133, Schwan 1983: 26 und Keith A. Dickson: Raumverdichtung in den ‚Wahlverwandtschaften‘. In: Ewald Rösch (Hg.): *Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. Darmstadt 1975, S. 325-349, hier 340. Die bei Goethe zahlreichen raumsemantischen Präfigurationen des tödlichen Ausgangs (vgl. Schwane 2014: 28-42) fallen insgesamt weg, nur ein aufziehendes Gewitter verweist bei Kirchhoff auf eine drohende Auseinandersetzung, nicht aber auf ein böses Ende der Geschichte (vgl. Kapitel 3.2.2.3). Die ganze numinos durchwirkte doppelte Welt der *Wahlverwandtschaften* findet in Kirchhoffs rein empirischer erzählter Welt keine Entsprechung.

<sup>619</sup> Lombardi et al. 2017a: 8.

<sup>620</sup> Ebd. 9.

Frankfurt als wichtigster deutscher Standort für die Finanzwirtschaft stark mit Wirtschaft und Arbeit verbunden.<sup>621</sup>

Neben dieser impliziten Semantisierung mit dem Gegensatz ‚Alltag – Lebensgenuss‘ durch die Selektion und Kombination der Räume werden die beiden Wohnsitze und ihre Umgebungen auch durch die Figurenrede oder figural fokalisierte Erzählerrede explizit semantisiert und den Polen Licht und Dunkelheit zugeordnet. Schon zu Beginn des Romans schwärmt Vila Bühl gegenüber von der ‚Weite des Südens, dem anderen Licht: die alte arkadische Hoffnung [...]: Sie werden dort aufblühen, so, wie schon viele vor Ihnen!‘ (LZ 25)<sup>622</sup> Die Zuordnung des Gardasees zum Licht, das Menschen zum ‚[A]ufblühen‘ bringt, und entsprechend implizit die Zuordnung der deutschen Heimat Frankfurt zur Dunkelheit, wird auch von Bühl und Renz geteilt. Für Bühl bedeutet die Fahrt in den Süden eine Reise zu Vila und zum Licht, wie Vila sich erinnert: ‚Dem Licht entgegen zu dir, sagte er wörtlich‘ (LZ 542). Für Renz stehen der See und der Süden für das Leben, wie in figural fokalisierter Erzählerrede ausgesagt wird: Renz ‚fuhr auf das Leben zu, auf seinen See‘ (LZ 459). Die einzige direkte Aussage über das Licht in Frankfurt tätigt die Nebenfigur Spiegelhalter: ‚Wenn im Herbst der Wind den Himmel aufreißt, die Hochhäuser in hartem Licht, davor die Bäume am Main, und wenn dann wie auf ein Zeichen Tausende von Krähen auffliegen, die Glasfronten verdunkeln, glaubt man, die eigenen Dämonen würden mit in die Luft steigen‘ (LZ 141). In dieser Beschreibung führt das Licht nicht zum Aufblühen des Menschen, sondern es ist ein ‚harte[s] Licht‘, das Assoziationen an ‚die eigenen Dämonen‘ weckt, also eher die sprichwörtlich dunkle Seite des Menschen hervorruft als ihn zum Blühen zu bringen.

Des Weiteren erscheint Italien vor allem aus Vilas Perspektive als Ort der Tradition, klaren Werteordnung, geistigen und emotionalen Orientierung. So schildert die Erzählinstanz aus Vilas Fokalisierung eine italienische Piazza:

Sie [...] sah über den Platz mit blassgelber Kirche, ein paar grauen Häusern und zwei Palmen [...]. Er war nicht schön, der Platz, keine Piazzetta zum Seufzen, aber es reichte, sich dort ein

---

<sup>621</sup> Vgl. zur Funktion des Gardasees in Kirchhoffs *Schundroman* als vollkommene Gegenwelt zur Alltagswelt der Figuren in Frankfurt Milevski 2017: 138-140 und als Zwischenstation auf dem Weg zum Ersehnten in *Ohne Eifer, ohne Zorn* Münkner 2017: 118.

<sup>622</sup> Diese Aussage referiert auf den literarischen Topos des Gardasees als Ort der Heilung, der sich unter anderem auf den zahlreichen Reisen kränkelder deutscher Schriftsteller an den Gardasee im 19. Jahrhundert gründet (vgl. Roßbach 2017: 47 und Münkner 2017: 109), sowie auf die Vorstellung, Italien sei ‚die lebensspendende Sonne, das Land Arkadien‘ (Battafarano 2000: 7): Goethe übertrug den Begriff Arkadien, der eigentlich eine griechische Landschaft bezeichnete, auf seine Italienreise und meint damit ‚[i]n übertragener Bedeutung [...] eine ‚geistige Landschaft‘ der künstlerisch produktiven Muße‘ (Große/Trautmann 1997: 251).

Fest vorzustellen, Fähnchen, Blasmusik, Monstranzen, Frauen in Schwarz, Mädchen mit Lackschuhen und ein Pfarrer, der auch Pferde segnet. (LZ 608f., vgl. 531)

Das Prädikat „sah“, das auf Vila bezogen ist und die Raumdarstellung einleitet, signalisiert, dass der Raum aus ihrer visuellen Perspektive fokalisiert ist, die Mündlichkeit suggerierende Stellung der Apposition „der Platz“ zum pronominalen Subjekt „Er“ im zweiten Satz zeigt ihre sprachliche Fokalisierung an. Die deutliche visuelle und sprachliche figurale Fokalisierung legt nahe, dass hier auch ideologisch Vilas Perspektive eingenommen wird und dass dieser Bewusstseinsbericht, der von der konkreten Raumwahrnehmung zu Vilas Vorstellung eines katholischen Dorffestes wandert, Vilas Sehnsucht nach einem als einfacher und sinnstiftender vorgestellten Leben in traditionellen Strukturen ausdrückt (vgl. LZ 531). Vilas Italienbild enthüllt eine Sehnsucht nach Erfüllung und Sinnstiftung, die ihre Beziehung mit Renz nicht stillt. Die figurale Raumwahrnehmung, die auch an anderer Stelle um figurale Vorstellungen oder Erinnerung an Gelesenes (vgl. LZ 254) ergänzt wird, macht deutlich, dass diese Italiensemantik als Imagination Vilas zu verstehen ist, nicht als Tatsache innerhalb der erzählten Welt. Die Darstellungsweise von Vilas Blick auf Italien entlarvt das Liebeskonzept, nach dem sie sich sehnt, als ein irreales, das in der erzählten Welt nicht verwirklicht wird. Die Sehnsucht nach diesem mediengeprägten Liebeskonzept hindert Vila daran, pragmatisch wie Renz an ihrer Beziehung zu bauen und den Sinn ihres Lebens selbst herzustellen: „Sie will den Sinn spüren, er stellt ihn her, findet Worte, baut ein Haus.“ (LZ 559)

Die Semantik Frankfurts steht in krassem Gegensatz zu derjenigen des Gardasees. Frankfurt wird auch durch explizite Figurenäußerungen als hässliche, technisch-kühle Businessstadt charakterisiert: Renz nennt den „Frankfurter Flughafen [...] wahres Herz der Stadt, [...] eine Maschine, die seine Stadt am Leben erhält, wie die Maschinen, die früher oder später an Marlies' Bett stehen werden“ (LZ 194), und charakterisiert die Stadt durch den Vergleich mit einer Krebspatientin, die mühsam am Leben erhalten wird, als todkrank und somit das Gegenteil des lebenspendenden Gardasees. Vila bemerkt die „Hässlichkeit“ (LZ 297) der Innenstadt. In Renz' Gedankenrede wird Frankfurt als Medientopos thematisiert: Die Stadt gelte in der Fernsehwelt als „Metropole von Geld und Rotlicht“ (LZ 201). So wird Frankfurt zum Symbol eines lebensarmen, von wirtschaftlichen Themen beherrschten Ehealltags.

Trotz dieser eher negativen Assoziationen bejahen sowohl Vila als auch Renz ihre Heimatstadt und ihr Leben darin: Renz empfindet am Flughafen

trotzdem, wenn er auf das eigene Leben blickt, ein absurdes Gefühl von Dankbarkeit, an diesem Leben zu sein und hier, in dem Tunnelgang am Frankfurter Flughafen auf die Ankunft seiner Frau zu warten, ja sich zu freuen auf sie, auch wenn er weiß, dass schon in den nächsten Tagen die Frage nachkommt, ob das überhaupt Freude war und nicht nur der Wunsch, sich zu freuen (LZ 205).

Vila erblickt aus dem Flugzeug „in der Ferne schon die Hochhäuser, die Stadt, also bald ihre Straße, die Wohnung, ihr Leben“ (LZ 212): Wie in einem filmischen Zoom erfolgt ihre asyndetische Assoziationskette von der Stadt zu ihrem Leben, das sich darin abspielt, und stellt so deutlich die metonymische Verbindung zwischen dem Wohnort und ihrem Eheleben her. Später nennt sie den „Schweizer Platz, der bei aller Hässlichkeit *ihr* [Hervorhebung im Original, A. S.] Platz war, ein perverses Stückchen Heimat“ (LZ 297). Denn innerhalb der „Stadt, die als Transitgebilde für Leute galt, die nur ans Weiterkommen dachten“, befindet sich das „gehobene[...] Zuhause“ (LZ 414) des Paares. Wenn die Figuren an die Frankfurter Wohnung denken, denken sie an das, was die Beziehung ganz pragmatisch zusammenhält und unentbehrlich macht, während sie im Gardaseehaus und auf weiteren Reisen Fluchten aus ihrem eingefahrenen Ehealltag suchen. So erinnert sich Vila an das, was in ihrem Leben wichtig ist und sich in Frankfurt konzentriert:

Und da ist Renz, der ihr einen Teller Spaghetti ans Bett bringt, wenn sie sich elend fühlt [...].  
Und da sind all die Abende mit Elfi und Lutz von oben und Heide und Jörg von gegenüber, oder Anne und Edgar, die nur ein paar Häuser weiter wohnen, überhaupt ihre ganze kleine, wie einem erleuchteten Modelleisenbahnstädtchen entnommene Schadowstraße (LZ 249f.)

Dass beide Protagonist:innen ihre Heimatstadt Frankfurt so ambivalent wahrnehmen, verweist auf ihre Emotionen gegenüber der Alltagsseite ihrer Ehe (vgl. Kapitel 3.2.3.1).

Die Nutzung der Räume durch die Figuren als Sommer- bzw. Winterwohnsitz ordnet zusätzlich dem Gardaseehaus Assoziationen von Wärme, Licht, Entfaltung, Spaß und Erholung zu, während die Frankfurter Wohnung als Winterwohnsitz dem Rückzug und der Ruhe dient, bis der nächste Sommer beginnt. In Frankfurt leben Vila und Renz einen ruhigen „Winterrhythmus“ (LZ 372), den der Erzähler aus Vilas Fokalisierung „[i]hr[en] einzige[n] Halt“ (LZ 372) nennt: „Sie kaufte irgendwas ein, wenn sie von der Arbeit kam, und er machte irgendetwas daraus, nicht das Gericht, das die einzelnen Sachen nahelegten, sondern etwas anderes, Eigenes, als würde er genauso vor sich hin denken, hin träumen wie sie.“ (LZ 368) Das eheliche Zusammenleben in Frankfurt ermöglicht Ruhe und erfolgreiche Alltagsbewältigung (vgl. LZ 214, 411) im Gegensatz zur Affäre, die „Schwerarbeit“ (LZ 384) bedeutet. Allerdings lebt das Ehepaar in Frankfurt eher aneinander vorbei als miteinander: Renz weiß oft nicht, womit Vila gerade beschäftigt ist, sie führe „ein ganz eigenes Vilaleben, in das er kaum vordrang [...] sie ging, und er blieb, das war die Aufteilung, und abends in der Küche ein zügiges gemeinsames Essen“ (LZ 397). Die Küche stellt für Vila und Renz einen „neutralen Ort“ (LZ 224) dar, an dem sie gemeinsam lachen (vgl. LZ 254) und streiten (vgl. LZ 259) und so in einen echten Austausch neben ihren getrennten Lebenssphären kommen.

Die beiden Wohnsitze stellen somit zwei Liebes- und Beziehungskonzepte gegenüber, die sich den einzelnen Figurenbeziehungen des Romans nicht klar zuordnen lassen, sondern vielmehr Aspekte oder Phasen insbesondere der Ehe von Vila und Renz darstellen, denn auch das Gardaseehaus wird durch das Ehepaar gemeinsam genutzt, nicht nur durch die heimlichen Liebespaare. Vilas Bewusstseinsbericht in einer Streitsituation mit Renz fasst die mit Italien und Deutschland verbundenen widerstrebenden Liebeskonzepte zusammen:

Bei ihr der Impuls, ihm die Wahrheit zu sagen, nur welche? Die von Assisi, von Bühl und ihr, im Grunde einer einzigen Umarmung vom letzten Tageslicht bis zum ersten; oder die andere Wahrheit, die von der Bande aus Freunden und Nachbarn, dem Korsett, das sie beide zusammenhielt, sie die Italo-Essen-Pioniere, das Duo Vila und Renz mit Soloeinlagen von ihm, dem Vorabend-Niveau-Anheber-Pionier, und auch Extranummern von ihr, der Mitternachtskultur-Vorkämpferin mit abwärtsgehender Quote, aber einem Daumen nach oben in der Fernsehzeitung – waren das ihre Lebenswahrheiten? Vielleicht. (LZ 257)

Vilas Bewusstseinsbericht stellt die mit Bühl erlebte aufregende, erotische, im literaturhistorischen Sinne romantische Liebe als ‚Wahrheit von Assisi‘ der ‚Wahrheit von Frankfurt‘ gegenüber, die im Ehealltag als eingespieltes „Duo Vila und Renz“ besteht, sozial („Bande aus Freunden und Nachbarn“) und beruflich erfolgreich vernetzt („Vorabend-Niveau-Anheber-Pionier“ und „Mitternachtskultur-Vorkämpferin“). Die Metapher des „Korsett[s]“ weckt ambivalente Konnotationen: Es ist einerseits eine Stütze, die den Körper (die Ehe) in Form hält, andererseits engt es das Gestützte ein, schränkt die Bewegungsfreiheit ein und übt Druck von allen Seiten aus, der zu Luftnot und Schmerzen führen kann. Diese Metapher verdeutlicht die Ambivalenz der Emotionen, die Vila mit ihrem Frankfurter Eheleben verbindet. Gleichzeitig charakterisiert sie ihre Beziehung zu Bühl als „eine[...] einzige[...] Umarmung vom letzten Tageslicht bis zum ersten“ wenig konkret und schon gar nicht alltagstauglich. Die noch ungeklärte Frage, ob ein Alltag mit Bühl möglich ist, belastet Vilas Liebe zu ihm und wird sie am Ende von der Fortsetzung ihrer Ehe überzeugen. Die Bedeutung der beiden Liebesbeziehungen wird in Vilas Bewusstseinsbericht doppelt in Frage gestellt: Erstens weiß Vila nicht, welche Wahrheit über die andere triumphiert („nur welche?“), zweitens weiß sie nicht einmal, ob diese beiden Liebesformen überhaupt „ihre Lebenswahrheiten“ sind („waren das ihre Lebenswahrheiten? Vielleicht.“).

Renz hingegen kann seine „Wahrheiten“ klar benennen, er empfindet keine Schwierigkeiten dabei, mehrere Wahrheiten gleichzeitig zu leben, und kann sie in eine Hierarchie bringen, wie sein Bewusstseinsbericht in Marlies' Hospiz resümiert:

Er hat sie, als heftig Atmende in seinen Armen, geliebt, mindestens in Lucca, auch eine Wahrheit, eine von der nur sie beide wissen oder wussten [...]. Liebende schaffen sich ein Universum, in dem sie letztlich allein sind, der einzige Stern von unerträglicher Helligkeit. Er und Vila sind auch ein Solitär, da helfen alle Freunde nichts. Sie beide, das ist zu viel Helligkeit, auf jeder Schwäche. Aber eben auch Licht. Würde Vila ihn fragen, ob er sie liebe, womit nicht

zu rechnen ist, er würde ja sagen. Ja. Noch eine Wahrheit. Aber je älter man wird, desto weniger Wahrheiten braucht es. Seine wichtigsten: dass es Katrin irgendwo gibt, an ihrer Flussschleife, und Vila, jetzt um die Zeit in ihrem Bett. Und dass es die kleine Reise mit Marlies gegeben hat. Aber es gibt auch die Wahrheit, dass er, wenn Marlies heute oder morgen stirbt, immer noch leben würde: für ihn die beruhigendste von allen (LZ 491f.)

Damit wird deutlich, dass die Spannung zwischen dem mit Italien verbundenen romantisch-erotischen Liebeskonzept und dem in Deutschland verorteten Konzept einer alltagstauglichen Partnerschaft vor allem für Vila einen inneren Konflikt bedeutet. Renz hingegen akzeptiert und kombiniert alle Facetten von Liebe, die er erlebt, und setzt sein eigenes Dasein auf der Welt an die oberste Stelle der Relevanzhierarchie, danach kommen seine Tochter Katrin und Vila. Seine Affäre mit Marlies wird einerseits durch die Konjunktion „[u[nd“ direkt angeschlossen, andererseits durch einen Punkt von den Gedanken an seine Frau und seine Tochter als „wichtigste[.]“ Wahrheiten getrennt, also minimal nachrangig platziert.

(3) Es hat sich gezeigt, dass durch verschiedene Darstellungsstrategien Italien, der Gardasee und das Haus der Protagonist:innen die romantische Liebe verkörpern, Deutschland, Frankfurt und die Wohnung der Protagonist:innen hingegen das Konzept der alltagstragenden pragmatischen Partnerschaft. Während Vila sich zwischen beiden Konzepten nicht entscheiden kann und Renz gar nicht entscheiden will, legt die Raumsemantik auf der Metaebene der Textgestaltung eine Hierarchie der Konzepte für das Lebensglück der Figuren nahe, wie die folgenden drei Argumente belegen.

Zunächst beeinflusst die zeitliche Organisation der Darstellung der beiden Räume ihre Semantik: Obwohl die Protagonist:innen den Großteil des Jahres in Frankfurt verbringen und nur während einiger Sommermonate an den Gardasee umsiedeln, nimmt die Darstellung von Ereignissen im Gardaseehaus mehr als die Hälfte der Erzählzeit ein.<sup>623</sup> Die Erzählzeit entspricht also quantitativ nicht der erzählten Zeit. Die im Verhältnis zur erzählten Zeit wesentlich umfangreichere Erzählzeit, die dem Gardaseehaus gewidmet ist, kann als Kommentar dazu gewertet werden, dass die mit Italien assoziierten romantisch-erotischen Aspekte einer Liebesbeziehung mehr

---

<sup>623</sup> Die Geschichte beginnt Ende September eines Jahres und endet im darauffolgenden September jeweils in Italien, dazwischen wird der Winter in Deutschland erzählt. Es lassen sich wegen der Durchmischung der Aufenthaltsorte und vorgestellten oder erinnerten Orte der Figuren keine vollkommen klaren Grenzen ziehen, ungefähr jedoch spielen S. 13-188 in Italien (175 Seiten), S. 189-502 in Deutschland (313 Seiten) und S. 503-670 wieder in Italien (167 Seiten). Daraus ergibt sich ein annäherndes Gleichgewicht der Erzählzeit, die Ereignisse in Italien darstellt (342 Seiten insgesamt), und der Erzählzeit von Ereignissen in Deutschland (313 Seiten), obwohl die Protagonist:innen viel mehr erzählte Zeit in Frankfurt als am Gardasee verbringen.



Aufmerksamkeit bei den Beteiligten erregen, auch wenn ein viel größerer Anteil des Paarlebens aus Alltag besteht.

Zweitens wird das Gardaseehaus als Sinnbild der romantischen Liebe zwischen Vila und Renz größeren Bedrohungen ausgesetzt als ihr Alltagswohnsitz in Frankfurt: Die Geliebten Marlies und Bühl dringen physisch in das Gardaseehaus ein, so wie sie in die emotionale, romantische Beziehung zwischen Vila und Renz eindringen. Die Frankfurter Wohnung betreten sie hingegen nicht, so wie ihr Wirken auch keinen Einfluss auf die stabile, pragmatische Partnerschaft von Vila und Renz hat, die durch die Frankfurter Wohnung verkörpert wird. Sie dringen nur durch Telefonate und Emails und in Gedanken des Ehepaars in die festen ehelichen Alltagsstrukturen ein, mit Ausnahme eines einzigen indirekten räumlichen Eingriffs durch den Geliebten Bühl: Vila hängt ein Bild vom Agnus Dei, das Bühl ihr geschickt hat, ausgedruckt über ihren Nachttisch (vgl. LZ 276) und verschafft in dieser räumlichen Manifestation ihrer Liebe zu Bühl auch in ihrem Frankfurter Eheleben einen permanenten Platz.

Und drittens steht es nie zur Debatte, die Frankfurter Wohnung aufzugeben, auch wenn sie seit Katrins Auszug zu groß ist (vgl. LZ 371): Sie übersteht als unerschütterliches Faktum alle emotionalen Krisen des Ehepaars, während das Ehepaar bis zum Romanende überlegt, das verwitterte Gardaseehaus zu verkaufen, also ihre verblasste romantische Verbindung zu kappen. Dass das Sommerhaus zudem in „eine[r] tektonisch unruhige[n] Gegend“ (LZ 18) steht, verweist ebenso auf die Volatilität der romantischen Liebe, wie Bühls entlarvende Beobachtungen im Herbst und Winter:

[Die] Mole von San Vigilio, [...] laut Renz im Sommer mondänste Ecke am See, jetzt sich selbst überlassen wie das kleine feine Hotel daneben, geschlossen seit Anfang November; die ganze Landzunge mit ihren schon wie versteinerten Zypressen hatte etwas im Stich Gelassenes“ (LZ 237).

Aus der Stelle lässt sich verstehen, dass die romantische Liebe ein Paar nur in guten Zeiten („im Sommer“) begeistert und sich in dunklen Tagen („Anfang November“) als etwas ganz Anderes entpuppt – nur die pragmatische Liebe bietet das ganze Jahr, das ganze Leben über Stabilität und triumphiert somit über die romantische Liebe, wenn es darum geht, ein glückliches Leben aufzubauen.

Die Untersuchung des intertextuellen Bezugs zu Goethes *Wahlverwandtschaften* und der semantischen Merkmale der Wohnsitze hat gezeigt, dass die Wohnsitze in diesem Text funktionalisiert werden, um zwei mögliche Beziehungskonzepte und zwei Facetten der Ehe von Vila und Renz sowie die Einstellung der Figuren zu diesen darzustellen. Der Sommerwohnsitz

am Gardasee repräsentiert die romantisch-erotische Seite der Beziehung von Vila und Renz und ihre leidenschaftlichen Affären, der Winterwohnsitz Frankfurt hingegen die pragmatische Seite der Ehe, die den Arbeitsalltag trägt. Indem das Gardaseehaus zwar mehr Romanseiten füllt, aber die Auflösung nur einer der beiden Wohnstätten, nämlich des Gardaseehauses, zur Debatte steht, und nur dieses von den Geliebten betreten wird, gewichtet der Text die beiden Konzepte unterschiedlich. Dass die Figuren nicht erwägen, ihre Frankfurter Wohnung aufzugeben, kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Auflösung der Ehe unter dem pragmatischen Blickwinkel der Alltagsbewältigung nicht zur Debatte steht und dass die pragmatische Partnerschaft die romantische Liebe an Beständigkeit und Wert für das praktische Leben übertrifft. Das Romanende indiziert jedoch, dass letztlich beide Aspekte der Beziehung bestehen bleiben werden, da die Figuren sich nicht vom Gardaseehaus trennen (vgl. Kapitel 3.2.3.1).

Insgesamt ist die Zuordnung semantischer, auch moralischer Bezüge bei Kirchhoff weit weniger klar als in Goethes *Wahlverwandtschaften* – kein Raum und kein Figurenhandeln kann mehr eindeutig als gut oder schlecht bewertet werden. Im Wegfallen aller Bautätigkeiten bei Kirchhoff manifestiert sich der veränderte gesellschaftliche und moralische Kontext der Kirchhoff'schen Figuren: In der spätmodernen Welt von Vila und Renz sind alle denkbaren Liebesformen schon vorhanden, werden schon offen oder im Verborgenen gelebt und es gibt nichts Verboten-Entgrenztes mehr, das die Figuren ihrem Leben noch hinzufügen könnten. Die durch das Freizeithaus metaphorisch repräsentierte Hinwendung zum Vergnügen und weg von gesellschaftlichen Erwartungen, die sich in der Goethe'schen Handlung vollzieht, erfolgte bei Kirchhoff schon lange vor der erzählten Zeit und ist weder Skandal noch Verhängnis. Nach dem weitgehenden Wegfall gesellschaftlicher Schranken bleibt für Vila und Renz das Dilemma eigener widerstreitender Wünsche und Gewohnheiten, das durch die bereits in Kapitel 3.2.3.1 analysierte metaphorische Beziehung des Gardaseehauses zur Ehe des Paares verbildlicht wird. Während Goethes Text den Konflikt zwischen adeliger Vernunft Ehe und bürgerlich geprägter intimer Liebesehe am Epochenbruch von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft und die Lebensgestaltung unter dem Wegbrechen traditioneller Ordnungen verhandelt,<sup>624</sup> sind bei Kirchhoff diese traditionellen Ordnungen längst aufgelöst und existieren für die

---

<sup>624</sup> Vgl. Marko Kreuzmann: Goethe als Gesellschaftskritiker. Zur Symbolisierung sozialen Wandels in den *Wahlverwandtschaften*. In: Helmut Hühn (Hg.): *Goethes "Wahlverwandtschaften". Werk und Forschung*. Berlin/New York 2010, S. 327-347, Theo Elm: ‚Wissen‘ und ‚Verstehen‘ in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Freiburg i. Br. 2003, S. 91-107, und David E. Wellberry: Die *Wahlverwandtschaften* (1809): Desorganisation symbolischer Ordnungen. In: Paul M. Lützeler/James E. McLeod (Hg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Stuttgart 1985, S. 291-318.

Protagonist:innen nur noch als ferne Ideale anderer Menschen oder Zeiten – ihrer Frankfurter Freunde (vgl. LZ 275, 575), der Heiligen Clara und Franz oder der katholischen italienischen Landbevölkerung.<sup>625</sup>

Auch der Ausgang der Geschichte ist ein anderer: Bei Goethe führt die schuldhafte amouröse Verstrickung der Figuren zum Tod dreier Figuren – des Ehemannes, der Geliebten und des im vorgestellten Ehebruch von den Ehepartner:innen gezeugten Kindes. Bei Kirchhoff wird die Schuldfrage kaum noch gestellt und schon gar nicht einigen Figuren stärker zugewiesen als anderen: Beide Partner:innen betrügen einander auf unterschiedliche Weisen, die nicht in eine Hierarchie gebracht werden können: Vila pflegt ihre Beziehung zu Bühl im Verborgenen, sodass sie Renz zu schonen scheint – allerdings sind die Ausmaße ihrer Liebe zu Bühl für die Ehe viel gefährlicher, da Vila tatsächlich überlegt, Renz für Bühl zu verlassen. Renz hingegen legt seine Affäre mit der todkranken Marlies sehr schnell offen und mutet Vila so die verletzende Mitwisserschaft zu. Dafür zweifelt er nie an, dass er seine Zukunft bei seiner Ehefrau Vila sieht. So stellt Kirchhoffs Text den verhängnisvollen Wirren der Figuren Goethes einen pragmatischen Ausgang des Konfliktes unter den Bedingungen des 21. Jahrhunderts gegenüber: Das Ehepaar bleibt vermutlich zusammen, die Geliebte stirbt aus nüchternen medizinischen Gründen, alle anderen Figuren leben weiter und finden sich in der Situation zurecht, der Geliebte bleibt vermutlich im Verborgenen Geliebter der Ehefrau.

### **3.3.4.3 Unübersichtlichkeit der Liebe heute**

In Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* schließlich wird das Chaos amouröser Optionen im 21. Jahrhundert raumsemantisch ausgestaltet. Raumsemantische Aspekte spiegeln die widersprüchlichen Sehnsüchte der Figuren wider, deren Liebeskonzepte kaum noch zu fassen sind: Die Hauptfiguren Leyla, Altay und Jonoun glauben zwar nicht mehr an die ewige und exklusive Liebe, suchen aber dennoch nach Romantik und erheben zugleich trotz ihrer Hinwendung zur sexuellen und emotionalen Offenheit Besitzansprüche, an denen sich Konflikte entzünden. Die Figuren verkörpern Diversität sowohl im multikulturellen und transnationalen als auch im sexuellen Sinne, erzählt der Text doch als einziger des Korpus von

---

<sup>625</sup> Dieser Wandel zeigt sich raumsemantisch auch darin, dass die bei Goethe zahlreichen religiösen Bauten Kirche, Kapelle und Kirchhof bei Kirchhoff nur noch rudimentär in Gestalt der verlassenen Kapelle von Campo am Gardasee und in Form einiger Kirchen in Assisi auftreten. Sie werden von den Liebenden aus Liebesehnsucht (vgl. LZ 657f.) oder gar als Liebesnest aufgesucht (vgl. LZ 539-541). Auch die religiöse Bedeutung des Pilgerortes Assisi wird mit seiner individuellen Bedeutung als Schauplatz von Liebesnächten und Auseinandersetzungen der Figuren vermengt.

bisexuellen Protagonist:innen.<sup>626</sup> So bietet der Roman ein Porträt der „Generation Y“<sup>627</sup> und eine hochmoderne Variation des Ehekrises- bzw. Ehebruchromans, in dessen Tradition er sich durch intertextuelle Anspielungen explizit positioniert (vgl. UE 151, 174).

Im Folgenden wird gezeigt, wie die Raumsemantik verschiedene Liebeskonzepte als unauflösbare Gemengelage inszeniert, in der es den Figuren schwerfällt, sich für ein Konzept und eine Beziehung zu entscheiden. So präsentiert der Text erstens die am Eigennutzen und an der Abenteuerlust orientierte Präferenz von Kurzzeitbegegnungen durch das Kältemotiv und durch die Darstellung Berlins als freizügigen Raum, der von Baku als konservativem Gegenpol und Symbol der traditionellen Ehe und familiären Einbindung abgegrenzt wird (1). Zweitens drückt die orientierungslose Figurenmobilität zwischen diesen Polen die Unmöglichkeit aus, die Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Liebesbedürfnisse in der einen ‚großen Liebe‘ zu vereinen (2).<sup>628</sup>

(1) Rezensent:innen beschreiben das Kernthema des Romans treffend als „Liebe in Zeiten der Egozentrik“<sup>629</sup> oder „Liebe in Zeiten mangelnder Verlässlichkeit“<sup>630</sup>. Die emotionale Entfremdung, die viele zwischenmenschliche Beziehungen in der erzählten Welt beherrscht, stellt zu Beginn der Geschichte das meteorologische Kältemotiv metaphorisch dar. Die Kälte tritt meist im Zusammenhang mit Jonoun auf, denn Jonoun ist von der sozialen Entfremdung zu Beginn der Geschichte besonders betroffen, als sie – allein aus New York nach Berlin gezogen

---

<sup>626</sup> Ähnlich war auch schon die Protagonistin von Grjasnowas Debütroman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* gestaltet, vgl. Hannes Krauss: German Novels – Russian Women Writers. In: *andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies* 5/6 (2016/2017), S. 109-118, hier 113f. und Buchzik 2014.

<sup>627</sup> Birrer 2015, vgl. Strigl 2014.

<sup>628</sup> Als weitere Zeichen für die Auflösung klarer Sinnzusammenhänge in der spätmodernen Lebenswelt setzt der Roman Ungereimtheiten bezüglich der zeitlichen Abfolge des Geschehens, logische Brüche und fehlende Motivationen insbesondere in der Figurenzeichnung und den Dialogen ein (vgl. z. B. UE 37f.). Es ist unklar, wie lange die erzählte Zeit insgesamt dauert; logische Brüche irritieren, wenn Jonoun nach einer durchgeführten Nacht mit einem Fremden auffällt, „dass sie keine Schuhe und keine Hose trug und dass es draußen schneite“, sie aber den herbeigerufenen Polizeibeamten fragt, „ob er ihre Schuhe und ihre Jacke aus der Wohnung holen könnte“ (UE 137), oder wenn sie von Leylas Vater zum „Tee“ (UE 167) eingeladen wird, woraufhin sein Mitarbeiter sich beeilt, „Kaffee zu servieren“, Jonoun und Nazim aber tatsächlich „Champagner“ (UE 168) trinken. In Kuss- oder Sexszenen geraten Körperteile und -ausrichtungen durcheinander (vgl. UE 21, 94, 131). Man kann die zeitliche und räumliche Diskontinuität der Geschichte und ihrer Erzählung sowie die gelegentlich fehlende Motivierung einzelner Begriffe und Motive als bewusste Inszenierung eines Lebensgefühls verstehen, bei dem Zeit, Raum und Sinnzusammenhänge keine Kontinuität mehr besitzen.

<sup>629</sup> Strigl 2014.

<sup>630</sup> Birrer 2015.

– keine Bleibe hat und sich wegen der Winterkälte und aus Geldmangel durch Berliner Schlafzimmer schläft:

In Berlin kannte Jonoun niemanden, und die ersten Nächte verbrachte sie in den Betten fremder Menschen, die sie durch *couch surfing* im Internet gefunden hatte. Einige von ihnen waren recht anständig, andere wollten Sex, und manchmal ging Jonoun darauf ein, denn draußen herrschten Minusgrade. Überhaupt war es einer der kältesten Winter seit der Wetteraufzeichnung. Die Kälte fraß sich durch die Kleidung, der Himmel war konstant mäuschengrau, und selbst das Innere der Nasen gefror. Jonoun hasste die Kälte und wollte am liebsten sterben, aber sie war zu narzisstisch, um es unbemerkt zu tun. (UE 23)

Die Kälte wird im Vergleich zur in diesem Roman oft knappen Raumdarstellung verhältnismäßig detailliert geschildert und dadurch hervorgehoben: Es herrschen „Minusgrade“ in der superlativisch als einer der „kältesten Winter seit der Wetteraufzeichnung“ bezeichneten Jahreszeit. In einem Trikolon wird das Winterwetter weiter spezifiziert: Die Kälte frisst sich anthropomorphisiert „durch die Kleidung“, der Himmel ist ohne jede hoffnungstiftende Farbveränderung „konstant mäuschengrau“ und – hervorgehoben durch das Adverb „selbst“ – „das Innere der Nasen gefror“. Die hyperbolische Wetterdarstellung in Jonouns Fokalisierung drückt aus, wie sehr Jonoun das Wetter missfällt, was im nächsten Satz explizit in der Wiedergabe ihrer Gedanken gesagt wird: „Jonoun hasste die Kälte und wollte am liebsten sterben“. Das meteorologisch eisige Klima weist metaphorisch auf die emotionale Kälte hin, die Jonoun und „ihre Bettgefährten“ (UE 23f.) umgibt, mit denen sie nur in Kontakt tritt, um dem Winterwetter für eine Nacht zu entkommen.<sup>631</sup> Wie sehr Jonoun die Kälte „hasst[.]“, verweist auf ihre starke Sehnsucht nach Geborgenheit und echter zwischenmenschlicher Nähe.

Das Kältemotiv bestimmt auch die Annäherung von Leyla und Jonoun und indiziert so, dass der Beginn der Beziehung stärker auf Eigeninteressen beruht als auf der Suche nach einer dauerhaften Liebesbeziehung: „Als Jonoun und Leyla Hand in Hand hinausgingen, dämmerte es bereits, die Straßen waren nass, die Luft regenkalt und Jonouns Libido erstarrt.“ (UE 35) Durch die syntaktische Eingliederung der Aussage über „Jonouns Libido“ in eine Reihe von Aussagen über Licht, Feuchtigkeit und Kälte der abendlichen Straße wird die metaphorische Verbindung zwischen der Kälte des Stadtraums und Jonouns körperlich-emotionaler Erstarrung hergestellt. Leyla spricht anschließend auch während des Geschlechtsaktes von sibirischer Kälte und vom Erfrieren:

Jonoun setzte sich auf die Matratze und beobachtete Leyla. Während diese langsam die Schnürsenkel ihrer Schuhe löste, redete sie über die Kälte. Eine vollkommen andere als in Berlin oder Kanada, selbst anders als in Alaska – frischer, stechender, natürlicher. Leyla sprach, ohne ihren Blick von Jonouns Gesicht abzuwenden, ihre Fingerkuppen wanderten über Jonouns Seidenkleid aus dem Sonderangebot. Russische Kälte. Langsam den Torso entlang. In Russland

---

<sup>631</sup> Vgl. zum Schneemotiv in Bergs Roman *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* Kapitel 3.2.3.3.

gefriere das Blut wortwörtlich in den Adern, in Sibirien sei es die Spucke, und wenn man nicht aufpasste, verschluckte man sich an ihr, sie schlitze einen von innen auf, wie Glas, das die Speiseröhre sauber in zwei Hälften zerlegt. Die Blutgefäße dehnten sich subkutan aus. [...] Leyla zog sie wieder zu sich, berührte den Ausschnitt ihres Kleides, streichelte über ihre Oberschenkel und flüsterte weiter: Hypothermie, das Erfrieren, zuerst komme das Muskelzittern, der klägliche Versuch des Körpers, seine Temperatur durch Bewegung konstant zu halten, darauf folge das Erschöpfungsstadium. Jonoun fühlte, wie ihr Blut immer schneller floss, während sich darin kleine Eiskristalle bildeten. Sie ließ ihren Oberkörper fallen, und Leyla beugte sich über sie, küsste ihre Brüste und zog ihre Unterhose herunter. Ein wenig später erzitterte Jonouns Körper, der Orgasmus war heftig und unerwartet. (UE 36f.)

Zum Wortfeld Kälte treten in Leylas Rede zahlreiche Begriffe rund um Tod und Verletzungen, etwa „stechender“, „Blut“, „Blutgefäße“, „Hypothermie, das Erfrieren“ und die grausame Vorstellung, die gefrorene Spucke „schlitze einen von innen auf, wie Glas, das die Speiseröhre sauber in zwei Hälften zerlegt“. Indem Leyla von der Kälte in „Russland“ und „Sibirien“ und von „Russische[r] Kälte“ spricht, während sie ihre Geliebte entkleidet, inszeniert sie sich selbst, die sie lange in Moskau gelebt hat, als Figuration dieser Kälte und den Geschlechtsverkehr als bedrohliches Machtspiel, dem sie Jonoun unterzieht. Deren Empfindung von „Eiskristalle[n]“ in ihrem Blutkreislauf bleibt im selben Bild. Die Fortsetzung des Kältemotivs während der körperlichen Annäherung von Leyla und Jonoun visualisiert die Fremdheit, die zwischen den beiden Frauen noch herrscht: Beide Frauen werden von der gegenseitigen körperlichen Anziehung überrascht – Jonoun hatte sich bisher als heterosexuell empfunden (vgl. UE 19) und Leyla hatte nur mit Jonoun geflirtet, „[u]m Altay zu ärgern“ (UE 64).

Dass das Kältemotiv in der darauf folgenden Phase der Beziehung zwischen Leyla und Jonoun keine Rolle spielt, deutet an, dass die Frauen die Entfremdung vorübergehend zu überwinden vermögen. Doch nach ihrer ersten Trennung tritt das Kältemotiv in der Romanmitte erneut in Bezug zu Jonoun auf, als diese am Neujahrstag allein durch die Straßen Berlins geht: „Die Sonne schien zwar, wärmte aber nicht. [...] Sie bibberte vor Kälte und zog die Schultern hoch.“ (UE 137) Die Darstellung des unwirtlichen Raumes führt von der Beschreibung äußerer Umstände zu Jonouns subjektivem Kälteempfinden und lenkt so den Fokus auf Jonouns Inneres: Die erneute Darstellung von Kälte verweist wie zu Beginn des Romans auf die Abwesenheit von Liebe und Geborgenheit in Jonouns Leben nach dem Ende der Beziehung zu Leyla. Ihre weiteren zwischenmenschlichen Beziehungen bleiben kühl und berechnend, statt Liebe und Geborgenheit zu spenden (vgl. UE 117f. und 135-138).

Berlin, der Schauplatz des ersten Romanteils, an dem die beschriebene Kälte herrscht, stellt einen freizügigen Ort dar, der die homosexuellen Figuren Leyla und Altay Liebe und Partnerschaft erfahren lässt, wie die folgende Romanpassage zusammenfasst:

Berlin war wunderbar – Homosexualität und Menschsein schlossen sich in europäischen Großstädten nicht mehr aus. Die einzigen Voraussetzungen waren die Zugehörigkeit zur weißen

Rasse, das richtige Einkommen und die Bereitschaft, sich in eine vorgegebene gesellschaftliche Rolle einzufügen. Zumindest in der deutschen Hauptstadt war die Community groß und apolitisch. Sie lechzte nach dem Schoß der Nation. Aber für Altay und Leyla bestand in diesem System zum ersten Mal ein Zusammenhang zwischen Glück und Homosexualität. Beide waren mit dem Horrorszenario eines homosexuellen Lebens aufgewachsen – Coming-out, Diskriminierung, Krankheit, Tod. In Berlin kamen Liebe, Partnerschaft und Begehren hinzu. (UE 103)

Die Fokalisierung ist unklar, kann aber zumindest als mit Leylas und Altays Perspektive übereinstimmend aufgefasst werden, wie die Formulierung „für Altay und Leyla“ in der Mitte der Passage andeutet. In Berlin können die homosexuellen Protagonist:innen „Glück“, „Liebe, Partnerschaft und Begehren“ erleben. Dieser Raum wird explizit als „wunderbar“ bewertet. Andererseits enthält die Textstelle kritische Hinweise darauf, dass das in Berlin wartende Glück von einschränkenden Faktoren wie der „Zugehörigkeit zur weißen Rasse, [... dem] richtige[n] Einkommen und [... der] Bereitschaft, sich in eine vorgegebene gesellschaftliche Rolle einzufügen“, abhängt. Neben diesen Problemen birgt auch die Entgrenzung tagelanger Partys und des Drogenkonsums (vgl. UE 48, 109f., 112, 135-138) das Risiko, sich zu verlieren und mit den anderen Entwurzelten der Metropole keinen engeren Kontakt zu erreichen, so wie es Jonoun vor und nach der Beziehung mit Leyla ergeht. Somit ist Berlin zugleich Symbol für einen an der Abenteuerlust und dem vorübergehenden Eigennutzen orientierten Umgang mit Liebe und Sexualität.

Baku bildet innerhalb der dualistischen erzählten Welt den konservativen Gegenpol zum freizügigen Berlin: In Leylas Wahrnehmung als Schülerin existierte „[i]n der sowjetischen Öffentlichkeit [...] kein Sex“ (UE 45), Homosexualität ist sogar strafbar. Altay erfuhr aufgrund seiner Homosexualität in der Vergangenheit Demütigungen in Aserbajdschan und Russland (vgl. UE 51, 101). Während der Reise der Protagonist:innen im zweiten Teil wird die Unterdrückung Homosexueller in Ländern der ehemaligen UdSSR ebenso präsentiert und thematisiert, wie die Lösungsstrategien der Betroffenen: Altays Dates und Flirts in Baku erzählen von der Schwierigkeit, unauffällig homosexuelle Partner:innen kennenzulernen, und vom homosexuellen Leben im Verborgenen (vgl. UE 196-202, 211f., 256-260). Leyla und Jonoun lernen in Batumi in Georgien ein älteres lesbisches Paar kennen, das erfolgreich die „Lüge“ (UE 223) des Zusammenlebens als „alte Jungfern“ (UE 222) aufrechterhält. Alle drei Protagonist:innen werden von Staatsbediensteten bedroht und gewarnt, ihre Homosexualität nicht zu zeigen (vgl. UE 249-255).

Andererseits führt der Aufenthalt im Kaukasus Jonoun und Leyla auch die positiven Seiten dauerhafter Partnerschaften und Familienbindungen vor Augen. Der Entfremdung der Protagonist:innen in Berlin steht die Verwurzelung der Menschen gegenüber, denen sie auf ihrer

Reise durch den Kaukasus begegnen. Jonoun beneidet Leyla um ihre Familie in Baku (vgl. UE 247), sie „fühlte sich bei ihr [Leyla] geborgen, wollte plötzlich ein Teil von ihr sein, mit ihr verschmelzen. Ja, sie wollte von Leylas Familie adoptiert werden.“ (UE 217) Der Ehe wird in Baku ein hoher Stellenwert eingeräumt, schon im Flugzeug nach Baku tragen die „meisten Passagiere [...] massive[...] Eheringe[.]“ (UE 156). Obwohl ihre erfüllende Realisierung auch dort Schwierigkeiten zu bereiten scheint, rät Leylas Mutter Leyla dazu, die Ehe mit Altay fortzusetzen:

„Am glücklichsten sind immer die angepassten Hausfrauen. Ob du es glaubst oder nicht. Die Ehe macht jeden unglücklich. Nimm es nicht persönlich. Selbst wenn jemand vorher nicht zur Eifersucht neigte, in der Ehe wird er unweigerlich besitzergreifend. Man will den anderen immer besitzen. [...] Die wichtigste Aufgabe eines jeden Menschen besteht darin, die Ehe zu verkräften. [...] Was soll ich sagen, zwei Menschen glauben am Anfang immer, ihnen würde etwas Einzigartiges gelingen, etwas, das noch keiner vor ihnen geschafft hatte. Doch die Ehe an sich ist ein Anachronismus, selbst die glücklichste.“

„Was sollen wir tun?“, fragte Leyla.

„Weitermachen wie bisher.“ (UE 182)

Der Dualismus von Berlin und Baku verkörpert die widersprüchlichen Bedürfnisse der Figuren nach Sicherheit, Stabilität und einer emotionalen Heimat einerseits und nach Autarkie, Erotik und Abenteuer andererseits. Indem weder Baku noch Berlin rein positiv oder negativ geschildert werden, legt der Text nahe, dass es keine perfekte Liebesbeziehung gibt.

(2) Das Herumirren der Figuren in der zweiten Romanhälfte zeigt die Orientierungslosigkeit der Figuren in Liebesdingen und die Unmöglichkeit, die Vielfalt und Widersprüchlichkeit ihrer Liebesbedürfnisse in der einen ‚großen Liebe‘ zu vereinen. Zunächst reist Leyla nach Baku, in die Stadt ihrer Kindheit, um in ihrer amourösen, gesundheitlichen und beruflichen Krise aus ihrem Leben auszubrechen (vgl. UE 133) und sich selbst zu finden:

Zuerst hatte Leyla nicht vorgehabt zu bleiben – eine Woche oder zwei, um sich ihrer selbst zu vergewissern. Allerdings hatte sie nicht damit gerechnet, auch hier zu versagen. Man braucht nicht auf die Midlife-Crisis zu warten, man kann sein Leben auch schon mit Mitte zwanzig wunderbar gegen die Wand fahren, und so schob sie die Rückkehr immer wieder auf. Es gefiel ihr, dass Altay sich Sorgen um sie machte, und dass der Intendant Postkarten mit Blumenmotiven schickte. Sie wusste, dass sie in der nächsten Spielzeit nicht besetzt werden würde, und so blieb sie, wo sie war, und gab vor, nicht zu wissen, weshalb. (UE 151)

Vor lauter Langeweile schließt sie sich dem jungen Reza und seiner Clique superreicher junger Leute an (vgl. UE 151), deren Autorennen Leyla ins Gefängnis bringen (vgl. UE 9). Die kontrastierende Darstellung großer Armut (vgl. UE 191-193) und noch größeren Reichtums (vgl. UE 151-155, 257-259) und der in Aserbaidschan herrschenden Korruption (vgl. UE 172) spiegelt die Sinnlosigkeit und Instabilität, die Leyla in ihrem Berliner Leben empfand, in einem anderen Raum. Auch in Baku „versag[t.]“ Leyla auf ihrer Sinnsuche, wie in ihrem Bewusstseinsbericht



formuliert wird, also bricht sie von dort, nachdem Jonoun und Altay ihr nachgereist sind und sie aus dem Gefängnis geholt haben (vgl. UE 172), mit Jonoun zu einer weiteren Reise durch ihre Heimat Aserbaidschan und die Nachbarländer Georgien und Armenien auf, um ihre gescheiterte Liebesbeziehung wiederzubeleben.

Den Anstoß dazu gibt Leylas Vater, der Leyla den mysteriösen Rat erteilt, den mythischen Vogel Simurgh zu suchen, eine „Metapher für die allumfassende Liebe“ (UE 177). Die Frauen bereisen mehrere weitere Stationen, etwa das Grab eines früh verstorbenen Liebenden auf dem höchsten Berg in Tiflis (vgl. UE 215) und das Landhaus von Leylas Großmutter am Schwarzen Meer (vgl. UE 219-224). Dann fällt Leyla noch ein, dass sie das Grab ihres armenischen Großvaters sehen möchte, an den sie sich zwar nur „vage“ erinnert, aber sie und Jonoun wissen sowieso „beide nicht, weshalb sie immer weiterfahren, doch inzwischen war das Unterwegssein zur existentiellen Notwendigkeit geworden.“ (UE 229) Die realweltlichen Toponyme erlauben zwar die Lokalisierung der Reiseroute von Leyla und Jonoun, doch die einzelnen Aufenthalte folgen keinem festen Plan, sondern die Figuren wählen Orte aus, die am Weg liegen oder ihnen spontan einfallen.

Die Details der Räume werden entweder gar nicht beschrieben oder sind überwiegend unästhetisch und es stellen sich keine semantischen Querverbindungen zwischen den Räumen her. Baku ist zwar „eine alte und zudem schöne Stadt und eine, die allmählich wieder zum Leben erwachte“ (UE 164), aber der Rest des Landes ist arm und öde, wie Leyla und Jonoun zu Beginn ihrer Reise sehen:

Leyla raste entlang der Abscheron-Halbinsel durch das Brachland der trockenen Küstenregion hindurch, in der nichts mehr gedieh außer Hügelketten und Mauern, denn neuerdings wurde das ganze Land systematisch eingemauert – zumindest die Landstraßen. Vielleicht wollte man den Besuchern jeden Anblick von Armut ersparen, vielleicht gefiel die Mauer auch irgendjemandem.

Sie passierten Ölfelder, von denen die meisten nicht mehr in Betrieb waren. Es war heiß und die Sonne blendete. Sie hielten an, stiegen aus, streckten ihre Glieder. Der Boden war verödet, und von den Bohrtürmen blätterte Farbe ab. Müll, Flaschen und Tüten lagen herum, dazwischen Autoreifen, Blechteile und ein abgebranntes Autowrack. Es roch nach Salz und Petroleum. Ein Sattelschlepper donnerte über die Autobahn an ihnen vorbei, dann ein Betonmischer. In der Ferne lungerte ein Hunderudel. Leyla beobachtete es sorgenvoll und drängte Jonoun, wieder einzusteigen.

Nachdem sie den Kleinen Kaukasus hinter sich gelassen hatten, veränderten sich die Farben. Die Landschaft wurde grüner, die Autobahn zu einer Landstraße, und auf den Wegrändern grasten ausgemergelte Kühe zwischen wilden Kräutern. [...] Das Land war arm, von den Edelboutiquen der Hauptstadt, ihren Restaurants, Lichtern, den großen Boulevards, Werbetafeln und Geländelimousinen war nichts mehr zu sehen. (UE 191f.)

Die Hässlichkeit des ländlichen Aserbaidschans wird in verschiedenen sinnlichen Fokalisierungsarten dargestellt, neben der dominierenden visuellen auch in der haptischen („Es war heiß“), der olfaktorischen („Es roch nach Salz und Petroleum“) und der auditiven

Fokalisierung („Ein Sattelschlepper donnerte [...] vorbei“). „Armut“ und „Müll“ werden detailreich konkretisiert als „Ölfelder, von denen die meisten nicht mehr in Betrieb waren“, „Bohrtürme[...], deren „Farbe ab[blättert]“ sowie „Flaschen und Tüten [...], dazwischen Autoreifen, Blechteile und ein abgebranntes Autowrack“. Die Armseligkeit und Ödheit der durchreisten Landschaft kann als Sinnbild für die unumkehrbare Desillusionierung der Figuren in Liebesdingen und die Vergeblichkeit ihrer Suche nach der ‚großen Liebe‘ gelesen werden.

Der Planlosigkeit des Reisens entspricht seine Ergebnislosigkeit: Die Reiseroute von Grjasnowas Figuren bildet – entgegen deren Hoffnungen – keine Entwicklung ab und stellt keinen Sinn her. Die ziel- und rastlose Figurenmobilität visualisiert vielmehr die vollkommene Auflösung klarer Ordnungen und Sinnzusammenhänge, in der es keinen ‚richtigen‘ Weg gibt. Zwar hatten der Roadtrip und der Alkoholkonsum der Frauen geholfen, die Distanz zwischen ihnen vorübergehend zu verringern (vgl. UE 219), und in Jerewan denkt Jonoun im Bett neben Leyla gar, „dass sie diese Frau womöglich wirklich liebte“ (UE 231). Leyla hingegen wäre wenig später in einem Restaurant „lieber allein gewesen“ (UE 231). Doppeldeutigerweise versagt am Ende der Reise das Navigationssystem, so wie sich die Figuren in ihrem Gefühlschaos nicht zurechtfinden (vgl. UE 244).

Am Ende der Reise sehnt sich Jonoun nicht mehr nach der großen Liebe, sondern nach der Freiheit, die für sie nur außerhalb von Beziehungen existiert:

Jonoun [...] sehnte sich nach Freiheit, echter Freiheit ohne Beziehungen. Am Anfang hatte sie jeden Augenblick mit Leyla genossen, hatte sich ihr unterlegen und unerfahren gefühlt. [...] Doch dann hatte ebendieses Verlangen nachgelassen, Jonoun wurde unsicher, die Notwendigkeit dieser Liebe erlosch [...]. (UE 247)

Liebe scheint für Jonoun nur dann akzeptabel zu sein, wenn sie durch die Intensität des anfänglichen Begehrens zur „Notwendigkeit“ wird. Dass die Frauen am Ende ihrer Reise „am Rande der Zivilisation angelangt“ (UE 247) sind, lässt sich in diesem Kontext auf den Zustand ihrer Liebesbeziehung übertragen. Die große Liebe entwickelt sich zwischen den beiden Reisenden nicht und Leyla wird klar: „Das hat doch alles keinen Sinn“ (UE 248). Die Erfüllung der Sehnsucht nach einer allumfassenden Liebesbeziehung mit einem Partner, der alle Bedürfnisse stillt, ist für die Figuren unmöglich – die Beziehungen zwischen Leyla und Jonoun sowie zwischen Altay und Farid werden aufgelöst. Stattdessen entscheidet sich Leyla, dem Rat ihrer Mutter folgend, für ihre freundschaftliche, Geborgenheit spendende Ehe mit Altay, den sie zwar ursprünglich nicht erotisch beehrte, für den sie jedoch eine tiefe Freundschaft empfindet und zu dem sie sich mit der Zeit trotz ihrer jeweiligen Homosexualität auch körperlich

hingezogen fühlt.<sup>632</sup> Berlin verspricht dem homosexuellen Paar weiterhin auch freizügige erotische Erfüllung.

Die Ziel- und Ergebnislosigkeit der Reisen transportiert das Liebeskonzept des Romans, der negiert, dass es eine höhere Form der sinnstiftenden, großen Liebe gibt, wie die Figuren am Romanende explizit thematisieren:

„Wieso endet jede Verliebtheit in maßloser Enttäuschung?“, fragte Altay Leyla. „Wir träumten von einer unmöglichen Liebesbeziehung. Alle drei.“ „Wir sind gescheitert.“ „Ich weiß nicht. Immerhin hast du etwas gespürt.“ Altay fasst sie am Ellbogen und zog sie zärtlich an sich. Leyla lächelte ihn an und fragte: „Wenn es ein Mädchen wird, nennen wir sie Anna?“ Altay küsste ihren Hals, Leyla griff nach ihrer Tasche, nahm eine Tablette heraus und bat die Flugbegleiterin um Champagner. (UE 265)

Behrendt sieht in der Restitution des traditionellen Familienmodells eine „bizarre[...] Ironie“<sup>633</sup>. Man könnte jedoch ebenso argumentieren, dass Leylas und Altays offenes und freundschaftliches Beziehungskonzept unter den Lebensbedingungen des 21. Jahrhunderts zumindest die Möglichkeit für ein dauerhaft erfülltes Leben eröffnet – „Vater, Mutter, Kind als postheteronormative Musterfamilie“<sup>634</sup>, wie Strigl es nennt, plus gelegentliche Alleingänge im Berliner Nachtleben. Der Text stellt der Unübersichtlichkeit der Liebe im 21. Jahrhundert und der Schwierigkeit, die gegensätzlichen Bedürfnisse nach einer emotionalen Heimat und nach erotischer Aufregung zu verbinden, somit ein ungewöhnliches Ehekonzept gegenüber, das zugleich innovativ und traditionell ist: Leyla und Altay bilden, wie die Rezensentin Fessmann bemerkt, ein „gut eingespielte[s] Paar, das sich alle Freiheiten lässt und dabei eine ganz eigene Form der Liebe entwickelt“<sup>635</sup>, die aus der Krise gestärkt hervorgeht.

---

<sup>632</sup> Gleichzeitig weist die Ehegeschichte der Protagonist:innen auch Merkmale des romantischen Liebeskonzeptes auf und steht diesem also nicht vollständig entgegen. Bereits das Kennenlernen von Altay und Leyla, die einander von ihren Familien vorgestellt werden, schließt den romantischen Aspekt des spontanen Totalverstehens mit ein: „Leylas Unglück drängte aus jeder Pore hinaus und war nicht zu übersehen. Altay, dessen erste Liebe gerade zu Ende gegangen war, verstand das unsichere, dünne Mädchen mit dem langen schwarzbläulich schimmernden Haar und abgekauten Fingernägeln auf Anhieb.“ (UE 53) Auch als Leyla nach ihrem ersten Unfall ihre Bolschoi-Karriere an den Nagel hängt, ist ihr Ehemann Altay der einzige, der sie versteht und sich sogar „insgeheim freute“ (UE 60). Trotz der pragmatischen Entscheidung für eine Scheinehe, um ihre jeweilige Homosexualität zu verbergen, setzt sich der romantische Blick vor allem Altays auf Leyla fort (vgl. UE 69, 81f., 94, 118, 128-133, 186f. und Buchzik 2014).

<sup>633</sup> Behrendt 2014.

<sup>634</sup> Strigl 2014.

<sup>635</sup> Fessmann 2014.

### 3.3.5 Zwischenfazit

Der Fokus dieses dritten und letzten Analysekapitels lag auf dem Liebesdiskurs als Bedeutungsempfänger raumsemantischer Darstellungsstrategien. Vier Tendenzen der raumsemantischen Präsentation von Liebeskonzepten ließen sich beobachten: Erstens lassen einige wenige Texte die Interpretation zu, die Liebe sei möglicherweise dem Wirken einer höheren Macht zuzuschreiben. Die widersprüchliche Semantisierung von Raummotiven wie dem Meer oder Himmelskörpern und die mehrdeutige Erzählhaltung führen in Webers *Tal der Herrlichkeiten* zu einer doppelten Motivierung der Liebesgeschichte: Die Liebe, die das Leben des Protagonisten für immer verändert, kann gleichermaßen als Zufall oder als Schicksal gelesen werden. In jedem Fall führt ihr Erleben den Protagonisten Sperber in einen kurzen Zustand völligen Glücks, ihr unfallbedingter Verlust stürzt ihn in tiefe Trauer und am Ende enthüllt die Erfahrung dieser ‚großen‘, vollkommenen Liebe Sperber den Sinn des Lebens.

Zweitens inszeniert Ortheils Roman *Die große Liebe* die mythische ‚große Liebe‘ als intertextuelles Kunstprodukt: Die zahlreichen intertextuellen Bezüge der Raumsemantik des Textes, insbesondere die Situierung der Liebesgeschichte in der mythisch aufgebauten Landschaft der ‚terra marchigiana‘ und raumsemantische Hinweise auf Fiktionalität und Ästhetik, bilden ein komplexes selbstreferenzielles Mosaik europäischer Liebesliteraturtraditionen und charakterisieren die Liebe als höchste Kunstform. Doch das Konzept der ‚großen Liebe‘ muss keine Fiktion bleiben: Die optimistische Liebesgeschichte um Giovanni und Franca ist zugleich ein Plädoyer dafür, dass die von der Kunst gerühmte Liebe in der außerliterarischen Realität möglich ist und die Entfremdung vom Raum und von den Mitmenschen zu überwinden vermag. Ob aus dem euphorischen Beziehungsbeginn von Franca und Giovanni eine lebenslange Partnerschaft entsteht, wird jedoch nur angedeutet.

Weitaus häufiger jedoch wird die Liebe – drittens – durch räumliche Distanz oder verfremdete Topoi als utopisches Ideal entlarvt: Die kritische Auseinandersetzung mit dem romantischen Liebesmodell kann über die Raumsemantik verhandelt werden, indem literarische, filmische oder realweltlich geprägte Liebestopoi wie beispielsweise typisch ‚romantische‘, amöne Orte für erste Küsse oder die Erhabenheit des Meeres oder der Berge verfremdet oder parodiert werden. So werden etwa bei Stamm, Grjasnowa und Berg Lesererwartungen enttäuscht, um den Bruch mit dem romantischen Liebescode zu markieren. Noch einen Schritt weiter gehen Texte, die die Unmöglichkeit oder Unfähigkeit, eine dauerhafte, glückliche Beziehung zu führen, durch räumliche Utopien umsetzen – sei es der virtuelle Raum bei Glattauer, Hotels als Heterotopien bei Kirchhoff oder die räumliche Trennung der Figuren durch Glas bei Stamm.

Viertens werden in einer Vielzahl von Texten verschiedene Beziehungs- und Liebeskonzepte raumsemantisch gegenübergestellt. Gerade im Ehekrise Roman werden dabei häufig eine eher pragmatische und eine eher leidenschaftlich-romantische Beziehung gegeneinander abgewogen und die Frage gestellt, mit welchem Liebeskonzept sich dauerhaftes Glück finden lässt. Zur raumsemantischen Präsentation und Evaluation von Liebeskonzepten werden in den untersuchten Romanen von Stamm, Kirchhoff und Grjasnowa beispielsweise eine kontrastive Lichtmetaphorik, der intertextuelle Bezug auf das Raummuster von Goethes *Wahlverwandtschaften*, der Dualismus zweier gegensätzlich charakterisierter Schauplätze, Bautätigkeiten, die Jahreszeitenmetaphorik, Konnotationen zu verschiedenen Ländern oder Himmelsrichtungen, eine polyzentrische Raumordnung oder planlose Figurenmobilität eingesetzt. Die Frage, welches Liebeskonzept oder welche Beziehungsform zum Glück führt, beantworten die untersuchten Romane dabei unterschiedlich: Stamms Protagonist Alex vermag sich nicht für eine seiner zwei komplementären Beziehungen zu entscheiden und fühlt sich am wohlsten, als er am Romanende von beiden Frauen getrennt ist. Für Kirchhoffs Protagonist:innen Vila und Renz steht die Auflösung ihres pragmatischen Ehealltags nie zur Debatte, und am Romanende entscheiden sie sich trotz aller Affären auch für die Fortsetzung der romantisch-erotischen Seite ihrer Ehe. Grjasnowas Held:innen wählen, ernüchtert von der erfolglosen Suche nach der großen Liebe, die Familiengründung in einer polyamoren Scheinehe, die ihnen zwar nicht den großen Gefühlsrausch, aber doch Geborgenheit und Freiheit zugleich spendet.

Die Raumsemantik hat sich somit auch für die Partizipation am Liebesdiskurs als bedeutungsvolles Werkzeug bewiesen, indem sie Liebes- und Beziehungskonzepte zu präsentieren und zu evaluieren vermag. Deutlich wurde vor allem bei Kirchhoff und Grjasnowa, dass den Figuren im 21. Jahrhundert alle Beziehungsformen und Liebeskonzepte offenstehen zwischen gemeinsamer Alltagsbewältigung und erotischem Rausch, lebenslanger Bindung und kurzem Vergnügen, zu zweit, zu dritt oder ungebunden, und dass der Weg zum lebenslangen Liebesglück dennoch schwierig zu finden ist. Die Kategorien Schuld und Sühne, Skandal und Moral, die den Ehebruchroman des 19. Jahrhunderts prägen, sind auf die heutigen Protagonist:innen nicht mehr anwendbar. Statt unter dem Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum leiden die Held:innen heutiger Liebesromane unter dem Dilemma ihrer eigenen widerstreitenden Wünsche.

## 4 Zusammenfassung und Ausblick

Auf Basis des im theoretischen Teil erarbeiteten Analysemodells hat die vorliegende Arbeit anhand eines exemplarischen Korpus von sechs Romanen untersucht, welche narrativen Funktionen die Raumsemantik für die Darstellung anderer Elemente der erzählten Welt in Liebesromanen des 21. Jahrhunderts übernimmt. Wenngleich auch andere narrative Strategien neben der Raumsemantik an der Darstellung von Figuren, Ereignissen und Konzepten mitwirken, hat die Analyse gezeigt, welche tragende Rolle die Raumsemantik als Darstellungsmittel in vielen zeitgenössischen Liebesromanen spielt. Ohne die raumsemantischen Verfahren wäre das Erzählen der Liebesgeschichten nur wesentlich expliziter, weniger eindrücklich und somit literarisch anspruchsloser möglich. Die Forschungsergebnisse wurden zwar anhand eines liebesliterarischen Korpus erzielt. Die raumsemantischen Funktionalisierungen treten jedoch vermutlich auch in anderen Genres auf, sodass die Arbeit auch für raumsemantische Analysen anderer Gattungen gewinnbringend herangezogen werden kann (vgl. Kapitel 4.2).

Auf narratologischem Gebiet hat die Arbeit einen Beitrag zur Vereinheitlichung und Erweiterung der raumnarratologischen Analyseparameter geleistet und einen operationalisierbaren analyseleitenden Fragenkatalog erstellt. Bisherige Forschungsarbeiten zur Analyse des erzählten Raumes wurden zusammengeführt und ergänzt. Der Ausgleich des narratologischen Forschungsdefizites ermöglicht es künftigen Forschungsarbeiten, die Raumsemantik anderer Korpora mithilfe des hier erarbeiteten Fragenkataloges ohne größere theoretische Vorarbeiten zu untersuchen.

Gleichzeitig belegt die Arbeit einmal mehr die anspruchsvolle Gestaltung vieler Liebesromane der Gegenwart. Sie zeigt, dass das Genre, dessen Werke nach dem 19. Jahrhundert häufig vorschnell der Unterhaltungsliteratur zugeschlagen wurden,<sup>636</sup> unabhängig von Epochengrenzen ernstzunehmen ist. Liebesromane bieten nicht nur inhaltlich relevante Beiträge zu Liebes-, Beziehungs-, Gender- und weiteren Diskursen, sondern weisen häufig auch komplexe sprachliche Formen auf, wie diese Arbeit sichtbar macht. So trägt sie dazu bei, die Forschungslücken zur Geschichte des Liebesromans in jüngeren Epochen zu schließen.

Zum Abschluss werden die Analyseergebnisse im Folgenden zunächst im Zusammenhang der einzelnen Romane knapp zusammengefasst, um die spezifische raumsemantische Gestaltung der

---

<sup>636</sup> Vgl. Kapitel 1, 1.1 und 2.3.2 sowie Pokrywka 2017a: 13-26.

Einzeltexte nachvollziehbar zu machen und die These, dass die Raumsemantik essenzielle Funktionen für das Erzählen von Liebesgeschichten in der Gegenwartsliteratur erfüllt, zusätzlich zu belegen (Kapitel 4.1). Dann werden die zentralen Analyseergebnisse des gesamten Korpus romanübergreifend und nach Funktionstypen gegliedert dargestellt (Kapitel 4.2). Abschließend werden komparatistische, insbesondere literaturhistorische und sozialgeschichtliche Forschungsergebnisse sowie Ansatzpunkte für künftige Forschungsarbeiten herausgearbeitet (Kapitel 4.3).

#### **4.1 Raumsemantisches Profil der untersuchten Romane**

Die Analyse des Korpus hat gezeigt, wie unterschiedlich Liebesromane raumsemantische Darstellungsverfahren einsetzen. In diesem Kapitel beleuchten die Beobachtungen je Roman, wie die raumsemantischen Darstellungsstrategien jeweils im Verlauf und Zusammenhang des Werkganzen eingesetzt werden und inwiefern die Raumsemantik jeweils für die Bedeutungskonstitution des gesamten Romans tragend ist.

##### **Hanns-Josef Ortheil: *Die große Liebe. Roman.* München 2003**

In Ortheils Roman werden zahlreiche räumliche Elemente dazu funktionalisiert, die glückliche Liebe als höchste Kunstform zu inszenieren und der Tragik in Liebesnarrationen vergangener Jahrhunderte eine glückliche Liebesgeschichte entgegenzusetzen (vgl. Kapitel 3.3.2). Die erzählte Welt ist so konzipiert, dass Bezüge zu realweltlichen Toponymen Konnotationen von Sommer, Leichtigkeit und Lebensgenuss aufrufen und gleichzeitig zahlreiche intertextuelle Bezüge die Liebesgeschichte in einen mythischen, überzeitlichen Kontext setzen: Die Liebe ereignet sich im symbolträchtigen Süden, in Italien, dem Sehnsuchtsland der deutschsprachigen Literatur par excellence. In der italienischen Region *terra marchigiana* bilden die gegensätzlichen Pole des landschaftlichen Raums die ganzheitliche mythische Ur-Welt ab, in der Giovanni fern vom Alltag durch die Liebe zu neuem sinnlichen Lebensgenuss findet. Immer wieder wird die mythische, numinose Macht des Meeres beschworen. Der Raum wird besonders detailreich und unter Einsatz aller sinnlichen Fokalisierungsarten dargestellt. Stilmittel, mythologische Anspielungen und metanarrative Verfahren wie der stete Blick durch die Kamera und zahlreiche Referenzen der Raumdarstellung auf Fiktionalität, verschiedene Kunstformen und Ästhetik betonen den Kunstcharakter der Liebesgeschichte: Der Erzähler beschreibt Landschaftsansichten oder Einrichtungsgegenstände wie die Ekphrasis eines Gemäldes, indem

er ausführlich Strukturen, Farben und die Anordnung der Motive schildert oder sie gar explizit mit Stilleben oder naiven Gemälden vergleicht.

Raumsemantische Verfahren dienen auch dazu, die schnelle und weitgehend konfliktfreie Paarwerdung der Protagonist:innen zu plausibilisieren, zu strukturieren und mit Spannung aufzuladen: Ermöglicht wird die Liebeserfahrung durch Giovannis Eintritt in den Süden (vgl. Kapitel 3.2.1.1). Giovanni und Franca werden u.a. durch ihren ähnlichen ästhetischen Blick auf die Welt als perfekt füreinander geeignet charakterisiert (vgl. Kapitel 3.1.1.2) und ihre Proxemik drückt die gegenseitige emotionale und erotische Anziehung aus (vgl. Kapitel 3.2.4.4). Ihre Annäherung gliedert sich in drei Ausflüge, die sich hinsichtlich ihrer Dauer und ihrer geographischen Entfernung von San Benedetto, dem Wohnort Francas und Urlaubsort Giovannis, steigern und so Struktur und Spannung in die Etappen ihrer Paarbildung bringen (vgl. Kapitel 3.2.2.3). Dabei wird die Funktion der dritten Reise als Höhepunkt und Finale durch Raumotive wie das Labyrinth als Symbol für die Initiation Giovannis durch die Liebe oder das Bühnenmotiv als Hinweis auf den Showdown zwischen Giovanni und Francas Verlobtem unterstützt. Die nur marginale Darstellung dauerhaft bewohnter Räume indiziert, dass der Roman keine Alltagsbeziehung, sondern die berauschten ersten zehn Tage der Paarwerdung darstellt (vgl. Kapitel 3.3.3.2, Fußnote 594).

Liebe als Emotion wird ebenso wie Giovannis vorübergehende Sorge, Franca verheimliche ihm etwas, durch raumsemantische Verfahren transportiert: Giovannis Überwindung seiner Sorge wird mit dem Vorüberziehen eines Sommergewitters parallelisiert (vgl. Kapitel 3.2.4.1). Unter dem Eindruck der Liebe vergisst Giovanni seine Umgebung oder erkennt sie erst richtig durch das neue Schauen, das Franca ihn lehrt (vgl. Kapitel 3.2.4.2). Der veränderte, ästhetische Blick auf die Welt nimmt in diesem Text einen besonderen Stellenwert ein und steigert den überstrapazierten Topos des ‚rosaroten‘ Blicks auf die Welt zum Erlernen des ästhetischen Blicks durch die Geliebte, der das künstlerische Schaffen des Erzählers befruchtet. Dieses Raummotiv unterstützt die Poetik der Gleichsetzung von Kunst und Liebe und kann dem Vorwurf mancher Rezensent:innen entgegengehalten werden, die Liebesgeschichte sei trivialer Kitsch (vgl. Kapitel 3.3.2, Fußnote 534).

**Peter Stamm: *Sieben Jahre: Roman*. Frankfurt a. M. 2009**

In Stamms Roman dienen raumsemantische Verfahren, insbesondere die raumsemantische Charakterisierung des Protagonisten und seiner beiden Partnerinnen, hauptsächlich der Legitimation der Dreiecksbeziehung des autodiegetischen Erzählers Alex (vgl. Kapitel 3.1.2.2

288



und 3.3.4.1). Die beiden raumsemantischen Leitmotive, auf die schon das dem Roman vorangestellte Zitat von Le Corbusier vorausweist, sind der Dualismus von Licht und Schatten und das Architekturmotiv. Indem Alex' Ehefrau Sonja mit dem Licht und seine Geliebte Iwona mit dem Schatten assoziiert werden, Alex sich aber für die Kombination der komplementären Elemente ausspricht, wird deutlich, dass Sonja und Iwona zwei grundverschiedene Seiten von Alex' Persönlichkeit ansprechen. Unterhaltungen zwischen Sonja und Alex über Architektur und ihre unterschiedlichen Arbeitsweisen als Architekt:innen, die Positionierung der Frauen im Raum und im Verhältnis zu Alex, ihr Einfluss auf Alex' architektonisches Schaffen und die gegensätzlichen Wohnungen und Arbeitsplätze der Figuren tragen weiterhin dazu bei, Ähnlichkeits- und Kontrastverhältnisse zwischen den Charakteren zu schaffen.

An die Charakterisierungen der Figuren sind Lebensentwürfe und Beziehungsmodelle gekoppelt: Alex und Sonja gehen eine wohlüberlegte, auch berufliche Partnerschaft ein, um gemeinsame Ziele zu erreichen. Mit Iwona hingegen stolpert Alex in eine rätselhafte körperliche und emotionale Obsession. So rechtfertigt der Erzähler durch die raumsemantischen Erzählstrategien implizit seine jahrelange Untreue damit, dass er beide Frauen für die Erfüllung gegensätzlicher Bedürfnisse gebraucht habe. Ein geschickter Schachzug des Romans liegt darin, dass die Raumsemantik auf der Metaebene der Textgestaltung zugleich Sonjas Trennungswunsch erklärt: Die Abfolge der immer komfortableren Wohnstätten, in denen Alex und Sonja leben, von der Studentenbude bis zum Reihenhaus bildet metonymisch die nur scheinbar positive ökonomische und soziokulturelle Entwicklung des Ehepaars ab und zeigt die Diskrepanz zwischen Sonjas Wunschvorstellungen und ihrem tatsächlich erreichten Leben (vgl. Kapitel 3.2.3.2). So unterläuft der Text eine einseitige Darstellung durch den autodiegetischen Erzähler und unterstreicht durch Sonjas Perspektive die Ambivalenz zwischenmenschlicher Beziehungen.

Damit positioniert die Raumsemantik den Roman auch im Liebesdiskurs: Mit dem Leitmotiv der Komplementarität von Licht und Schatten inszeniert der autodiegetische Erzähler zwischenmenschliche Beziehungen als prinzipiell ambivalent, keine kann als vollkommene ‚große Liebe‘ angesehen werden. Das romantische Konzept bleibt unerreichbar, wie das Motiv des Blicks durch Fenster oder Glasscheiben im Laufe des Romans immer wieder visualisiert (vgl. Kapitel 3.3.3.2). Die Abkehr des Textes vom romantischen Liebeskonzept drückt sich auch durch die Verfremdung romantischer Topoi aus (vgl. Kapitel 3.3.3.1). Auch die meist skizzenhafte Darstellungsweise und die Reduzierung raumsemantischer Emotionsdarstellungen (vgl. Kapitel 3.2.4.2 und 3.2.4.4) tragen dazu bei, eine Atmosphäre von Distanz und Kommunikationsarmut zu schaffen. Dass Alex sich mit der Erkenntnis abfindet, dass die große

Liebe nur in der Phantasie zu erreichen sei, zeigt sich darin, dass der Architekt zunehmend Gebäude entwirft, die nicht für die Realisierung gedacht sind (vgl. Kapitel 3.2.4.3 und 3.3.3.2). Auf der Suche nach einem alternativen Beziehungskonzept stellt der Roman die Frage, ob eine pragmatische Alltagsbeziehung und eine erotische Affäre eine gelungene Kombination komplementärer Liebeskonzepte bedeuten, die nicht mit derselben Person realisiert werden können (vgl. Kapitel 3.3.4.1). Allerdings bleiben am Romanende alle Figuren allein zurück.

**Anne Weber: *Tal der Herrlichkeiten. Roman. Frankfurt a. M. 2012***

Zentrales Thema von Webers Romans ist die zweifache tiefgreifende Umwälzung des Lebens des Protagonisten Sperber durch den überraschenden Fund und ebenso überraschenden frühen Verlust der großen Liebe. Die Raumsemantik wird eingesetzt, um darzustellen, welchen Einbruch in die Gleichgültigkeit des spätmodernen Daseins die Liebe durch ihre Kraft, Lebenssinn zu spenden, bedeuten kann. Dazu statten raumsemantische Verfahren einerseits die lebensverändernde Wirkung einer nur zwei Nächte dauernden Liebesbeziehung mit Glaubwürdigkeit aus. Andererseits motivieren sie die Liebesgeschichte doppelt und eröffnen so die Frage, ob die schicksalhafte Liebe das letzte Heilige in einer säkularisierten Welt ist und diese auf übernatürliche Weise mit Sinn füllt.

Dieses Gesamtprogramm des Liebesromans beginnt bei der Figurencharakterisierung (vgl. Kapitel 3.1.1.1). Die Liebenden werden insbesondere durch ihre Wohnungen und deren Umgebungen als ideale, komplementäre Paarkombination inszeniert, ohne dass eine lange Handlung erzählt werden muss: Die lebensfrohe Luchs scheint wie geschaffen, um dem einsamen und hoffnungslosen Sperber durch ihre Liebe den Sinn des Lebens zu enthüllen. Die perfekte Passung der Figuren wird auch durch ihre ins Übernatürliche gesteigerte Proxemik ausgedrückt: Sie lieben einander so sehr, dass sie sich magisch anziehen scheinen und sich inmitten der Großstadt Paris zufällig begegnen, und im Schlaf liegen sie von Kopf bis Fuß eng aneinander (vgl. Kapitel 3.2.4.4). Raumsemantische Verfahren der Emotionsdarstellung vom Leitmotiv des Meeres als Stimme des Protagonisten (vgl. Kapitel 3.2.4.1) bis zur räumlichen Phantasie seines Ganges in die Unterwelt als Metapher für die Trauer um die verstorbene Geliebte (vgl. Kapitel 3.2.4.3) sowie die figurale Raumwahrnehmung, wenn dem verliebten Sperber seine Umgebung rosiger und nach Luchs' Tod verdüstert erscheint (vgl. Kapitel 3.2.4.2), präsentieren die emotionale Entwicklung des Protagonisten. Gerade Meer und Strand zu verschiedenen Tageszeiten, Wetterverhältnissen und Jahreszeiten werden sehr ästhetisch und ausführlich beschrieben. Der Wechsel der Jahreszeiten harmoniert mit Sperbers

Emotionsentwicklung (vgl. Kapitel 3.2.4.1): Die Geschichte dauert vom Frühling bis zum Beginn des nächsten Jahres. Dabei ereignet sich die Liebe ganz klassisch im Sommer und die Zeit der Trauer im Winter. Auch Sperbers zweimaliger Raumwechsel von der nordfranzösischen Küste nach Paris und wieder zurück an die Küste unterstreicht die Bedeutung der gemeinsamen Zeit mit der Geliebten als glückliche Ausnahmezeit (vgl. Kapitel 3.2.2.2): Die gemeinsamen Tage und Nächte mit Luchs in Paris bilden das titelgebende „Tal der Herrlichkeiten“ im Verlauf von Sperbers Leben.

Die Liebe der Protagonist:innen wird durch die Raumsemantik sowohl kausal als auch final motiviert (vgl. Kapitel 3.3.1): Die rätselhafte, manchmal deutlich kommentierende, manchmal figural fokalisierende und manchmal unzuverlässige Erzählinstanz – beispielsweise hinsichtlich des Realitätsstatus von Sperbers Gang in die Unterwelt (vgl. Kapitel 3.2.4.3) – inszeniert Räume durch mythologische, biblische oder märchenhafte Anspielungen, Anthropomorphisierungen oder das Erkennen von vorher Verborgenen geheimnisvoll und verwendet phantasievolle Vergleiche und Neologismen. Manchmal scheinen räumliche Elemente Sperbers Handeln zu motivieren (vgl. Kapitel 3.2.1.4). Die widersprüchlichen Signale, die die Raumsemantik bezüglich des Realitätsstatus oder der Motivation von Ereignissen sendet, werden durch die Erzählinstanz nicht aufgelöst, sondern durch mehrdeutige Aussagen noch verstärkt. So ermöglicht *Tal der Herrlichkeiten* durch eine widersprüchliche raumsemantische Darstellung des Geschehens die Deutung, dass die Begegnung zwischen Luchs und Sperber dem schicksalhaften Wirken einer höheren Macht zuzurechnen ist, ohne sich jedoch diesbezüglich klar zu positionieren.

**Bodo Kirchoff: *Die Liebe in groben Zügen. Roman. Frankfurt a. M. 2012***

Die Geschichte um Vila und Renz, die nach vielen gemeinsamen Ehejahren gleichzeitig eine Affäre beginnen und sich zwischen der Fortsetzung ihrer Ehe und den neuen Lieben entscheiden müssen, wird mithilfe zweier dominanter raumsemantischer Funktionen erzählt: Die auf über 600 Seiten mäandrierende Handlung wird raumsemantisch strukturiert und zwei unterschiedliche Liebes- und Beziehungskonzepte werden durch zwei Wohnstätten metaphorisch dargestellt. Diese Organisationshilfen sind notwendig, denn die heterodiegetische Erzählinstanz verwebt Gegenwart und Vergangenheit in Rückblenden und Bewusstseinsberichten verschiedener Figuren, direkter oder Gedankenrede, sodass häufig Fokalisierung und Stimme nicht klar zu bestimmen sind (vgl. Kapitel 2.3.2 sowie Kapitel 3.3.4.2, Fußnote 622). Dieses Darstellungsprinzip spiegelt die Komplexität menschlicher Emotionen und Beziehungen: Alle

Liebesbeziehungen in diesem Text sind ambivalent, es gibt keine einfache Lösung der verstrickten Beziehungen.

Die Handlungsentwicklung wird erstens durch die Platzierung wichtiger, emotionaler Ereignisse in Assisi strukturiert, das von den Figuren in verschiedenen Paarkonstellationen wiederholt bereist wird (vgl. Kapitel 3.2.2.1). Der letzte Aufenthalt von Vila und Renz dort übernimmt auch die Funktion der kausalen Handlungsmotivation, indem der Ort Vila und Renz den Wert ihrer langen Ehe vor Augen führt und sie dazu bewegt, zusammenzubleiben. Zweitens bildet das langsame Aufziehen eines Gewitters über dem Gardasee die Zuspitzung des Liebeskonfliktes metaphorisch ab und strukturiert die Handlung, indem immer wieder Passagen über die Entwicklung des Wetters in die Darstellung der Handlung eingestreut werden und so Zuspitzungen und retardierende Momente im Konfliktverlauf hervorheben (vgl. Kapitel 3.2.2.3). Die Parallelisierung der Liebe und des Gewittersturms verweist auf ihre Gemeinsamkeit, dass weder ihr Entstehen verhindert noch ihr Verlauf beeinflusst werden kann, und dient zusätzlich dem Spannungsaufbau.

Für die Metaphorisierung von Liebes- und Beziehungskonzepten wird die polyzentrische Raumordnung der erzählten Welt funktionalisiert. Häufigster Schauplatz ist das Ferienhaus von Vila und Renz am Gardasee, in das sie ihre Geliebten Bühl und Marlies einladen. Ihr Hauptwohnsitz ist eine Altbauwohnung in Frankfurt. Die Teilräume ordnen sich entlang einer semantisch aufgeladenen Nord-Süd-Ordnung an, dem Dualismus Italien-Deutschland. Dabei werden durch Konnotationen zu realweltlichen Toponymen und durch intertextuelle Bezüge dem Süden Romantik, Erotik und Emotionalität, dem Norden Pragmatismus und Alltag zugeordnet (vgl. Kapitel 3.3.4.2). Entsprechend steht das Gardaseehaus als Metapher für die romantische Beziehung der Ehepartner, während die Frankfurter Wohnung das Konzept ihrer pragmatischen Partnerschaft verkörpert. Der Text adaptiert damit das Raummuster von Goethes *Wahlverwandtschaften*, um die Frage zu verhandeln, was den Kern einer erfüllenden Liebesbeziehung ausmacht – Rausch oder Alltagstauglichkeit – und ob die jahrzehntealte Ehe von Vila und Renz oder ihre jeweiligen neuen Liebesaffären die beglückendere Beziehung sind. Durch den intertextuellen Vergleich tritt deutlich hervor, wie sehr sich die Liebeskonflikte seit der Goethezeit verändert und ins Individuelle verlagert haben: Nach dem weitgehenden Wegfall gesellschaftlicher Schranken bleibt für Vila und Renz das nicht weniger schwierige Dilemma eigener widerstreitender Wünsche und Gewohnheiten – trotz der vielen Alleingänge beider Partner:innen und des Überdresses dem Anderen gegenüber sind beide Partner:innen froh, den Anderen im Hintergrund zu wissen, wie ihr Bewegungsverhalten zeigt (vgl. Kapitel 3.2.4.4). Einen Ausweg bieten gelegentliche Fluchten in heterotope Hotelräume (vgl. Kapitel 3.3.3.2):

292

Hier kommen die Liebespaare zusammen und hier schlafen auch die Ehepartner:innen ausnahmsweise in einem Bett und erleben verbindende Ausnahmestunden, die eine Trennung trotz allen Krisen verhindern.

Das Haus am Gardasee spiegelt zugleich mit der romantischen Beziehung von Vila und Renz auch den zentralen Konflikt um ihre Fortsetzung wider (vgl. Kapitel 3.2.3.1): Die Eigenschaften, die dem Haus zugeschrieben werden, und die widersprüchlichen Emotionen, die die Protagonist:innen ihm gegenüber empfinden, lassen sich auf ihre Ehe übertragen. Die Überlegungen, das Haus zu verkaufen, verweisen metonymisch auf die Überlegungen, sich zu trennen. Indem das Gardaseehaus zwar mehr Romanseiten füllt, aber die Auflösung dieser Wohnstätte zur Debatte steht, gewichtet der Text die beiden Beziehungskonzepte unterschiedlich und indiziert, dass die pragmatische Partnerschaft die romantische Liebe an Beständigkeit übertrifft (vgl. Kapitel 3.3.4.2). Das Romanende deutet jedoch an, dass letztlich beide Aspekte der Beziehung bestehen bleiben werden, da die Figuren sich nicht vom Gardaseehaus trennen können.

### **Olga Grjasnowa: *Die juristische Unschärfe einer Ehe. Roman. München 2014***

Grjasnowas Roman bietet ein raumsemantisches Gegenprogramm zu Ortheils mythischer und sinnlicher Italienreise: Räume werden in der Regel explizit, ereignisbezogen und knapp dargestellt, die Gestalt der Räume wird selten beschrieben und wenn doch, richtet sich der Blick meist auf hässliche Details wie Dreck, schlechtes Wetter und Müll (vgl. Kapitel 3.3.3.1 und 3.3.4.3). Mythische, geheimnisvolle Elemente der Raumdarstellung finden sich in diesem Text nicht, auch wenn die Figuren nach ihnen suchen – der Raum erscheint in diesem Roman ebenso desillusionierend wie die Liebe. Die unterschiedlichen Darstellungsverfahren positionieren die Romane unterschiedlich im Liebesdiskurs: Während bei Ortheil die große Liebe die sinnliche Wahrnehmung einer als ganzheitlich empfundenen Welt steigert, hasten Grjasnowas Protagonist:innen auf der Suche nach der großen Liebe vergeblich durch eine entzauberte Welt, wie im Folgenden zusammengefasst wird.

Auch in diesem Roman bildet die Figurencharakterisierung die Basis der Liebeshandlung: Die liebenden Figuren Leyla, Jonoun und Altay werden durch ihre hohe Mobilität in ihrer jeweiligen Biographie, durch ihre Arbeitsplätze, ihre Wohnsituation und ihre Wahlheimat Berlin als in mehr oder weniger großem Maße entwurzelt und rastlos charakterisiert (vgl. Kapitel 3.1.2.1). Wenngleich sie sich alle auf der Suche nach einer räumlichen und emotionalen Heimat befinden, fällt es insbesondere den Frauenfiguren Leyla und Jonoun schwer, sich dauerhaft auf eine:n

Partner:in einzulassen. Diese ambivalente Passung der Figuren für Liebesbeziehungen bestimmt die konfliktreiche Handlung – das polyamore Wohnexperiment im ersten Romanteil, bei dem der Wohnraum den Konflikt spiegelt, und die Reisen der Figuren auf der Suche nach der großen Liebe im zweiten Romanteil.

Die Sehnsucht nach einem Geborgenheit stiftenden, stabilen Familienleben einerseits und das Bedürfnis nach Freiheit und sexueller Offenheit andererseits werden durch zwei semantisch gegensätzlich codierte Teilräume der polyzentrischen Raumordnung metaphorisch dargestellt (vgl. Kapitel 3.3.4.3): Berlin und Baku bzw. der Kaukasus. Die Semantik der dichotomen Räume wird von ihrem unterschiedlichen Verhältnis zu Sexualität und insbesondere Homosexualität dominiert. In Baku ist Sexualität unsichtbar, Homosexualität gar strafbar und Auslöser von Demütigungen. Dafür werden familiäre Bande hochgeschätzt. Berlin hingegen ermöglicht erotische Freizügigkeit und nicht-heteronormative Liebes- und Beziehungsformen. Gleichzeitig ist die Stadt des Exils auch ein Ort der Entfremdung und Einsamkeit mit tagelangen Partys und Drogenkonsum – das Motiv großer Kälte zeigt am Romanbeginn und in der Romanmitte die soziale Entfremdung als Grundbedingung des Lebens der Figuren an.

Wenn die Figuren im zweiten Romanteil von Berlin in den Kaukasus reisen, werden die Orientierungslosigkeit der Figuren zwischen ihren widerstreitenden Bedürfnissen und die amouröse Unübersichtlichkeit im 21. Jahrhundert raumsemantisch durch die rastlose und planlose Figurenmobilität umgesetzt (vgl. Kapitel 3.3.4.3). Auch dieser Roman zeigt den Bruch mit Traditionen der Liebesnarration durch die Verfremdung romantischer Motive (vgl. Kapitel 3.3.3.1). Die Erfolglosigkeit der chaotischen Suche nach der großen Liebe spiegelt den unwiederbringlich verlorenen Glauben an diese und die vollkommene Auflösung klarer Ordnungen und Sinnzusammenhänge, in der die Figuren ihren Weg finden müssen. Die Situierung der zwei Romanteile in zwei gegensätzlich semantisierten Teilräumen strukturiert die Handlungsentwicklung hin zu Leylas Tiefpunkt, ihrer Inhaftierung in Baku, und von dort wieder aufwärts (vgl. Kapitel 3.2.2.2). Die raumsemantische Strukturierung fördert die Übersicht über die Zuspitzung und Lösung der Krise, die in der temporeichen Handlung und den zahlreichen Rückblenden sonst vielleicht untergehen würde.

Die Reise von Berlin in den Kaukasus motiviert in diesem Roman – auch das unterscheidet ihn von Ortheils und auch Bergs Roman – nicht den Beginn der Liebeshandlung, sondern die Lösung der konflikthafter Situation kausal (vgl. Kapitel 3.2.1.3): Am Ende übersteht allein die schon am Romanbeginn bestehende freundschaftliche Scheinehe von Altay und Leyla die Zerreißprobe zwischen Geborgenheit und Freiheit. Ihre am Romanende geplante scheinbar heteronormative

Familiengründung kann als Ironie aufgefasst werden, aber auch als ernsthafter Ausweg aus dem spätmodernen Bedürfnisdilemma.

**Sibylle Berg: *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand. Roman. München 2015***

Bergs Roman desavouiert anhand des polyamoren Wohnexperiments des Ehepaars Rasmus und Chloe mit Chloes neuem Geliebten Benny die romantische Passion als medienbeeinflusste hormonelle Verwirrung und stellt sie dem Konzept einer ruhigen, harmonischen Freundschaftsehe gegenüber. Die wertende, subjektive Raumdarstellung durch die abwechselnd autodiegetisch erzählenden Ehepartner:innen trägt dabei zu Bergs viel beachtetem grotesken Humor bei, der in diesem Text aus einer traurigen Ehebruchgeschichte die satirische Überzeichnung einer Midlifecrisis macht, die sich am Ende in der Wiederherstellung der freundschaftlichen Ehe auflöst. Die Figuren stellen die überzeichneten, typenhaften Teilräume aus kritischer, bisweilen ironischer oder sarkastischer Distanz dar (vgl. Kapitel 3.2.1.2 und 3.3.3.1), indem sie beispielsweise ausgefallene, hyperbolische Vergleiche verwenden oder Ekelhaftes drastisch detailliert beschreiben (vgl. Kapitel 3.2.3.3).

Ausgelöst wird die Ehebruchshandlung durch die Reise des Ehepaares in ein tropisches Entwicklungsland. Die Reise aus ihrem gepflegten deutschen Vorort in das gegensätzlich semantisierte Tropenland ist als Motivation für den Ehebruch essenziell, da die Ehepartner:innen zuvor 20 Jahre lang glücklich monogam gelebt hatten. Es bedarf daher des Übertrittes in die andere Umgebung, um einen Veränderungsimpuls auszulösen und die Handlung ins Rollen zu bringen (vgl. Kapitel 3.2.1.2). Das tropische Entwicklungsland wird in diesem Text mit Sex und Enthemmung konnotiert. Dort lernt das Paar den Einheimischen Benny kennen, der Chloes Geliebter wird. Die deutsche Vorortwohnung hingegen ist Rasmus' und Chloes Habitat, in dem bildungsbürgerliche Ideale körperliche Triebe in die Heimlichkeit verdrängen. Die Handlung entsteht, indem die antithetischen Räume von den Figuren in beide Richtungen überschritten werden: Rasmus und Chloe reisen in das Entwicklungsland und erfahren dort charakterliche Veränderungen. Mit Bennys Eintritt in die eheliche Wohnung erhält die enthemmte Sexualität Einzug in das bildungsbürgerliche Eheleben. Zugleich wird der Text durch die beiden Schauplätze in zwei Phasen gegliedert, auch wenn die graphische Trennung früher gesetzt wird (vgl. Kapitel 3.2.2.2).

In der zweiten Romanhälfte steht das Experiment, mit dem Ehebruch konstruktiv umzugehen, im Vordergrund. Die Wohnung, die Rasmus' dominanter Mutter Lumi gehört, ist kammerspielartiger Hauptschauplatz und fungiert als Metonymie der Beziehung ihrer Bewohner

(vgl. Kapitel 3.2.3.3). Die Veränderungen der Wohnung durch die Figuren spiegeln die verschiedenen Stadien des polyamoren Experimentes von der anfänglichen Distanz der Ehepartner über eine harmonische Phase zu dritt bis zur letztlich Verwüstung der Wohnung als Zeichen der emotionalen Verwüstungen, die das polyamore Experiment bei den Bewohner:innen anrichtet. Deren erotische Ausschweifungen bringen die Ehepartner:innen schließlich ins Krankenhaus. Nach der krankheitsbedingten Läuterung in der Krisenheterotopie eines Krankenzimmers verbildlicht der Umzug zu zweit in eine neue, helle, eigene Wohnung die Wiederherstellung der freundschaftlichen Ehe und die Lösung von Lumis Einfluss sowie durch das Schlafen in getrennten Zimmern die endgültige Verdrängung der Erotik aus der Ehe (vgl. Kapitel 3.2.3.3 sowie Kapitel 3.3.4.1, Fußnote 607).

Das pragmatische Ehemodell wird sowohl explizit durch die Äußerungen der Figuren als auch implizit durch den Handlungsverlauf und die Raumsemantik als überlegen dargestellt, um den Standpunkten der Figuren überindividuelle Gültigkeit zu verleihen. Zu diesem Zweck werden romantische Topoi wie das Finden der Liebe auf einer Reise in den Süden, der sinnierende Blick aufs Meer oder der Sonnenaufgang am Strand zum Teil drastisch verfremdet, etwa wenn bei letzterem Topos nicht die aufgehende Sonne, sondern eine brennende Leiche den Himmel rot färbt (vgl. Kapitel 3.3.3.1). Die Phase des polyamoren Experimentes wertet durch die Verwüstung der Wohnung die körperliche Leidenschaft als chaosstiftend und zerstörerisch. Die sexuelle Affäre erhält durch dieses Romanende den Status einer zeitlich begrenzten Krise, die das Ehepaar überwindet. Auf der Metaebene der Textgestaltung unterstützt auch die Jahreszeitenmotivik diese Wertung (vgl. Kapitel 3.3.4.1, Fußnote 607), indem die Ehekrise – abgesehen vom Beginn in tropischer Hitze – im Winter stattfindet, während das Romanende mit dem Frühlingsbeginn zusammenfällt. Zudem wird die Winterzeit durch ein surreal-hyperbolisches Schneemotiv betont.

Nachdem die Forschungserträge in diesem Kapitel zunächst im Zusammenhang des jeweiligen Werkganzen präsentiert wurden, werden im folgenden Kapitel romanübergreifend die zentralen Funktionen der Raumsemantik als Antwort auf die Forschungsfrage herausgearbeitet.

## **4.2 Häufige raumsemantische Funktionen im untersuchten Korpus**

Folgende fünf Funktionen traten im untersuchten Korpus verstärkt auf und bildeten bedeutende Darstellungsverfahren für das Erzählen der jeweiligen Liebesgeschichte:



**Die Raumsemantik charakterisiert die liebenden Figuren als zueinander passend oder unpassend und schafft damit die Ausgangssituation für die Liebeshandlung.** Sie erlaubt Hypothesen, inwiefern die Liebesbeziehungen im jeweiligen Text gelingen können. Dafür werden meist die Wohnungen und Arbeitsplätze der Figuren, aber auch leitmotivische Lichtverhältnisse, figurale Vorstellungen von räumlicher Ästhetik oder das Bewegungsverhalten der Figuren funktionalisiert. Insbesondere die komplexe Figurendarstellung bei Stamm zeigt auf, wie nuanciert mit raumsemantischen Mitteln Figuren charakterisiert und auf diese Weise Handlungen motiviert werden können. Darüber hinaus bildet die raumsemantische Figurencharakterisierung die Grundlage für die jeweils im Text dargestellten Liebeskonzepte: Bei Weber wird die Frau als heilende Lichtgestalt inszeniert, deren Liebe dem Mann den Sinn des Lebens enthüllt, während Stamms komplexe Figurencharakterisierung auf die Ambivalenz zwischenmenschlicher Beziehungen und die Unmöglichkeit einer vollkommen erfüllenden ‚großen Liebe‘ verweist.

In vielen Texten **wird die Liebeshandlung durch räumliche Elemente motiviert:** In allen sechs Romanen des engeren Korpus kommen raumsemantische Handlungsauslöser vor, spielen jedoch eine unterschiedlich große Rolle. Von zentraler Bedeutung für die jeweilige Handlungsentwicklung sind Reisen, die in der Hälfte der untersuchten Romane den Beginn oder Ausgang der Liebeshandlung motivieren.

Des Weiteren **strukturieren raumsemantische Verfahren in vielen Texten die Liebeshandlung zur besseren Übersicht oder zum Spannungsaufbau,** indem die Makrostruktur der Handlungsentwicklung, Wendepunkte oder Etappen durch wiederkehrende oder sich abwechselnde Teilräume hervorgehoben werden. Bei Weber, Berg und Grjasnowa unterstreichen kongruierende Raumwechsel die Gliederung in Romanteile, bei Kirchhoff werden ein Gewitter und bei Ortheil immer weitere Reisen für die Spannungssteigerung und zur metaphorischen Spiegelung des Handlungsverlaufs eingesetzt. Die raumsemantische Handlungsstrukturierung kann wesentlich dazu beitragen, den Überblick zu behalten, wie beispielsweise bei Grjasnowa. Oder sie kann einer konfliktarmen Handlung Spannung hinzuzufügen wie bei Ortheil. Ein weiteres, in der Mehrzahl der untersuchten Texte auftretendes Verfahren, die Handlung raumsemantisch abzubilden, ist das Haus- bzw. Wohnungsmotiv als Metapher für die Beziehungsentwicklung seiner Bewohner:innen. Im untersuchten Korpus fanden sich Beispiele für die Verwendung des Motivs in allen Phasen der Liebeshandlung, von ersten Treffen außerhalb fester Wohnräume über Schwierigkeiten, das Wohnen zu zweit oder zu dritt zu gestalten, bis zur Entscheidung, die Wohnsituation mit der oder dem Partner:in aufzulösen. Das Motiv des gemeinsam bewohnten Hauses oder der Wohnung eignet sich

besonders gut zur Veranschaulichung von Beziehungskonflikten, da es den Leser:innen aus der Alltagswelt vertraut und daher intuitiv nachvollziehbar ist.

Auf die leichte Zugänglichkeit durch weit verbreitete, aus der Alltagswelt bekannte Motive stützt sich auch die Präsentation von Emotionen: Die untersuchten Romane bedienen sich mehrheitlich der **verschiedenen Möglichkeiten, Emotionen raumsemantisch darzustellen**. Die dabei eingesetzten Raumotive entstammen meist anthropologischen Raumerfahrungen oder kulturell tief verankerten Topoi wie der verschönerten Weltwahrnehmung durch die Liebe, die es den Leser:innen ermöglichen, die dargestellten Emotionen unmittelbar zu entschlüsseln und nachzuvollziehen. Die untersuchten Texte machen in verschiedensten Schattierungen Gebrauch von diesem Motiv – während Stamms *Sieben Jahre* fast vollständig auf die raumsemantische Darstellung von Emotionen verzichten, setzt Webers Roman *Tal der Herrlichkeiten* eine breite Palette raumsemantischer Verfahren der Emotionsdarstellung ein.

Und schließlich unterstützen raumsemantische Verfahren die **Präsentation und Evaluation verschiedener Liebes- und Beziehungskonzepte als Beitrag zum Liebesdiskurs**. Dabei lassen sich vier Ausprägungen beschreiben: Erstens lassen einige wenige Texte – beispielsweise Webers Roman durch die raumsemantisch indizierte doppelte Motivierung des Geschehens – die Interpretation zu, die Liebe sei möglicherweise dem Wirken einer höheren Macht zuzuschreiben und stelle den Sinn des Lebens dar. Zweitens inszeniert Ortheils Roman durch mythische und intertextuelle Bezüge der Raumsemantik und durch raumsemantische Hinweise auf Fiktionalität und Ästhetik die ‚große Liebe‘ als intertextuelles Kunstprodukt. Drittens entlarvt eine Vielzahl von Romanen die romantische Liebe als unerreichbares Ideal, indem sie Liebestopoi wie typisch ‚romantische‘ Orte für erste Küsse verfremdet oder die Liebe in räumlichen Utopien platziert – sei es der virtuelle Raum wie bei Glattauer, Hotels als Heterotopien oder die räumliche Trennung der Figuren durch Glas wie bei Stamm. Viertens werden in zahlreichen Texten verschiedene Beziehungs- und Liebeskonzepte durch kontrastierende Raumotive wie gegensätzlich semantisierte Teilräume, Lichtverhältnisse, Jahreszeiten oder Himmelsrichtungen gegenübergestellt.

Gerade im Ehekrisenroman stehen sich häufig eine eher pragmatische und eine eher romantische Beziehung gegenüber. Auf die Frage, mit welchem Liebeskonzept sich dauerhaftes Glück finden lässt, antworten manche Romane desillusioniert, dauerhaft erfüllende Intimbeziehungen könnten im 21. Jahrhundert nicht gelingen. Andere indizieren raumsemantisch eine Tendenz zur Bevorzugung eines Beziehungskonzeptes oder zu ihrer Kombination in offenen Beziehungsformen. Diese Spannung zwischen dem Bedürfnis nach erotischer Aufregung und

intensiver Verliebtheit einerseits und einer beständigen, Geborgenheit stiftenden und alltagstragenden Partnerschaft andererseits durchzieht viele der für diese Arbeit gesichteten oder analysierten zeitgenössischen Texte, und löst damit die Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft als zentralen Konflikt in der Liebesliteratur vorangegangener Epochen ab.

Diese Funktionen wurden in dieser Arbeit anhand von Liebesromanen herausgearbeitet. Gerade der Schwerpunkt auf der Funktionalisierung des Raumes für die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen und sich wandelnder Emotionen ist genrespezifisch. Es ist jedoch zu vermuten, dass ähnliche Funktionen auch in anderen Genres eingesetzt werden, beispielsweise eine unheimliche Gestaltung der Schauplätze zur Spannungssteigerung in Horrorromanen oder die raumsemantische Figurencharakterisierung in Gesellschaftsromanen. Das folgende letzte Unterkapitel weitet den Blick auf Forschungserträge dieser Arbeit, die über das Korpus und den postklassisch strukturalistischen Ansatz dieser Arbeit hinausgehen und Anknüpfungspunkte für komparatistische Anschlussprojekte bieten.

#### **4.3 Komparatistische Beobachtungen und Ansatzpunkte für die weitere Forschung**

Dieses Kapitel bündelt Forschungsergebnisse zu raumsemantischen Einzelmotiven, beleuchtet diachrone Perspektiven auf das analysierte Korpus, schlägt vergleichende Untersuchungsfragen zur Raumsemantik populärer Liebesromane vor und verknüpft die literaturwissenschaftlichen Befunde mit den in der Einleitung skizzierten zeitgenössischen soziologischen Arbeiten. Neben der Option, die Raumsemantik in weiteren Liebesromanen des 21. Jahrhunderts zu untersuchen – etwa dem von der Literaturkritik viel beachteten Roman *Allegro Pastell* von Leif Randt, der jedoch nach der Erstellung des Korpus dieser Arbeit erschien und daher nur vergleichend herangezogen werden konnte –, bieten die im Folgenden dargestellten textübergreifenden Erkenntnisse Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsarbeiten.

##### **Romanübergreifend auftretende Raummotive**

In den Analysen der Korpustexte fällt auf, dass außer Stamms Text alle Romane ihre **polyzentrische Raumordnung** auf einem zentralen **Dualismus** zweier semantisch, topologisch und topographisch gegensätzlicher, realweltlich verankerter Teilräume aufbauen (z. B. Deutschland-Italien). Das Motiv wird zur Handlungsstrukturierung (Grjasnowa, Berg, Weber),

Handlungsmotivation durch Raumwechsel (insbesondere Ortheil, Grjasnowa, Berg) und Darstellung von Liebeskonzepten (Kirchhoff, Grjasnowa, Berg, Ortheil) funktionalisiert.

Bei Stamm hingegen stehen die gegensätzlichen räumlichen Attribute hell und dunkel zur kontrastierenden Figurencharakterisierung und Darstellung von Liebeskonzepten im Vordergrund. In diesem Text ist das **Lichtmotiv** am präsentesten, doch leitmotivische Lichtverhältnisse tauchen mit unterschiedlicher Semantisierung in mehreren Romanen auf: Während die starke Assoziation von Luchs mit Licht bei Weber verbildlicht, wie ihr Auftauchen Sperbers tristes Leben mit neuem Sinn, Glück und Zuversicht erfüllt, ist die Sonja umgebende Helligkeit bei Stamm ambivalent codiert: Sie steht einerseits für gesellschaftliches Ansehen, Talent und Erfolg, andererseits für Stress und den Druck, sich stets zum Besseren zu entwickeln. Sonjas Gegenpol, das Schattenwesen Iwona, verkörpert ebenso ambivalent Geborgenheit und Zufriedenheit, aber auch Isolation und Stagnation am gesellschaftlichen Rand. Bei Kirchhoff wird das Licht mit dem italienischen Gardasee, dem Süden, persönlicher und romantisch-erotischer Entfaltung verbunden. Nicht nur Lichtverhältnisse, sondern auch **Temperaturunterschiede** werden zur Charakterisierung und teils Wertung von Liebesbeziehungen eingesetzt: Viele Texte spielen mit dem Kreislauf der **Jahreszeiten**. Ob die Beziehungen einen Sommer oder einen Winter dauern, verrät den Grad der zwischenmenschlichen ‚Wärme‘ oder ‚Kälte‘ – so steht bei Berg, Stamm und Grjasnowa das Kältemotiv im Vordergrund, bei Ortheil und Weber Sonne und Sommerwärme, bei Kirchhoff wiederum schließt der Kreislauf eines ganzen Jahres beides mit ein.

Neben dem Haus- bzw. Wohnungsmotiv (vgl. Kapitel 3.2.3) tauchen zwei weitere traditionsreiche architektonische Motive im Korpus vermehrt auf: Das **Labyrinthmotiv** spiegelt bei Weber, Kirchhoff und Ortheil die Komplexität der Liebe. Bei Ortheil und Weber steht das konzentrische Labyrinth kretischen Typs symbolisch für die Initiation ins ästhetische Sehen (Ortheil) bzw. die Bedeutung von Leben und Tod (Weber) durch die Liebe. Bei Kirchhoff markiert es den Höhepunkt der Ehekrise kurz vor ihrer Lösung. Stamms Protagonist entwirft unter anderem Labyrinth als Zeichen seiner unerfüllten Sehnsüchte. Der **Blick aus dem Fenster** als zweites wiederkehrendes architektonisches Motiv findet sich besonders bei Stamm, aber auch in allen anderen Texten. Neben Sehnsucht (Stamm, Kirchhoff) verweist es in den Beispieltexten auch auf Hoffnungslosigkeit oder Desillusionierung (Grjasnowa, Weber). Bei Stamm betont das Fenstermotiv die Unerreichbarkeit des Ersehnten, während Ortheils Protagonist aus verschiedenen Fenstern eindrucksvolle Naturschauspiele beobachtet, die auf die Erfüllung seiner Sehnsucht und seine ganzheitliche Verbindung zur Natur und Landschaft vorausdeuten. Bergs Protagonist:innen blicken am Romanende zufrieden aus dem Fenster ihrer

300

neuen Wohnung auf das lebendige städtische Treiben als Zeichen ihrer nun glücklicheren Lebenssituation.

Zwei besonders häufig vertretene anthropologisch und intertextuell semantisierte Naturmotive sind Meere und Berge. Das **Meer** fungiert in den Romanen von Ortheil und Weber als mythische Macht – bei Weber dient es leitmotivisch der Darstellung der Emotionen des Protagonisten, bei Ortheil wirkt es als numinose Macht schicksalhaft auf die Liebe der Protagonist:innen ein und fungiert als Symbol für die Liebe. Meer und Berge bilden die gegensätzlichen Pole der mythisch-ganzheitlichen erzählten Welt in Ortheils Roman. Berge Protagonist:innen hingegen parodieren den sinnierenden Blick aufs Meer. Das **Bergmotiv** markiert bei Stamm Wendepunkte der Liebesgeschichte, während sich bei Ortheil die Paarwerdung der Liebenden in den Bergen vollendet und den Figuren bei Grjasnowa das endgültige Scheitern ihrer Liebe angesichts eines unerreichbar fernen Berges bewusst wird. Die romantische Erhabenheit der Berge stellt sich in Ortheils Roman ein; in Grjasnowas Text hingegen suchen die Figuren vergeblich nach ihr.

Des Weiteren spielen **Ästhetik und ästhetische Präferenzen der Figuren** in mehreren Romanen eine Rolle: Während die gleiche ästhetische Raumwahrnehmung der Protagonist:innen bei Ortheil zur harmonischen und konfliktfreien Paarwerdung führt, verweisen die gegensätzlichen Architekturideale von Stamms Protagonist:innen auf ihre grundverschiedenen Lebensauffassungen und Bedürfnisse und deuten auf das Scheitern ihrer Ehe voraus. In Ortheils Roman ist die körperliche Liebe nur in ästhetischer Umgebung möglich, bei Berg und Stamm hingegen bricht sich die Erotik gerade in unästhetischen Räumen Bahn.

Die in diesem Abschnitt herausgearbeiteten Einzelmotive traten im Korpus am häufigsten auf. Sie bieten vielversprechende Ansatzpunkte für synchrone oder diachrone motivgeschichtliche Anschlussprojekte insbesondere zu Liebesromanen. Doch auch Forschung zur raumsemantischen Darstellung anderer Emotionen, Themen oder Handlungen könnte die vorangegangene Aufstellung vergleichend heranziehen.

### **Intertextualität und diachrone Darstellungstraditionen**

Fälle von Intertextualität und Topoi konnten in dieser Arbeit nur in Einzelfällen behandelt werden, da der Fokus auf der synchronen Bestandsaufnahme lag. Dennoch konnten in den untersuchten Texten aufschlussreiche Beobachtungen über den Umgang mit tradierten Raummotiven angestellt werden: In Webers und Ortheils Romanen, also Texten, in denen Liebe als lebensverändernde, unbegreifliche Macht semantisiert wird, tauchen vermehrt tradierte

Raummotive wie Gestirne, Meere, Berge und mythische Raumotive auf. Insbesondere für die Darstellung von Emotionen werden im Korpus tradierte Motive wie der verschönerte Blick auf die Welt durch die Liebe, der sehnsuchtsvolle Blick aus dem Fenster oder das Wetter eingesetzt. Einige Romane machen raumsemantische Anleihen in anderen Epochen (beispielsweise Webers Verwendung romantisch anmutender räumlicher Geheimnisse und einer doppelten Welt) oder Intertexten (etwa Kirchhoffs Übernahme der Raumordnung von Goethes *Wahlverwandtschaften*). In den Romanen von Grjasnowa, Stamm und Berg, die desillusioniert auf die Liebe blicken, fehlen die tradierten Motive weitgehend oder werden parodiert – etwa das Kennenlernen in einer amönen Umgebung. Stattdessen treten neue Motive auf wie der distanzierende Blick durch Glas bei Stamm oder die vermehrte Mobilität der Figuren bei Grjasnowa und Kirchhoff.

Neben der vertiefenden diachronen Untersuchung von Einzelmotiven, etwa einer Anknüpfung an die Verwendung des Meeres- oder Bergmotivs in anderen Epochen der deutschsprachigen Literatur, könnten weitere diachrone Forschungsfragen an die Raumsemantik in Liebesnarrationen gestellt werden. Ein historischer Vergleich raumsemantischer Verfahren – etwa der Figurencharakterisierung oder metaphorischen Beziehungsdarstellung durch Wohnräume – über Epochengrenzen hinweg könnte die Frage beantworten, ob in der raumsemantischen Gestaltung von Liebeshandlungen, Beziehungskonzepten oder Emotionen traditionelle oder innovative Darstellungsformen überwiegen. Spezifischer könnten beispielsweise auch Anleihen bei der Romantik in Webers Roman genauer untersucht und die These geprüft werden, dass die von der Romantik inspirierte Raumsemantik die Adaption des romantischen Liebesideals spiegelt. Auch der Bedeutungswandel von Verkehrsmitteln oder Hotelzimmern in Liebesromanen als Spiegel des schwindenden Konfliktes zwischen Individuum und Gesellschaft und der breiten Akzeptanz vor- und außerehelicher Beziehungen könnte in den Fokus genommen werden. Ebenso könnten weitere Fälle von Intertextualität zu Goethes *Wahlverwandtschaften* genauer untersucht und verglichen werden, beispielsweise Timms *Vogelweide*, Draesners *Vorliebe* oder Wellershoffs *Liebeswunsch*.

### **Vergleich mit populären Liebesromanen**

Synchron bietet es sich neben der Untersuchung von Einzelmotiven an, die Analyseergebnisse mit der Raumsemantik in populären Liebesromanen zu vergleichen. Während in dieser explorativen Arbeit zugunsten eines bearbeitbaren Themas der Fokus auf Romane gelegt wurde, denen von Verfasser:innen, Wissenschaftler:innen und Kritiker:innen ein Kunstanspruch

zugeschrieben wird (vgl. Kapitel 2.3.2), argumentiert Andermatt überzeugend dafür, sogenannte ‚Trivialromane‘ vergleichend „als repräsentatives Beispiel etablierter literarischer Verfahrensweisen“<sup>637</sup> heranzuziehen. Interessant wäre beispielsweise eine Untersuchung, ob die Verfremdungsstrategien, die Berg, Grjasnowa und Stamm intensiv nutzen, in populären Liebesromanen ebenfalls auftauchen, oder ob dort die tradierten ‚romantischen‘ Schauplätze unkritisch übernommen werden. Zu vermuten wäre eine breite Nutzung spannungsfördernder oder ‚romantischer‘, topischer Schauplätze, während möglicherweise implizite Darstellungsstrategien für die Charakterisierung von Figuren oder Motivierung der Handlung zugunsten expliziter Thematisierungen zurückgenommen werden. Möglicherweise finden sich Korrelationen zwischen Liebeskonzepten und den angewandten raumsemantischen Verfahren, wie sie im Korpus dieser Arbeit beim Umgang mit tradierten Raummotiven auffielen. Eine Untersuchung der Raumsemantik in populären Liebesromanen könnte dazu beitragen, das Genre anhand seiner Darstellungsverfahren genauer zu beschreiben.

### **Sozialgeschichtliche Perspektiven**

Als Verarbeitungsmedium gesellschaftlicher Prozesse kann Literatur Lösungen oder Verschärfungen der Probleme ihrer Gegenwart bieten. Der folgende Rückbezug der Analyseergebnisse auf die Sozialgeschichte erklärt, warum das Darstellungsmittel in den untersuchten Texten die analysierten Funktionen erfüllt. Es finden sich viele Ähnlichkeiten zwischen den Analyseergebnissen und den in der Einführung zusammengefassten soziologischen Befunden (vgl. Kapitel 1.2): Die von Rosa beschriebene Entfremdung vom Raum und den Mitmenschen tritt in zahlreichen Gegenwartsromanen auf, etwa bei Grjasnowas unbehausten und nomadenhaften Figuren. Ganz selten wird der Entfremdungszustand überwunden wie bei Ortheil oder Weber. Meist jedoch ist er endgültig, etwa bei Stamm. Webers Protagonist Sperber kann in seiner lethargischen Arbeitslosenexistenz zu den unfreiwillig Entschleunigten gezählt werden, die Rosa in der Spätmoderne beobachtet, oder zur abgestiegenen alten Mittelklasse, die Reckwitz beschreibt. Überfordert mit dem Performancedruck erscheinen auch Stamms autodiegetischer Erzähler Alex und Nawrats Protagonist:innen.

Die von Illouz beobachtete Verlagerung des Liebeskonfliktes in das Innere des Individuums ist deutlich wiederzuerkennen bei Kirchhoff, Berg und Grjasnowa – eine Spannung zwischen

---

<sup>637</sup> Andermatt 1987: 17.

Individuum und Gesellschaft lässt sich höchstens bei Stamm und Grjasnowa in der Wahrnehmung der Figuren, was gesellschaftlich erwartet würde, wiederfinden, wobei die Erwartungen der Gesellschaft keinen großen Einfluss auf das Handeln der Figuren haben. Es liegt sehr nahe, dass die häufige Metaphorisierung des Liebeskonfliktes durch ein Haus oder eine Wohnung mit dem Phänomen der Konfliktverlagerung ins Private in Verbindung steht. Auch dass Webers Protagonist Sperber in einer nihilistischen Umwelt auf der Sinnsuche ist, bis er ihn in der Liebe findet, kongruiert mit Illouz' Analysen der Spätmoderne. Die doppelte Welt in Webers Roman bildet die spätmoderne Ambivalenz von Rationalisierung und dem Wunsch nach der Restauration verzauberter Lebensbereiche ab.

So sind viele Romane als Kommentar zur spätmodernen Lebenswelt zu verstehen: Die raumsemantische Gestaltung der beiden Liebesbeziehungen in Stamms Roman kann als Kritik am spätmodernen Erfolgsstreben und dem vom Soziologen Rosa beobachteten Beschleunigungszirkel gelesen werden: Alex' Lethargie und seine Affäre mit der ambitionslosen Iwona sind seine Rebellion gegen die Anforderungen seiner ehrgeizigen Frau Sonja und der Spätmoderne, wie auch sein Ideal organischer, zweckbefreiter Architektur sich gegen Funktionalität und Optimierung richtet. Ortheils sinnliche und ganzheitliche Raumsemantik hingegen bietet gewissermaßen ein Plädoyer für die Achtsamkeit, für den aufmerksamen, sinnlichen Genuss aller Freuden des Lebens und der Künste als Gegenhaltung zum spätmodernen, gestressten und suchenden Individuum unter permanentem Zeitdruck. Nicht nur die Fremdheit zwischen zwei Menschen wird hier mühelos überwunden, sondern auch die Entfremdung vom Raum, wenn der Erzähler mit seiner Geliebten Franca die italienische *terra marchigiana* erkundet und mit persönlichen Erinnerungen füllt.

Bei einer größer angelegten diachronen Analyse der Raumsemantik in Liebesromanen kann der sozialgeschichtliche Zugriff die historische Entwicklung des Darstellungsmittels beleuchten. Darüber hinaus können literarische Liebesgeschichten auch für ein soziologisches Interesse am gesellschaftlichen Konstrukt Liebe fruchtbar gemacht werden: Über die Darstellung im Medium der Literatur dürfen vorsichtige Annahmen über Liebesideale und typische Konflikte und Lösungen ihrer Entstehungszeit getroffen werden. So wäre das Spiel mit romantischen raumsemantischen Codes als Verweis auf die immer noch vorliegende Abhängigkeit des gegenwärtigen Liebesdiskurses vom romantischen Ideal genauer zu untersuchen. Auf diese Weise weitergeführt, erweitert sich der Nutzen dieser Arbeit über die Literaturwissenschaft hinaus: Wenn wir verstehen, wie im 21. Jahrhundert über Liebe literarisch geschrieben wird, erfahren wir auch mehr darüber, wie über Liebe gedacht wird und welche Vorstellungen von Liebe unser Handeln heute leiten. Vielleicht hilft es uns, unsere realweltlichen Probleme mit der

304



Liebe besser zu verstehen und vielleicht gar zu lösen, wenn wir wissen, auf welchen kulturellen und medialen Prägungen sie gründen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Andersch, Alfred: *Die Rote. Roman*. Olten/Freiburg i. B. 1960.
- Berg, Sybille: *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand. Roman*. München 2015.
- Bremer, Jan Peter: *Still Leben. Kurzroman*. Berlin 2006.
- Draesner, Ulrike: *Vorliebe. Roman*. München 2011.
- Fontane, Theodor: Effi Briest. Roman. In: Ders.: *Das erzählerische Werk, 15*, hg. v. Christine Hehle. Berlin 1998 [1896].
- Geiger, Arno: *Alles über Sally. Roman*. München 2010.
- Genazino, Wilhelm: *Die Liebesblödigkeit. Roman*. München u.a. 2005.
- Glattauer, Daniel: *Gut gegen Nordwind. Roman*. Wien 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werther. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn, Bd. VI, 1: Romane und Novellen*, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz. Kommentiert v. Erich Trunz/Benno von Wiese. München 2005 [1809], S. 7-124.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn, Bd. VI, 1: Romane und Novellen*, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz. Kommentiert v. Erich Trunz/Benno von Wiese. München 2005 [1809], S. 242-490.
- Grjasnowa, Olga: *Die juristische Unschärfe einer Ehe. Roman*. München 2014.
- Gruenter, Undine: *Der verschlossene Garten. Roman*. München/Wien 2004.
- Hanika, Iris: *Treffen sich zwei. Roman*. Graz/Wien 2007.
- Hefter, Martina: *Junge Hunde. Roman*. Berlin 2001.
- Heidenreich, Elke/ Bernd Schroeder: *Alte Liebe. Roman*. München 2009.
- Kirchhoff, Bodo: *Die Liebe in groben Zügen. Roman*. Frankfurt a. M. 2012.
- Luithlen, Sibylle: *Wir müssen reden. Roman*. München 2018.
- Nawrat, Matthias: *Wir zwei allein. Roman*. Zürich 2012.
- Ortheil, Hanns-Josef: *Die große Liebe. Roman*. München 2003.
- Randt, Leif: *Allegro Pastell. Roman*. Köln 2020.
- Rothmann, Ralf: *Feuer brennt nicht. Roman*. Frankfurt a. M. 2009.

- Stadler, Arnold: *Rauschzeit. Roman*. Frankfurt a. M. 2016.
- Stamm, Peter: *Sieben Jahre. Roman*. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2009.
- Thome, Stephan: *Fliehkräfte. Roman*. Berlin 2012.
- Thome, Stephan: *Gegenspiel. Roman*. Berlin 2015.
- Timm, Uwe: *Vogelweide. Roman*. Köln <sup>3</sup>2013.
- Tucholsky, Kurt: Schloss Gripsholm. Eine Sommergeschichte. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hg. v. Mary Gerold-Tucholsky/Fritz J. Raddatz, Bd. 9, Reinbek b. H. 1995 [1931], S. 7-94.
- Walser, Martin: *Das dreizehnte Kapitel. Roman*. Reinbek bei Hamburg 2012.
- Weber, Anne: *Tal der Herrlichkeiten. Roman*. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2012.
- Wellershoff, Dieter: *Der Liebeswunsch. Roman*. München 2003.
- Zeh, Juli: *Nullzeit. Roman*. Frankfurt a.M. 2012.
- Zeiner, Monika: *Die Ordnung der Sterne über Como. Roman*. Berlin <sup>3</sup>2013.

## **Sekundärliteratur**

- Amthor, Wiebke: Architekturen und Orte des Wartens in der Literatur. In: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg 2011, S. 163-179.
- Ananieva, Anna: Garten. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart <sup>2</sup>2012, S. 141-144.
- Andermatt, Michael: *Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka*. Bern 1987.
- Anz, Thomas: Literaturkritik und Rezensionenkultur in Deutschland. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 146-153.
- Arnold, Markus/Gert Dressel/Willy Viehöver (Hg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*. Wiesbaden 2012.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München <sup>5</sup>2010 [1999].

- Assmann, Jan: Isis. In: Manfred Lurker (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1983, S. 322f.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M. 1994.
- Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 2017.
- Bänziger, Hans: *Schloß – Haus – Bau. Studien zu einem literarischen Motivkomplex von der deutschen Klassik bis zur Moderne*. Bern/München 1983.
- Bartl, Andrea/Kathrin Wimmer (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016.
- Bartl, Andrea/Kathrin Wimmer: Sprechen am Rande des Schweigens. Eine Einführung in das Werk Peter Stamms. In: Dies. (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 9-20. (zitiert als Bartl/Wimmer 2016a)
- Bartl, Andrea/Hanna V. Becker (Hg.): *Transitträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf Neopan Schwanke und Franzobel*. Augsburg 2009.
- Battafarano, Italo Michele: Liebe und Klassenkampf in Heyses Novelle „San Vigilio“. In: Lombardi, Alessandra/Mor, Lucia/Roßbach, Nikola (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation*. Frankfurt a. M. u.a. 2017, S. 61-78.
- Bauer, Josef/Manfred Lurker: Hieros gamos. In: Manfred Lurker (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1988, S. 296-297.
- Becker, Frank/Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt 2019.
- Becker, Frank/Elke Reinhardt-Becker: Semantiken der Liebe zwischen Kontinuität und Wandel – eine Skizze. In: Dies. (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. Bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt 2019, S. 11-61.
- Behrendt, Eva: Der Schmerz und der Hunger. Ein Gefühl der Rastlosigkeit: Olga Grjasnowa jongliert in „Die juristische Unschärfe einer Ehe“ Lebensentwürfe zwischen Berlin und Baku. In: *Die Tageszeitung*, 30.09.2014.
- Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Ders. *Gesammelte Schriften. Bd. I, 1*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1978, S. 123-201.

- Benz, Maximilian/Katrin Dennerlein (Hg.): *Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie*. Berlin 2016.
- Berbig, Roland/Göttsche, Dirk (Hg.): *Metropole, Provinz und Welt: Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*. Berlin u.a. 2013.
- Beyer, Jürgen: Sibyllen. In: Rolf Wilhelm Brednich/Hermann Bausinger (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 12*. Berlin/New York 2007, Sp. 625-630.
- Bialek, Edward/Jan Pacholski (Hg.): „Über allen Gipfeln ...“: *Bergmotive in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*. Dresden 2014.
- Bierwirth, Maik/Anja K. Johannsen/Mirna Zeman (Hg.): *Doing contemporary literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München 2012.
- Birrer, Sibylle: Im Ungefähren. Die Liebe in Zeiten mangelnder Verlässlichkeit steht im Zentrum von Olga Grjasnowas Roman „Die juristische Unschärfe einer Ehe“. Sie zeichnet damit auch ein Generationenporträt. In: *NZZ*, 13.01.2015.
- Borgstedt, Thomas: Wunschwelten. Judith Hermann und die Neuromantik der Gegenwart. In: *Gegenwartsliteratur* 5 (2006), S. 207-232.
- Börsenblatt: Anne Weber im Frankfurter Römer gekürt. <<https://www.boersenblatt.net/news/preise-und-auszeichnungen/deutscher-buchpreis-anne-weber-gekuert-150823>> (abgerufen am 12.10.2020).
- Braun, Michael: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Köln u. a. 2010.
- Bremer, Thomas/Titus Heydenreich (Hg.): *Schwerpunkt: Der Gardasee*. Tübingen 2003.
- Bridgeman, Teresa: Time and space. In: David Herman (Hg.): *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge u.a. 2007, S. 52-65.
- Brittnacher, Hans Richard/Rolf-Peter Janz (Hg.): *Labyrinth und Spiel: Umdeutungen eines Mythos*. Göttingen 2007.
- Broggi, Susanna: Kreis. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 226f.
- Bronfen, Elisabeth: *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimages*. Tübingen 1986.
- Buchzik, Dana: Zu klug für die Rebellion. Das kaukasische Kreide-Dreieck: Olga Grjasnowa reist von der Scheinehe zur Poolparty. In: *Die Welt*, 04.10.2014.

- Buciuman, Veronica (Hg.): *Raumnarratologie. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Moderne und der Avantgarde in der Nachfolge des spatial turn*. Leipzig/Cluj-Napoca 2020.
- Buciuman, Veronica: Zum Geleit. In: Dies. (Hg.): *Raumnarratologie. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Moderne und der Avantgarde in der Nachfolge des spatial turn*. Leipzig/Cluj-Napoca 2020, S. 7-18.
- Bude, Heinz: *Gesellschaft der Angst*. Bonn 2015.
- Butzer, Günter (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012.
- Caemmerer, Christiane: Anne Strelau. Generation Golf – weiblich oder german psycho? Karen Duves zweiter Roman ‚Dies ist kein Liebeslied‘, ein Poproman. In: Dies. u. a. (Hg.): *Fräuleinwunder Literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005, S. 109-124.
- Caemmerer, Christiane/Delabar, Walter/Meise, Helga (Hg.): *Fräuleinwunder Literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005.
- Catani, Stephanie/Friedhelm Marx (Hg.): *Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2015.
- Catani, Stephanie/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009.
- Catani, Stephanie/Friedhelm Marx/Julia Schöll: Einleitung. Gedächtnis – Kunst – Liebe. Hanns-Josef Ortheils Erzählwerk. In: Dies. (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 7-13. (zitiert als Catani/Marx/Schöll 2009a)
- Catani, Stephanie/Julia Schöll (Hg.): *Sibylle Berg*. TEXT+KRITIK 225. München 2020.
- Catani, Stephanie: „Vorbei war seine Zeit!“. Zur Mythisierung der Casanovafigur bei Arthur Schnitzler und Hanns-Josef Ortheil. In: Dies./Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 123-140.
- Chambers, Helen: Mobilität und Ehebruch, Frauen in der Stadt, Reisende: Provinz, Metropole und Welt bei Fontane und Ebner-Eschenbach. In: Roland Berbig/Dirk Göttsche: *Metropole, Provinz und Welt – Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*. Berlin u. a. 2013, S. 257-270.

- Chronister, Necia: *Topographies of sexuality. Space, movement, and gender in German literature and film since 1989*. Saint Louis, Washington University 2011.
- Claus, Britta: *Kein Leben zu zweit. Darstellungen des weiblichen Singledaseins in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende (1996 – 2006)*. Würzburg 2012.
- Curtius, Ernst R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München <sup>3</sup>1961 [1948].
- Delius, Friedrich C.: *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*. München 1971.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes* (Narratologia 22). Berlin/New York 2009.
- Dennerlein, Katrin: Raum. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2011, S. 158-165.
- Dickhaut, Kirsten: Minotauros. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly. Supplemente. Band 5)*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 433-435.
- Dickson, Keith A.: Raumverdichtung in den ‚Wahlverwandtschaften‘. In: Ewald Rösch (Hg.): *Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. Darmstadt 1975, S. 325-349.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld <sup>2</sup>2009.
- Dünne, Jörg/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. a. 2015.
- Dünne, Jörg/Andreas Mahler: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. a. 2015, S. 1-11.
- Dylewska, Agnieszka: Ist Liebe nur ein Märchen? Reflexionen zu Anne Webers Liebesroman Tal der Herrlichkeiten. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 71-85.
- Eckert, Julia: Hanns-Josef Ortheils *Die große Liebe* als Anti-Werther-Roman? Zur Problematik des Konzepts der erfüllten Liebe in der Literatur. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 217-238.
- Eder, Jens: *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2008.
- Eder, Jens/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hg.): *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin u. a. 2010.

- Eke, Norbert O.: Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit. In: Maik Bierwirth/Anja K. Johannsen/Mirna Zeman (Hg.): *Doing contemporary literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München 2012, S. 23-40.
- Michael Eggers: Leiter. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 242f.
- Elm, Theo: Liebe erzählen? Zur Narratologie der Liebe in Goethezeit und Gegenwart. In: *Deutsche Schillergesellschaft. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 59 (2015), S. 332-351.
- Elm, Theo: ‚Wissen‘ und ‚Verstehen‘ in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Freiburg i. Br. 2003, S. 91-107.
- Ernst, Ulrich: Text als Architektur – Architektur als Text. In: Winfried Nerdinger (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Salzburg 2006, S. 113-127.
- Fessmann, Meike: Dehnen und Sehnen. Von der Schwierigkeit, Balance zu halten – im Leben und in der Liebe. Olga Grjasnowas Roman „Die juristische Unschärfe einer Ehe“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 07.10.2014.
- Filippi, Paola Maria: Il mito del Garda nella letteratura tedesca. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 31-42.
- Fill, Alwin: *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. Tübingen 2007.
- Flügge, Elias: *Zimmer, Raum, Räumungen. Zur Positionierung weiblicher Figuren im „Privatraum“ bei Autorinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin 2016.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 34-46.
- Frank, Caroline: *Raum und Erzählen: narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps Der Turm*. Würzburg 2017.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 2008.



- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart <sup>10</sup>2005.
- Gajdis, Anna/Monika Mańczyk-Krygiel (Hg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*. Bern u. a. 2016.
- Ganzer-Deslandre, Silla: Lust als Erlösung, heute? Zu Robert Menasses Roman: *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung der Lust*. In: Karl H. Götze/Katja Wimmer (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag*. Frankfurt a. M. 2010, S. 153-163.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München 1994 [1969].
- Glaserapp, Nicolai: „Ich ging um die Schrift herum“. Offenheit in Peter Stamms Erzählungen *Das schönste Mädchen, Was wir können* und *Dämmerung*. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 81-99.
- Gösweiner, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Innsbruck 2010.
- Götze, Karl H./Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister: Vorwort. In: Dies.: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009, S. 7-22. (zitiert als Götze et al. 2009a)
- Götze, Karl H.: „In der heutigen Zeit Liebe? Lieben Sie? Wer liebt den heute noch?“ Kurt Tucholskys Schloß Gripsholm (1930). In: Ders./Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009, S. 403-419. (zitiert als Götze 2009)
- Götze, Karl H./Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009. (zitiert als Götze et al. 2009)
- Götze, Karl H./Katja Wimmer (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag*. Frankfurt a. M. 2010.
- Götze, Karl H.: Ungleichzeitigkeiten der Liebe in der deutschen und französischen Romantik. Drei Stichproben: um 1800, um 1820 und um 1835. In: Ders./Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009, S. 403-419. (zitiert als Götze 2009b)

- Greiner, Ulrich: Dunkles Herz. BODO KIRCHHOFF. In: *Die Zeit*, 15.09.2012. <<http://www.zeit.de/2012/37/Buch-Kirchhoff-Liebe>> (abgerufen am 05.02.2015).
- Gremler, Claudia: Norwegen als Seelenlandschaft. Der skandinavische Norden bei Peter Stamm und Melitta Breznik. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stammans*. Göttingen 2016, S. 137-152.
- Gremler, Claudia: Orte und Nicht-Orte im Norden: Raumwahrnehmung in Prosatexten von Klaus Bödl, Judith Hermann und Peter Stamm: eine an Marc Augé orientierte Analyse. In: Miriam Kanne (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013, S. 187-213.
- Gropp, Rose-Maria: Ein dunkles Herz wäscht das andere. Bodo Kirchhoff. Die Liebe in groben Zügen. In: *FAZ*, 03.10.2012. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/bodo-kirchhoff-die-liebe-in-groben-zuegen-ein-dunkles-herz-waescht-das-andere-11912106.html>> (abgerufen am 05.02.2015).
- Große, Ernst U./Günter Trautmann: *Italien verstehen*. Darmstadt 1997.
- Grzywka, Katarzyna: „... und plötzlich ist die eigentümliche Stille der Höhe da.“ Zum Berg-Motiv im Roman *Die große Liebe* von Hanns-Josef Ortheil. In: Bialek, Edward/Pacholski, Jan (Hg.): *„Über allen Gipfeln ...“: Bergmotive in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*. Dresden 2014, S. 259-269.
- Günther, Petra: Sibylle Berg. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <<http://www-1nachschrage-1NET-1inzrsef80265.han.sub.uni-goettingen.de/document/16000000695>> (abgerufen am 01.11.2020)
- Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007.
- Günzel, Stephan/Franziska Kümmerling (Hg.): *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a. 2010.
- Gutjahr, Ortrud/Olivia C. Díaz Pérez/Rolf G. Renner/Marisa Siguán Boehmer (Hg.): *Deutsche Gegenwart in Literatur und Film*. Tübingen 2017
- Hahn, Kornelia/Burkart, Günter: *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts*. Opladen 1998.
- Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009.

- Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 11-32. (zitiert als Hallet/Neumann 2009a)
- Halter, Martin: Der Mückenfänger: Schreiben in der Multioptionskrise. Matthias Nawrat. In: *Chamisso*. Stuttgart 2013, S. 10-13.
- Hanser Literaturverlage: *Autorenseite Olga Grjasnowa*. <<https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/olga-grjasnowa/>> (abgerufen am 21.04.20).
- Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004, S. 71-87.
- Heidemann, Gudrun: „Gefälschte Erinnerungen an ein Leben, das nicht stattgefunden hatte“. Peter Stamms „Sieben Jahre“. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 301-315.
- Heimburger, Susanne: Zur Literarisierung von Arbeitswelt in Anne Webers „Gold im Mund“ und „Liebe Vögel“ und Joachim Zelters „Schule der Arbeitslosen“. In: *Narrative der Arbeit*. Freiburg i. Br. u. a. 2009, S. 133-146.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: Die Zauberformel der Liebe. In: *Deutschlandfunk*, 11.09.2012. <<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/1863696/>> (abgerufen am 14.09.2013)
- Hernández, Isabel: Versuch einer neuen Topographie der Schweiz am Beispiel von Peter Stamms Prosawerk. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 117-135.
- Herwig, Henriette/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014.
- Herwig, Henriette/Miriam Seidler: Von der romantischen Liebe zur virtuell gestützten Liebespragmatik? In: Dies. (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014, S. 7-39. (zitiert als Herwig/Seidler 2014a)
- Hillebrandt, Claudia: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten: mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin 2011.
- Hillenkamp, Sven: *Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*. Stuttgart 2009.
- Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart 1978.

Hollerweger, Elisabeth: Anne Weber. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.

<<http://www.nachschlage.net.nachschlagenetklgonline.han.sub.uni-goettingen.de/search/klg/Anne+Weber/772.html>> (abgerufen am 24.02.2015)

Hondrich, Karl O.: *Liebe in den Zeiten der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M. 2004.

Honold, Alexander: Die Fremdheit der Welt. Zur Dramatik der Schauplätze bei Peter Stamm. In: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 101-118.

Hoorn, Tanja van: Peter Stamm. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <<http://www-1nachschlage-1NET-1inzrsez410f6.han.sub.uni-goettingen.de/document/16000000681>> (abgerufen am 20.4.2020).

Illouz, Eva: *Warum Liebe wehtut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin 2012.

Irsigler, Ingo/Christoph Jürgensen/Daniela Langer (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München 2008.

Jannidis, Fotis: *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin u. a. 2004.

Jaschko, Susanne: Performative Architektur - Mediale Erweiterungen und Dekonstruktionen von Räumen. In: Gertrud Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld 2011, S. 109-117.

Johannsen, Anja K.: *Kisten, Krypten, Labyrinth: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld 2008.

Johannsen, Anja K.: Literaturhäuser. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 211-215.

Jung, Werner: *Raumphantasien und Phantasieräume – Essays über Literatur und Raum*. Bielefeld 2013.

Kämmerlings, Richard: Sibylle Berg. Die weibliche Antwort auf Michel Houellebecq. In: *Welt.de*, 09.02.2015. <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article137266876/Die-weibliche-Antwort-auf-Michel-Houellebecq.html>> (abgerufen am 30.03.2021).

Kampmann, Elisabeth: Medien im deutschsprachigen Raum. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 134-140.

Kanne, Miriam (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013.

- Kaul, Susanne: Ungefähre Liebschaften: zu Peter Stamms Romanen. In: Bartl, Andrea/Wimmer, Kathrin: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 171-184.
- Kern, Hermann: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*. München 1982.
- Kessl, Fabian/Christian Reutlinger: Ökonomischer Raum. Megacities und Globalisierung. In: Stephan Günzel/Franziska Kümmerling (Hg.): *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a. 2010, S. 145-161.
- Klatt, Andrea: Heterotope Heilsamkeit der Nicht-Orte bei Olga Grjasnowa und Christian Kracht. In: Miriam Kanne (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013, S. 215-230.
- Klemenz, Carolin: Liebe als Kunst. Hanns-Josef Ortheils Roman *Das Verlangen nach Liebe*. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 187-203.
- Knaut, Julia: Reisen bei Sibylle Berg. In: Andrea Bartl/Hanna V. Becker (Hg.): *Transiträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf neopan Schwanke und Franzobel*. Augsburg 2009, S. 41-53.
- Knecht, Johannes: Drei. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 79f.
- Kofler, Alexandra: Der Liebesdiskurs in Selbsterzählungen. Zwischen Romantik und Ernüchterung. In: Markus Arnold/Gert Dressel/Willy Viehöver (Hg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*. Wiesbaden 2012, S. 249-269.
- Köhler, Andrea: An der Kreuzung zweier Herzwege. In: *NZZ*, 09.10.2012. <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/an-der-kreuzung-zweier-herzwege-1.17666923>> (abgerufen am 16.02.2015)
- Komorowski, Dariusz (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg 2009.
- Kopp-Marx, Michaela: Il rumore del mare. Mythos und Ästhetik in Hanns-Josef Ortheils *Die große Liebe*. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 239-261
- Kraß, Andreas/Alexandra Tischel (Hg.): *Bündnis und Begehren – ein Symposium über die Liebe*. Berlin 2002.

- Kraß, Andreas/Alexandra Tischel: Liebe zwischen Bündnis und Begehren – Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): *Bündnis und Begehren – ein Symposium über die Liebe*. Berlin 2002, S. 9-20. (zitiert als Kraß/Tischel 2002a)
- Krause, Anett: „Romantik ist Bullshit“ oder Liebe im Berg-Werk. In: Henriette Herwig/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014, S. 189-203.
- Krause, Anett/Arnd Beise (Hg.): *Sibylle Berg: Romane, Dramen, Kolumnen und Reportagen*. Frankfurt a. M. 2017.
- Krauss, Hannes: German Novels – Russian Women Writers. In: *andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies* 5/6 (2016/2017), S. 109-118.
- Kremer, Detlef: *Prosa der Romantik*. Stuttgart 1997.
- Kreutzmann, Marko: Goethe als Gesellschaftskritiker. Zur Symbolisierung sozialen Wandels in den *Wahlverwandtschaften*. In: Helmut Hühn (Hg.): *Goethes "Wahlverwandtschaften". Werk und Forschung*. Berlin/New York 2010, S. 327-347.
- Lange, Carsten: *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*. Würzburg 2007.
- Lange, Carsten: Tapetentüren und geheime Kammern: Zur Struktur und Funktion des verborgenen Raums in Erzähltexten der Romantik. In: Walter Pape (Hg.): *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Tübingen 2009, S. 239-250.
- Lauffer, Ines: *Poetik des Privattraums – der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*. Bielefeld 2011.
- Lehnert, Gertrud (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld 2011.
- Lehnert, Gertrud: Solitudes of Transition: Hotels (Marcel Proust and Vicky Baum). In: Dies./Stephanie Siewert (Hg.): *Spaces of desire – spaces of transition: space and emotions in modern literature*. Frankfurt a. M. 2011, S. 53-60.
- Lehnert, Gertrud/Stephanie Siewert (Hg.): *Spaces of desire – spaces of transition: space and emotions in modern literature*. Frankfurt a. M. 2011.
- Lewis, Alison: Der Ehe- und Liebesroman 25 Jahre nach der Wiedervereinigung: Paar- und Geschlechtermetaphorik in der deutschen Literatur seit 1989. In: Pérez Díaz, Olivia C. et

- al. (Hg.): *Deutsche Gegenwart in Literatur und Film: Tendenzen nach 1989 in exemplarischen Analysen*. Tübingen 2017, S. 289-305.
- Lindon, Mathieu: «Comment vous vous y êtes pris avec l'amour ?». In: *Libération.fr*, 13.06.2012. <[https://next.liberation.fr/livres/2012/06/13/comment-vous-vous-y-etes-pris-avec-l-amour\\_826105](https://next.liberation.fr/livres/2012/06/13/comment-vous-vous-y-etes-pris-avec-l-amour_826105)> (abgerufen am 29.03.2020).
- Lombardi, Alessandro R./Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017.
- Lombardi, Alessandro R./Lucia Mor/Nikola Roßbach: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 7-16. (zitiert als Lombardi et al. 2017a)
- Longlist des deutschen Buchpreises 2009*. <<https://www.deutscherbuchpreis.de/archiv/jahr/2009/#tab-longlist>> (abgerufen am 20.04.2020).
- Longlist des deutschen Buchpreises 2012*. <https://www.deutscherbuchpreis.de/archiv/jahr/2012/#tab-longlist-64>> (abgerufen am 01.11.2020).
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M. 1973.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M. 2001.
- Ludwig, Hans-Werner (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen 1982.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. 2012 [1982].
- Lurker, Manfred: *Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker*. Tübingen 1983.
- Lurker, Manfred: Auge. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 21983, S. 57-58.
- Lurker, Manfred: Glückssymbole. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 21983, S. 228-229.
- Lurker, Manfred: Helios. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 21983, S. 269.
- Lurker, Manfred: Sterne. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1988, S. 688-689. (zitiert als Lurker 1988)
- Maldonado Alemán, Manuel: Semantisierte Raumkonstellationen: zur Sedimentierung der Geschichte bei Christoph Ransmayr und Erich Loest. In: Ortrud Gutjahr et al. (Hg.): *Deutsche Gegenwart in Literatur und Film*. Tübingen 2017: S. 161-177.

- Mandelartz, Michael: Bauen, erhalten, zerstören, versiegeln. Architektur als Kunst in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 118 (1999), S. 500-517.
- Mangold, Ijoma: „Tal der Herrlichkeiten“. Irdische Gebete. In: *DIE ZEIT, Literatur*, 04.10.2012. <<http://www.zeit.de/2012/41/Anne-Weber-Tal-der-Herrlichkeiten>> (abgerufen am 30.10.2013)
- Marnhac, Anne de: Amours, mariages et roman au XX<sup>e</sup> siècle. In: Sabine Melchior-Bonnet/Catherine Salles (Hg.): *Histoire du mariage*. Paris 2009, S. 1079-1102.
- Marsch, Eva: ‚Anything goes‘ – Zwischen *eros* und *agape*. Die Verwirrung der Liebe in den Erzählungen Judith Hermanns. In: Corinna Schlicht (Hg.): *Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film*. Oberhausen 2010, S. 80-96.
- Martí Peña, Ofelia: Sinnentleertheit und Vereinsamung am Meer, in der Stadt, daheim oder in fremden Ländern: Peter Stamms *Blitzeis*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg 2009, S. 85-94.
- Martínez, Matías (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart u. a. 2011.
- Martínez, Matías: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996.
- Martínez, Matías/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2012.
- Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München/Wien 1989.
- Matz, Wolfgang: *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Göttingen 2014.
- Maus, Stephan: Es warnt der Kellner vor der Fischsuppe. Welche Landschaft: Hanns-Josef Ortheil köchelt aus italienischen Essenzen „Die große Liebe“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 06.10.2003.
- Mauz, Andreas/Ulrich Weber (Hg.): *Verwunschene Orte. Raumfiktionen zwischen Paradies und Hölle*. Göttingen 2014.
- Meier, Heinrich/Gerhard Neumann (Hg.): *Über die Liebe. Ein Symposium*. München 2001.
- Meise, Helga: Mythos Berlin. Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hg.): *Fräuleinwunder Literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005, S. 125-150.



- Meis, Verena: „I want this love to be louder“: Falk Richters „Rausch“ und die vergebliche Suche nach neuen Utopien der Liebe, die die alten sind. In: Henriette Herwig/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe?* Würzburg 2014, S. 205-217.
- Mersch, Dieter: Fraktale Räume und multiple Aktionen. Überlegungen zur Orientierung in komplexen medialen Umgebungen. In: Gertrud Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung.* Bielefeld 2011, S. 49-62.
- Milevski, Urania: Pulp Fiction am Gardasee? Bodo Kirchhoffs Schundroman (2002) zwischen Film und filmischem Erzählen. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione.* Frankfurt a. M. 2017, S. 123-145.
- Moritz, Rainer: Kutteln in Weißwein. Essen, trinken, lieben in Hanns-Josef Ortheils Romanen Die große Liebe und Das Verlangen nach Liebe. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe: das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils.* Göttingen 2009, S. 205-218.
- Müller, Dorit/Julia Weber: *Die Räume der Literatur – exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau“.* Berlin u. a. 2013.
- Münkner, Jörn: Grenze, Geister, Gardasee: Franz Kafka, Henry Thode, W.G. Sebald und Bodo Kirchhoff am Benaco. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione.* Frankfurt a. M. 2017, S. 107-122.
- Naschert, Guido: Herbst. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* Stuttgart 2012, S. 179f.
- Nerdinger, Winfried (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur.* Salzburg 2006.
- Neuhaus, Stefan (Hg.): *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft.* Würzburg 2012.
- Neuhaus, Stefan: Figurationen der Liebe. In: Ders. (Hg.): *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft.* Würzburg 2012, S. 5-18. (zitiert als Neuhaus 2012a)
- Neuhaus, Stefan: Paarbildungen. Figurationen der Liebe in Gegenwartsliteratur und -film. In: Ders. (Hg.): *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft.* Würzburg 2012, S. 273-292. (zitiert als Neuhaus 2012b)

- Neuhaus, Stefan: Was kommt nach der romantischen Liebe? Codierungen von Intimität im Liebesroman der Gegenwart. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 119-138.
- Neumann, Gerhard: Lektüren der Liebe. In: Heinrich Meier/Gerhard Neumann (Hg.): *Über die Liebe. Ein Symposium*. München 2001, S. 9-79.
- Neumann, Gerhard: „Erklär mir, Liebe“. Eros auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert. In: Karl H. Götze/Katja Wimmer (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag*. Frankfurt a. M. 2010, S. 17-32.
- Niekerk, Carl: Transkulturation und die Unmöglichkeit der ‚Liebe als Passion‘. Bodo Kirchhoffs *Infanta*. In: Henriette Herwig/Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg 2014, S. 169-188.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart u. a. <sup>5</sup>2015.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 33-52.
- Nünning, Ansgar: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart <sup>5</sup>2013, S. 634-637.
- Nünning, Vera/Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*. Stuttgart 2010.
- Obergöker, Timo (Hg.): *Les lieux de l'extrême contemporain. Orte des französischen Gegenwartsromans*. München 2011.
- Obergöker, Timo: Pour une topographie du romanesque contemporain. In: Ders. (Hg.): *Les lieux de l'extrême contemporain. Orte des französischen Gegenwartsromans*. München 2011, S. 7-21.
- Pape, Walter (Hg.): *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Tübingen 2009.
- Pawlitzki, Melanie: *There is no is without a where - literarische Raumdarstellung anhand von Romanen von Joyce Carol Oates, Toni Morrison und Louise Erdrich*. Würzburg 2015.

- Peter, Klaus: Die beleidigte Natur: Undines Abschied und die Folgen. In: Walter Pape (Hg.): *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Tübingen 2009, S. 179-189.
- Pethes, Nikolas: Mnemoptop. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. a. 2015, S. 196-204.
- Pirholt, Mattias: „Darum ist die Welt so groß“. *Raum, Platz und Geographie im Werk Goethes*. Heidelberg 2014.
- Pokrywka, Rafał (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017.
- Pokrywka, Rafał: Der literaturwissenschaftliche Kampf um den Liebesroman. In: Ders. (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 13-30. (zitiert als Pokrywka 2017a)
- Prinz, Katharina/Simone Winko: Wie rekonstruiert man Wertungen und Werte in literarischen Texten? In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 402-407.
- Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist<sup>2</sup>2012.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin 2017.
- Reinhardt-Becker, Elke: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt a. M./New York 2005.
- Reitzenstein, Markus: Lilie. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart<sup>2</sup>2012, S. 245f.
- Rietzschel, Thomas: Gott sei Dank haben wir beide uns. Engtanzfete: Hanns-Josef Ortheil erzählt ein Liebesmärchen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26.09.2003.
- Rippl, Gabriele/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013.
- Rippl, Gabriele/Simone Winko: Einleitung. In: Dies. (Hg.) *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 1-5. (zitiert als Rippl/Winko 2013a)
- Ritter, Naomi: *House and Individual. The House Motif in German Literature of the 19<sup>th</sup> Century*. Stuttgart 1977.

- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin 2013.
- Rösch, Ewald (Hg.): *Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. Darmstadt 1975.
- Roßbach, Nikola (Hg.): *Der See ging hoch mit seinen blauen, blauen, ach, so reizend blauen Wellen: Literatur zum Gardasee aus drei Jahrhunderten*. Wien 2014.
- Roßbach, Nikola: Kunstwerk, Wassermärchen, Heimat: Der Gardasee in der deutschen Literatur des 19. Jahrhundert. In: Alessandro R. Lombardi/Lucia Mor/Nikola Roßbach (Hg.): *Der Gardasee und die Deutschen: Literatur – Kunst – Kommunikation = I Tedeschi e il Garda: letteratura – arte – comunicazione*. Frankfurt a. M. 2017, S. 43-60.
- Rowińska-Januszewska, Barbara: Liebe, Tod und virtuelle Realität. Zum Roman *Agnes* von Peter Stamm. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg 2009, S. 95-108.
- Ruppert, Alexa: „Sweet Dreams“ und böses Erwachen in der Realität: ein neues Konzept der Liebe. Fiktion, Emotion und Raum in Peter Stamms Kurzgeschichte. In: Bartl, Andrea/Wimmer, Kathrin: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen 2016, S. 185-203.
- Ryan, Judith: Views from the Summerhouse: Goethe's Wahlverwandtschaften and its Literary Successors. In: *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, hrsg. v. William J. Lillyman. Berlin/New York 1983, S. 145-160.
- Ryan, Marie-Laure: Space. In: *The living handbook of narratology*. Hamburg 2014. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>> (abgerufen am 02.11.2020).
- Sander, Julia Catherine: *Zuschauer des Lebens. Subjektivitätsentwürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2015.
- Schmid, Wilhelm: *Die Liebe neu erfinden. Von der Lebenskunst im Umgang mit Anderen*. Berlin 2010
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin 2014.
- Schmiedt, Helmut: *Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek*. Opladen 1993.
- Schmitz, Helmut: Introduction: Love, Literature, (Post-)Modernity. On the Re-Emergence of Love in Contemporary German Literature. In: Ders./Peter Davies (Hg.): *Edinburgh German*

- Handbook. Volume 11. Love, Eros, and Desire in Contemporary German-Language Literature and Culture.* New York 2017, S. 1-22. (zitiert als Schmitz 2017b)
- Schmitz, Helmut: Love as Literature. Hanns-Josef Ortheil's Die große Liebe. In: Ders./Peter Davies (Hg.): *Edinburgh German Handbook. Volume 11. Love, Eros, and Desire in Contemporary German-Language Literature and Culture.* New York 2017, S. 47-69. (zitiert als Schmitz 2017a)
- Schmitz, Helmut/Peter Davies (Hg.): *Edinburgh German Handbook. Volume 11. Love, Eros, and Desire in Contemporary German-Language Literature and Culture.* New York 2017.
- Schneider, Jost: Leser, Hörer, Zuschauer. In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte.* Stuttgart 2013, S. 259–263.
- Schöll, Julia/Johanna Bohley (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts.* Würzburg 2011.
- Schröder, Christoph: Der Bart ist ab. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.08.2012.
- Schröder, Petra: Zwei Frauen, zwei Lebensentwürfe. In: *Deutschlandfunk. Büchermarkt*, 10.01.2010. <[https://www.deutschlandfunk.de/zwei-frauen-zwei-lebensentwuerfe.700.de.html?dram:article\\_id=84394](https://www.deutschlandfunk.de/zwei-frauen-zwei-lebensentwuerfe.700.de.html?dram:article_id=84394)> (abgerufen am 09.11.2020).
- Schüle, Klaus: *Paris. Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole.* Opladen 2003.
- Schumacher, Heinz: Liebesromane als Diagnoseinstrument. Beobachtungen zu den Romanen von Peter Stamm. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert.* Würzburg 2017, S. 51-70.
- Schumacher, Heinz: Von großer Liebe, Liebesarchiv und Liebesblödigkeit – zur Liebessemantik in der deutschsprachigen Prosa seit der Jahrtausendwende. In: Frank Becker/Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert.* Frankfurt 2019, S. 225-250.
- Schwan, Werner: *Goethes „Wahlverwandtschaften“. Das nicht erreichte Soziale.* München 1983.
- Schwaner, Astrid: *Versperrte Türen und blinkende Ziegel. Funktionen der Architektur in Goethes Wahlverwandtschaften.* Göttingen 2014.
- Schwarze, Hans-Wilhelm: Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse.* Tübingen 1982, S. 145-188.

- Siblewski, Klaus: „Vom Schwimmen und Baden“ – bei Hanns-Josef Ortheil. In: Stephanie Catani/Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe: das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009, S. 263-274.
- Sill, Oliver: *Sexualität und Sehnsucht: die Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2016.
- Sill, Oliver: *Sitte – Sex – Skandal. Die Liebe in der Literatur seit Goethe*. Bielefeld 2009.
- Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart 2010, S. 91-108.
- Steinmann, Siegfried: Bodo Kirchhoff. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.  
 <<http://www.nachschlage.net.nachschlagenetklgonline.han.sub.uni-goettingen.de/search/klg/Bodo+Kirchhoff/301.html>> (abgerufen am 20.4.2020)
- Stempfhuber, Martin: *Paargeschichten. Zur performativen Herstellung von Intimität*. Wiesbaden 2012.
- Stokowski, Margarete: Beziehungsliteratur von Sibylle Berg: Untenrum unglücklich. In: *taz.de*, 14.02.2015. <<https://taz.de/Beziehungsliteratur-von-Sibylle-Berg/!5020252/>> (abgerufen am 30.03.2021).
- Strigl, Daniela: Der Rücken einer Ballerina kann alles aushalten. Liebe in Zeiten der Egozentrik: Olga Grjasnowa erzählt vom unaufgeräumten Gefühlshaushalt ihrer Generation. In: *FAZ*, 09.09.2014.
- Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen *Nichts als Gespenster*. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hg.): *Fräuleinwunder Literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005, S. 37-51.
- SWR 2: *Archiv. Die SWR Bestenlisten ab September 1995*. <<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/swr-bestenliste-archiv-uebersicht-100.html>> (abgerufen am 30.10.2020).
- SWR 2: *SWR Bestenliste. November 2012*. <<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/article-swr-13604.html>> (abgerufen am 20.04.2020).

SWR 2: SWR Bestenliste. Oktober 2012. <  
<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/download-swr-13112.pdf>> (abgerufen  
am 01.11.2020).

SWR 2: SWR-Bestenliste. September 2009. <<https://www.swr.de/-/id=5241784/property=download/nid=98456/xisyvw/index.pdf>> (abgerufen am  
20.04.2020).

SWR 2: SWR Bestenliste. SIBYLLE BERG: *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*.  
<<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/bookreview-swr-1158.html>>  
(abgerufen am 21.04.2020).

Tausch, Harald: Das unsichtbare Labyrinth. Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes  
Wahlverwandtschaften. In: Helmut Hühn (Hg.): *Goethes „Wahlverwandtschaften“*. *Werk  
und Forschung*. Berlin/New York 2010, S. 89-136.

Töteberg, Michael: Hanns-Josef Ortheil. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen  
Gegenwartsliteratur*. <[http://www-1nachsclage-1NET-1inzrsez410f6.han.sub.uni-  
goettingen.de/document/16000000427](http://www-1nachsclage-1NET-1inzrsez410f6.han.sub.uni-goettingen.de/document/16000000427)> (abgerufen am 20.4.2020).

Treack, Christian van: Tod eines Autors. Houellebecq-Satire und Literaturbetrieb in Bodo  
Kirchhoffs *Schundroman*. In: Marcel Krings/Roman Luckscheiter: *Deutsch-französische  
Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter  
bis zur Gegenwart*. Würzburg 2007, S. 239-256.

Uysal Ünalın, Saniye: Liebe als „Dritter Raum“. Feridun Zaimoglus „Liebesbrand“ als  
interkultureller Roman. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 4 (2013), Heft 1, S.  
157-172.

Vedder, Urike: Räume, Transfers, Begegnungen. Der Topos des Grand Hotel in der Literatur der  
Moderne. In: Anna Gajdis/Monika Mańczyk-Krygiel (Hg.): *Der imaginierte Ort, der  
(un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*. Bern u. a. 2016, S. 135-146.

Vybiral, Angelika: Disembodied Love and Desire: Virtual Love in Daniel Glattauer's *Gut gegen  
Nordwind*. In: Helmut Schmitz/Peter Davies (Hg.): *Edinburgh German Handbook. Volume  
11. Love, Eros, and Desire in Contemporary German-Language Literature and Culture*.  
Rochester, New York 2017, S. 93-112.

Vogel, Sabine: Jung, wild, radikal, weiblich. Neue deutsche Literatur: „Die juristische Unschärfe  
einer Ehe“ von Olga Grjasnowa, „Alles Amok“ von Anita Augustin und „Wir haben Raketen  
geangelt“ von Karen Köhler. In: *Frankfurter Rundschau*, 13.09.2014

- Voß, Torsten: Licht. In: Günter Butzer (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 244f.
- Wellberry, David E.: Die Wahlverwandtschaften (1809): Desorganisation symbolischer Ordnungen. In: Paul M. Lützeler/James E. McLeod (Hg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Stuttgart 1985, S. 291-318.
- Wenzel, Peter: *Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004.
- Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003.
- Westphal, Bärbel: Mit- oder ohne einander? Ehe und Liebe in Werken von Martin Walser. In: Frank Becker/Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt 2019, S. 291-223.
- Wichard, Norbert: *Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Bielefeld 2012.
- Wiese, Benno von: Anmerkungen zu Goethes Wahlverwandtschaften. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. VI, 1*, hg. v. Erich Trunz. München 2005, S. 697-742.
- Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn - Hotel - Hafen - Flughafen*. Bielefeld 2015.
- Wimmer, Kathrin: Der flüchtige Mensch bei Peter Stamm. Transiträume und Erinnerungsorte. In: Miriam Kanne (Hg.): *Provisorische und Transiträume*. Berlin u.a. 2013, S. 259-275.
- Wimmer, Marta: „Die einzige Hoffnung auf Veränderung kommt aus dem Genitalbereich.“ Liebe und/oder Sex in Sibylle Bergs *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*. In: Rafał Pokrywka (Hg.): *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg 2017, S. 227-238.
- Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003.
- Würzbach, Natascha: Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg 2001, S. 105-129.
- Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 49-71.



## **Eidesstattliche Versicherung**

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die schriftliche wissenschaftliche Abhandlung (Dissertation) selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe und dass anderweitig keine entsprechende Promotion beantragt wurde und hierbei die eingereichte Dissertation oder Teile daraus vorgelegt worden sind.

Des Weiteren erkläre ich hiermit, dass diese digitale Fassung mit der schriftlichen wissenschaftlichen Abhandlung (Dissertation) übereinstimmt.

Astrid Schwaner

Hamburg, den 28.01.2022