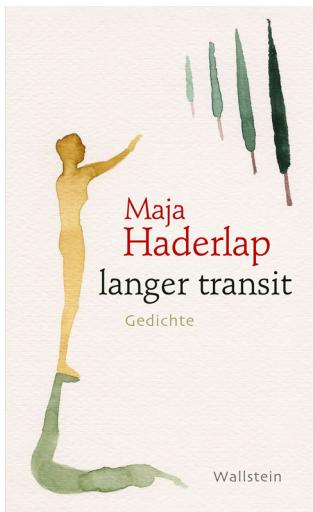


4. Übergänge – Sprach(en)- und Erinnerungsräume im Gedichtband *langer transit*

In diesem Kapitel verschiebt sich der Fokus der Analyse von der epitextuellen Autopoetik auf die dargestellten und hergestellten, repräsentierten und imaginierten Sprach(en)- und Erinnerungsräume im Band *langer transit*. Wie im dritten Kapitel veranschaulicht, weist Maja Haderlap den räumlichen Gestaltungen der von ihr selbst als »innere« qualifizierten Orte eine wichtige Bedeutung in ihren poetologischen (Selbst-)Reflexionen und ihrem Werk zu. Bereits ein Blick auf die Titel und Zwischentitel der in diesem Band in Gruppen angeordneten Gedichte offenbart den ausgeprägten Raumbezug. Der Bandtitel *langer transit* ruft (Zeit-)Räumlichkeit über einen Durch- oder Übergangsraum auf, der durch die Attribuierung »langer« als zeitlich anhaltend markiert ist oder auf eine große räumliche, unbestimmt richtungsbezogene Ausdehnung verweist. Zugleich lässt sich der Transit etymologisch auf eine Bewegung des Hinüber-, Hindurch- oder Vorbeigehens¹ zurückführen. Die der Qualifikation »transitorisch« inhärente auch temporale, sich auf vorübergehende, später wegfallende Phänomene beziehende Semantik (Borsò 2015: 259) erfährt im Titel des Gedichtbands durch das Adjektiv »langer« eine Modifikation. Suggiert wird vielmehr eine andauernde Bewegung der Durchquerung und ein Raum des Übergangs »*irgendwo* zwischen hier und dort« (Wilhelmer 2015: 38, Herv. i.O.). Gefasst als transitorischer Raum, zeichnet sich der Transit durch eine dynamische Zeit-Raum-Relation aus, erscheint als »ein Übergangsraum auf Dauer und deshalb auch auf Dauer zur Veränderung fähig.« (Borsò 2015: 260) Überdies ist es die Spannung zwischen Mobilität und Verortung, die dem Raum die Qualität des Transitorischen verleiht (ebd., S. 264).

1 Transit: »[...] entlehnt (vereinzelt 1. Hälfte 16. Jh., geläufig seit Mitte 18. Jh.) aus gleichbed. ital. *transito*, das auf lat. *trānsitus* »das Hinübergehen, Übergang, Durchgang« beruht, zu lat. *trānsire* »hinüber-, hindurch-, vorbeigehen«; vgl. lat. *īre* »gehen« [...].« Artikel *Transit*. In: Pfeiffer u.a. (1993): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Transit> (abger.: 01.03.2025).

Abb. 1: langer transit



Quelle: Wallstein

Abb. 2: dolgo prehajanje



Quelle: Cankarjeva založba

In diesem Zusammenhang sind die Umschlaggestaltungen der Originalausgabe *langer transit* und der 2015 erschienenen slowenischen Ausgabe in der Übersetzung von Štefan Vevar, *dolgo prehajanje* (langer Übergang), interessant. Auf dem Umschlag von *langer transit* (Abb. 1) ist eine eher statische abstrakte Figur mit ausgeprägtem Schatten und ausgestrecktem Arm, der auf etwas Unbestimmtes deutet, abgebildet. Der lange Schatten scheint die Figur an eine feste Stelle im Raum zu binden, der angedeutete Blick weist, wie auch der Arm, in Richtung der rechts oben dargestellten Bäume, in deren Anordnung sich ein Weg abzeichnen könnte. Auf dem Cover von *dolgo prehajanje* (Abb. 2) sind zwei abstrakte Figuren zu sehen, die gemeinsam ein Haus tragen, eine der beiden Figuren scheint zu gehen, bei der anderen ist keine Bewegung auszumachen. Das transportable Haus weckt vor allem Vorstellungen von Mobilität und Unterwegssein oder aber von der Suche nach einem Ort oder Platz, an dem das Haus abgestellt werden kann, vielleicht nach einem Zuhause – auch einer Kombination oder Interaktion aus beidem, wie sie sich auch in den Figuren, einer beweglich und einer statisch erscheinenden, spiegelt. Beide Umschlaggestaltungen stimmen, wenn auch unterschiedlich nuanciert, auf die in den Gedichten aufgespannten Bewegungsverhältnisse zwischen Aufbruch und Ankunft, Bindung und Bewegung, Verhaftetsein und Loslösung, Durchquerung und Überschreitung ein.

Auf vielfältige Erscheinungsformen des im Bandtitel aufgerufenen langen Transits deuten die Zwischen- oder Zyklustitel der drei in diesem Kapitel anvisierten Gedichtgruppen hin: *beinah nach hause – karantanien – langer transit*. Die darüber signa-

lisierten Raumdurchquerungen oder Erkundungen scheinen zu reichen von einer Gerichtetheit, »nach«, auf ein fast, aber eben nicht ganz erreichtes bzw. zu erreichendes Ziel, »hause«, weit zurück in die Vergangenheit, so indiziert durch *kantanien*, hin zur Fokussierung auf den Prozess eines Übergangs, den *lange[n] transit* selbst. Unterschiedliche Räume klingen weiter in den einzelnen Gedichttiteln der drei Gruppen an: von den mit Toponymika konkret bezeichneten Räumen, z.B. *piran* oder *venezia*, bis hin zum metaphorischen *haus der alten sprache*. Durch das hohe Maß an innertextueller Referenz rufen die Gedichte zur Bildung von Zusammenhängen auf und somit orientiert sich die Analyse weitgehend an dieser Anordnung der Gedichte in ihrem Publikationsmedium, dem Band *langer transit*, und berücksichtigt die darin mit ihnen zusammen veröffentlichten Peritexte: neben den Titeln der einzelnen Gedichte die ihnen vorangestellten Mottos und insbesondere die genannten Zwischentitel, die auch die Gliederung bestimmen.

Die Analyse der Gedichte ist von folgenden übergeordneten Fragen geleitet: Was sind das im Einzelnen für Orte und Räume? Wie werden sie dargestellt und hervorgebracht? Im Anschluss an die Vorstellung des Analyseansatzes erfolgt eine Ausdifferenzierung dieser Fragen (siehe Kap. 4.1.3). Erst im Schlusskapitel werden die Analyseergebnisse der Gedichte (Kap. 4.2.4) und der Autorpoetik (Kap. 3.2.5) aufeinander bezogen.

4.1 Analyseinstrumentarien: Raum

Das in diesem Kapitel vorgestellte, speziell für die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap entwickelte Raumkonzept integriert mehrere Komponenten von Raum sowie Relationen zu Erinnerung und Gedächtnis, wodurch es eine Grundlage für die Erfassung der Vielgestaltigkeit und Besonderheiten der Raumdarstellungen und Raumherstellungen in den drei zu untersuchenden Gedichtgruppen bietet. Darauf folgt die systematisierende Beschreibung zusammenwirkender Verfahren und Techniken der Raumdarstellung, die ein differenziertes Instrumentarium für die Gedichtanalysen bereitstellen.

4.1.1 Integratives Raumkonzept

In den Literaturwissenschaften gibt es angesichts der Vielfalt als räumlich zu verstehender Phänomene (in) der Literatur kein geteiltes Verständnis darüber, wie Raum zu fassen ist.² Gerade auch die typologische Vielfalt möglicher Räume in literari-

2 Davon zeugt das 2015 erschienene *Handbuch Literatur & Raum*, das auf die Sichtbarmachung von »Konturen [...] spezifisch literaturwissenschaftlicher Raumforschung« (Dünne/Mahler 2015: 1) zielt.

ischen Entwürfen entzieht sich einer umfassenden literaturtheoretischen Systematik (vgl. Nünning 2009: 345), sodass eine konzeptionelle Offenheit in Einzeltextanalysen unerlässlich ist. Während in der Narratologie inzwischen Modelle und Instrumentarien speziell zur Analyse des *narrative space* bzw. des Raums der erzählten Welt vorliegen³, hat sich der *topographical* oder *spatial turn* auf die Lyriktheorie und Praxis der Lyrikforschung noch nicht so stark ausgewirkt (vgl. Burdorf 2015: 182).⁴

Zur Systematisierung des »Konnexes von Lyrik und Raum« liegt ein erster Vorschlag zur Unterscheidung der Bereiche »Raum in der Lyrik«, »Lyrik im Raum« und »Lyrik als Raum« (Ammon 2021: 499f., Herv. i.O.) nach Raumqualitäten vor. Unter Raum in der Lyrik seien »alle expliziten und impliziten Thematisierungen von Raum in Gedichten« (ebd., S. 499) zu verstehen wie z.B. in Ezra Pounds *In a Station of the Metro*, dessen Titel einen spezifischen Raum aufrufe, auf den sich der folgende Text beziehe. Diese Räume »können Bezugspunkte in der Wirklichkeit haben oder nicht, sie können abstrakt oder konkret und vieles mehr sein, die Möglichkeiten ihrer Gestaltung sind ebenso unbegrenzt wie ihre Funktionen.« (Ebd.) Entscheidend sei im Sinne der angestrebten Systematik, dass es sich »um gedichtinterne und insofern notwendigerweise imaginäre Räume« handelt (ebd., Herv. i.O.).

Lyrik im Raum verweise hingegen auf »alle gedichtexternen Räume [...], die in einem Konnex zur Lyrik stehen«, es handele sich »nicht um imaginäre, sondern immer um reale Räume«, die, sofern sie noch existieren, aufgesucht und betreten werden könnten (ebd., S. 499f., Herv. i.O.). Beispiele seien die Jagdhütte auf dem Kickenhahn, an deren Wand Goethe *Über allen Gipfeln ist Ruh* geschrieben hat, die Züge der New Yorker Subway, in denen Gedichte auf Bildschirmen eingeblendet werden, sowie der Raum, in dem Gedichte als mündlicher Vortrag aufgeführt werden (ebd., S. 500).

Lyrik als Raum beziehe sich auf die räumliche Gestalt von Gedichten in ihrer schriftlichen Fixierung, gemeint sind Aspekte des Layouts wie die Platzierung von Gedichten auf einer Buchseite oder die Relationierung von Text und Paratext (ebd.). Diese Dimension von Räumlichkeit hat schon Zoran (1984: 310) – vor allem im Hinblick auf ihre Relevanz für »concrete poetry« – hervorgehoben: »The spatial dimen-

3 Siehe v.a. Zoran (1984), Ronen (1986), Würzbach (2001, 2004), Haupt (2004), Buchholz/Jahn (2005), Nünning (2009, 2013), Dennerlein (2009, 2011), Ryan (2014), Frank (2017, 2018). Mahler (1999) konzentriert sich auf Texte über die Stadt und wendet die von ihm unterschiedenen »Formen diskursiver Stadtkonstitution« (ebd., S. 13) auch auf Lyrik an.

4 So fehlen z.B. im *Handbuch Lyrik* (2016) einschlägige Einträge zu Raum und Zeit und auch im *Handbuch Literatur & Raum* (2015) findet sich nur ein Artikel zu »Raum und Erzählung« (Neumann 2015) ohne konkrete Bezüge zur Lyrik sowie einer zu »Raum und Theatralität« (Friedrich 2015). Allerdings enthalten gängige Einführungen in die Gedichtanalyse eigene Kapitel zu Zeit und Raum, z.B. Burdorf (2015) und Strobel (2015). Einige Beiträge zu unterschiedlichen lyrischen Raum- und Zeitkonzepten enthält der Band *Grundfragen der Lyrikologie* 2 (2021).

sion of the text may be conceived of as its graphic existence.« Es geht also um material-mediale Kontexte im Sinne der Textumgebung: »Der typographische Kontext des Gedichts im Layout ist der (meist dominante) leere Raum um es herum.« (Hölter 2016: 104) Zur Unterscheidbarkeit kennzeichnet Ammon (2021: 500) diese Räume als »notwendigerweise [...] reale«, wenn auch nicht zu betretende, nicht aufzusuchende. Anzumerken ist, dass sich das Kriterium ›real‹ und der Aspekt der schriftlichen *Fixierung* nicht ohne Weiteres auf die räumliche Gestalt von dynamischen Spielarten digitaler Lyrik beziehen lassen.

Der vorgestellte Systematisierungsvorschlag orientiert sich im Wesentlichen an ähnlichen Differenzierungen der Formen bzw. Ebenen von Räumlichkeit, wie sie auch für Erzähltexte vorgelegt wurden und leistet eine erste Bündelung von Zugängen.⁵ Die genannten Kriterien zur Unterscheidung der drei Bereiche, also ›gedichtintern‹ versus ›gedichtextern‹ als ›imaginär‹ versus ›real‹ sowie ›nicht aufzusuchen/nicht zu betreten‹ versus ›aufzusuchen/zu betreten‹ sind jedoch unterschiedlich auszulegen, auch gibt es Überschneidungen in ihrer Anwendbarkeit. Uneindeutig ist z.B. das Oppositionspaar ›real – imaginär‹. Inwiefern Räume in der Lyrik »notwendigerweise imaginäre« (Ammon 2021: 499) sind, wird nicht näher erläutert. Ist hier imaginär als ›fiktiv‹ zu verstehen, so bleiben die Kontroverse über Bestimmungen des Verhältnisses von Lyrik und Fiktion sowie die Möglichkeit, dass »das in Lyrik Dargestellte fiktiv und/oder die Darstellungswise in Gedichten fiktional sein kann – oder auch nicht« (Zipfel 2016: 185), ausgeblendet. Des Weiteren sind das Kriterium der (Nicht-)Betretbarkeit und die Qualität ›imaginär‹ oder ›imaginiert‹, wie noch auszuführen sein wird, auch als Differenzierungsmerkmale auf den Bereich Raum in der Lyrik anwendbar. Die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap zielt auf eben diesen Bereich, jedoch ist allein mit einer solchen Zuordnung noch nichts darüber ausgesagt, was unter Raum in den ausgewählten Gedichten zu ver-

5 Ihre Benennung und Beschreibung variiert allerdings. So unterscheidet z.B. Frank (2018: 352) vier Formen von Räumlichkeit: »erstens der Raum, den ein Text als Medium in seiner Materialität einnimmt; zweitens der Raum, in dem eine Erzählung in der Realität gelesen oder gesprochen wird; drittens eine metaphorisch verstandene Räumlichkeit im Sinne von Erzählverfahren, die die Temporalität der Erzählung durch Fragmentierung oder Montage unterminieren [...]; viertens der konkrete Raum der erzählten Welt im Sinne der Umgebung von Figuren«. Auch Wilhelmer (2015: 61–87) beschreibt vier »Ebenen literarischer Raumwirklichkeit«, betont jedoch, dass diese »erst in der Lektüre prozessual hergestellt« (ebd., S. 69, Herv. i.O.) werden. Im Bemühen um Anknüpfung an einen relationalen Raumbegriff unterscheidet er zwischen »Trägerraum« (Räumlichkeit der materiellen Grundlage), den der Leser u.a. durch das Umblättern der Seiten konstituiere, und »Textraum«, dessen strukturierende Elemente, u.a. typographischer Art, die »raumkonstituierende Bewegung« (ebd., S. 66) des Lesers durch den Text koordinieren. Wie Frank nennt er den »Raum der erzählten Welt« und ergänzt den »metaphorischen Raum« (v.a. metaphorische Raumkonstruktionen).

stehen ist. Zudem schließen Gedichtanalysen immer auch die räumliche Gestaltung als graphische Dimension des Gedichts (vgl. Burdorf 2015: 177) ein.⁶

Im Folgenden wird ein Raumkonzept für die Analysen ausgeführt, das mit Blick auf das Textkorpus und im Zuge der Gedichtanalysen immer wieder überprüft und verfeinert wurde. Eine Spezifizierung und Erweiterung der für die Ebene Raum in der Lyrik nur vage angegebenen Aspekte – also mit oder ohne Bezugspunkte(n) in der Wirklichkeit sowie Gestaltungsmöglichkeiten und Funktionen (vgl. Ammon 2021: 499) – erfolgt über die Beschreibung der Verfahren literarischer Raumdarstellung in dem sich anschließenden Kapitel (4.1.2). Als konsensuell kann gelten, dass Raum neben Zeit, Handlung/Ereignis und Figuren ein konstitutiver Bestandteil der Diegese ist, diese Bestandteile ineinander greifen, und dass die Raumdarstellung »eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung« (Hallet/Neumann 2009: 11) bildet. Um den Besonderheiten und Facetten der in den Gedichten von Maja Haderlap entworfenen Räume gerecht werden und Aussagen über eine Poetik treffen zu können, integriert das hier vorgestellte Konzept von Raum materielle und symbolische Komponenten sowie den Bezug des Raums zum sozialen Handeln und zur Wahrnehmung. Ausgangspunkt sind also die Raumformen in den Gedichten selbst und die zugrunde gelegten Raumkonzepte und -kategorien müssen eine Bestimmung und Erklärung des Dargestellten leisten.

Zunächst kann der Raum der fiktiven Welt als Umgebung von Figuren⁷ bzw. von anthropomorphyisierten Entitäten gelten und dies schließt »landscapes as well as friendly or inimical conditions (including climatic and atmospheric ones)« (Buchholz/Jahn 2005: 552) ein. Es gibt jedoch Gedichte, in denen keine Figuren vorkommen und der Raum beispielsweise allein durch die Art der Darstellung seiner Elemente zur symbolischen Veranschaulichung, etwa von Wandel und Vergänglichkeit, funktionalisiert wird. Zudem ist in Bezug auf Figuren in Gedichten zu prüfen, ob und inwiefern anthropomorphisierende Schilderungen eine Entität – wie etwa das eigenständig handelnde und empfindende Gedicht selbst – bereits zu einer Figur machen. Ob eine Entität als Figur identifiziert wird oder nicht, ist abhängig von Bedeu-

6 Burdorf (2021: 422) hat Aspekte der »räumlichen Entfaltungen und Umgebungen« für die Lyrik präzisiert und zu einer »topographischen Lyrikanalyse« ausgeweitet.

7 So bestimmbar in Anlehnung an eine Definition des *narrative space*: »At its most basic level, narrative space is the environment in which story-internal [...] characters move about and live.« (Buchholz/Jahn 2005: 552). In leichter Abwandlung: »the physically existing environment in which characters live and move« (Ryan 2014: 797) und ausgeweitet: »Als Räume der erzählten Welt sollen aber nicht nur diejenigen Gegebenheiten gefasst werden, die tatsächlich zur Umgebung von Figuren werden, sondern auch solche, die es nach den Regeln der erzählten Welt werden könnten.« (Dennlerlein 2009: 69).

tungszuschreibungen (vgl. Winko 2016: 72).⁸ Zu Räumen als Umgebungen zu zählen sind mit Blick auf die Gedichte von Haderlap etwa als Stadt oder Landschaft ausgestaltete Räume, von denen viele durch Toponymika im Titel (*venezia, košuta*) explizit bezeichnet sind, aber auch durch Konkreta angezeigte Räume,⁹ wie z.B. im Gedichttitel *home*, mit dem ein spezifisches Konzept aufgerufen ist. Einzuschließen sind die Bestandteile des jeweiligen Raums, die zu seiner »choreographische[n] Konstitution« (Nitsch 2015: 31) herangezogen werden, wie im Falle von Landschaften z.B. Weide, Berg, Fluss sowie Naturerscheinungen, im Falle von Städten z.B. Palazzi und Gassen oder im Falle eines Gebäudes etwa Kammern, Flure, Wände u.v.m.

Der konkrete Raum kann durch physische, besonders häufig mit Bedeutung belegte Eigenschaften näher bestimmt sein, wie etwa die Unterscheidung von innen und außen, die Begrenzung, die dreidimensionale Ausdehnung sowie das sich aus der Position des Menschen im Raum ergebende zentrale Gegensatzpaar ‹hier – dort› (vgl. Dennerlein 2011: 161). In literarischen Texten erweist sich diese der Container-Metapher verhaftete Raumvorstellung in der ihr inhärenten Ambivalenz als wirkmächtig, wenn z.B. ein bedeutungstragender Kontrast zwischen einem Innen und einem Außen hergestellt wird, der wiederum für »the closed versus the open, containment versus freedom, and passivity versus activity« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 22) stehen kann. Die Vorstellung vom Raum, der wie ein Behälter die Dinge und Lebewesen umschließt, stammt aus der Antike und wurde von Einstein als ›Container‹ verbildlicht (vgl. Löw 2019: 24).¹⁰ In literarischen Entwürfen ist die Container-Metapher vor allem »a powerful way to express a sense of place« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 19). Entscheidend ist also darüber hinaus, dass sich der Raum in voneinander

-
- 8 Zu Techniken der Figurenkonstitution in der Lyrik auf Basis narratologischer Ansätze siehe Winko (2016: 66–69). Eine Figur wird bestimmt »als mentales Modell eines Menschen in einer erzählten Welt und »aufgebaut im Zusammenspiel zwischen den Informationen, die der Text gibt, und dem Weltwissen, das Leser einbringen« (ebd., S. 66f.). Als Figur gilt »a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like.« (Jannidis 2014: 30) Menschenähnlichkeit müsste durch mindestens eines der folgenden Merkmale erzeugt werden: eine entsprechende äußere Erscheinung, intentionales Handeln, Sprache und psychisches Innenleben (Winko 2016: 66).
- 9 Zu den expliziten Bezeichnungsmöglichkeiten von Räumen der erzählten Welt zählt Dennerlein (2009: 77) neben Toponymika mit ihrer Beschränkung auf genuin geographische Räume bzw. Namen für topographische Objekte auch Eigennamen (›Blaues Schloss‹), Gattungsbezeichnungen (›Staat‹), Bezeichnungen für Innenräume wie »Speicher«), Deiktika (›hier‹, ›da‹, ›dort‹) und nicht weiter spezifizierbare Konkreta (›außen‹, ›innen‹, ›Heimat‹, ›Fremde‹, ›das Zuhause‹, ›das Dunkle‹).
- 10 Als ›absolutistisch‹ wird sie diese Raumvorstellung mit Blick auf das Postulat einer absoluten Zeit und eines absoluten Raums von Isaac Newton bezeichnet. Letzteren definiert er in seiner Mechanik 1687 wie folgt: »Der absolute Raum, der aufgrund seiner Natur ohne Beziehung zu irgendetwas außer ihm existiert, bleibt sich immer gleich und unbeweglich« (zit.n. Löw 2019: 25).

unterscheidbare Raumsegmente auffächern lässt (vgl. Haupt 2004: 78) und dass verschiedenartige Relationierungen dieser Teirläume und räumlicher Elemente Aufschluss über die Semantisierung des Raums geben. Ist eine Opposition wie ›innen – außen‹ erkennbar, ist nach dem topologisch-strukturalistischen Raumentwurf von Lotman darauf zu achten, ob und wie sie topographisch konkretisiert und semantisch gefüllt ist, denn »hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos.« (Lotman 1972: 330) Damit stellt er heraus, dass der Raum in der Literatur »mehr ist als eine Beschreibung [...] des dekorativen Hintergrunds« (ebd., S. 329) und aus der »Sprache räumlicher Relationen« hervorgeht, die er »als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit« (ebd., S. 313) und Modellierung von Welt versteht.

Betrachtet man den Raum in seinen Unterteilungen, »in terms of the partitions, both natural and cultural« (Ryan 2014: 805), rückt die Grenze als topologisches Merkmal des Raums und als Phänomen in den Fokus und wird zu einem zentralen Element seiner Semantisierung und Funktionalisierung. Grenzen können sich auf unterschiedliche Weise in literarischen Texten manifestieren, auch als von Figuren imaginierte oder empfundene Grenzen (vgl. Haupt 2004: 78). Topographisch konkretisiert können sie etwa in Form von Wänden, politischen Grenzen, Flüssen etc. vorkommen oder auch »in terms of the openings and passageways« (Ryan 2014: 805), z.B. als Türen, Fenster, Brücken etc. Folglich sind Grenzen in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, in ihrer Inszenierung – etwa als feststehend oder durchlässig und überwindbar –, ihrem Status (vgl. Krah 2018: 92) und nicht zuletzt in Bildern ihrer (imaginären) Überschreitung oder Auflösung (vgl. Anz 2007: 119) in den Blick zu nehmen. Grenzen können als geographisch-politische Entitäten in Form von Trennlinien oder Zonen¹¹ vorkommen, in metaphorischen Bedeutungen erscheinen, etwa als Schwelle, als (liminale) Übertritts-, Übergangs- und Zwischenräume,¹² oder auch als Reflexionsfiguren fungieren.

Als konkrete Erscheinungsformen bilden Räume also die Umgebung, in der sich Figuren aufhalten und bewegen, »gleichzeitig bilden sie als abstrakte Beschreibungskategorien den Träger, der eine Anlagerung semantischer Mehrwerte erlaubt.« (Krah 2018: 74) Insbesondere explizite Bezeichnungen von Räumen durch Toponymika, die »ein (meist identifizierbares) realweltliches Pendant« (Spörl 2006:

¹¹ Diese beiden Konzeptualisierungen der Grenze als geographisch-politische Entität präzisiert Fludernik (1999: 99) wie folgt: als Trennlinie mit einer grundlegenden Trennung von dem, was diesseits und dem, was jenseits der Linie liegt, sowie als Zone, »die sowohl überschritten wie auch als eigener Seinsbereich« und als »eigenberechtigte topologische Größe mit Ausdehnung« aufgefasst werden kann.

¹² Für einen Überblick über theoretische Modellierungen von Grenz(raum)konzepten als literatur- und kulturwissenschaftliche Konzeptionen von Liminalität siehe Parr (2008).

352) haben und mitunter sozial, historisch, kulturell vorbesetzt sind, rücken darüber hinaus Raum als »an object of representation« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 1) und damit näher zu bestimmende Beziehungen und Strategien der Bezugnahmen zwischen literarischen Raumentwürfen und außertextuellen, realweltlichen Orten und Räumen in den Fokus. Dies ist der »*kulturell referentialisierende[-]* Aspekt topographischer Räume« (Krah 2018: 93, Herv. i.O.): über soziales, geschichtliches und kulturelles Wissen kann »deren Konnotationspotential im Text und für den Text funktionalisiert« werden (ebd.).

Ergänzend zu konkreten Räumen der fiktiven Welt soll die Kategorie der imaginierten Räume in unterschiedlichen Ausprägungen angesetzt werden. Darunter zu fassen sind vor allem »projizierte Orte«, die dadurch bestimmt sind, dass Figuren sie in ihrer Imagination aufrufen und folglich nicht an ihnen präsent sind (Piatti 2014: 87). Sie werden also »von den Figuren nicht als Schauplätze ›betreten‹ und ›benutzt‹, sondern im Modus von Traum, Erinnerung oder Sehnsucht [...] eingebendet« (ebd., S. 84)¹³ oder insgesamt als ge- oder erträumte, ersehnte etc. markiert wie das imaginierte »land« im Gedicht *träumende sprache* (lt, 29). Es kann sich dabei z.B. um Orte der Kindheit, denen die Aura der Kindheit besondere Qualitäten verleiht, handeln (vgl. Piatti 2014: 84). Die Übergänge zwischen konkreten und imaginierten Räumen können im Falle von Einblendungen eines projizierten Ortes fließend sein. Am Beispiel der projizierten Orte lässt sich auch die Interdependenz der Kategorien Raum und Zeit in der literarischen Darstellung von Erinnerung veranschaulichen. So ist Erinnerung nicht nur als Modus anzusehen, in dem Raumimaginationen von Figuren präsentiert werden können, sondern es ist auch zu fragen, welche Funktionen die Raumdarstellung für die Inszenierung des Erinnerns erfüllen kann (vgl. Basseler/Birke 2005: 130). Wenn z.B. eine Figur an einen Ort kommt, an dem sie früher schon einmal war und sich an jene Zeit erinnert, dient die Raumdarstellung als »Scharnier zwischen zwei Zeitebenen« – der Raum wird zum Auslöser für Erinnerung und »die räumliche Erfahrung wird in eine zeitliche übersetzt.« (Ebd., S. 131) Hier ist darauf zu achten, wie dieses Scharnier, z.B. als Durchdringungen oder Über- bzw. Ineinanderblendungen von Vergangenem und Gegenwärtigem, auch graphisch oder in grammatischen Strukturen¹⁴ zum Ausdruck kommt,

13 So bestimmt in Anlehnung an Lutwack (1984: 28), der von »place imagery« spricht, von »evocations of places in the [...] consciousness of characters«, als einer nicht mit »setting« zu fassenden Kategorie (ebd., Herv. i.O.). In dieser Studie verwende ich den Oberbegriff »imaginierte Räume«, um deren Gebundenheit an die Imaginationsleistung einer Figur zu betonen, und bevorzuge ihn gegenüber dem ebenfalls gebräuchlichen Begriff des imaginären Raums, den z.B. Frank (2017: 72) für einen solchen Raum verwendet, der »nur in der Vorstellungswelt der Figuren entsteht.«

14 Burdorf (2015: 177) unterscheidet in der Analyse der gedichtinternen Raum-Zeit-Struktur u.a. a) die graphische und b) die grammatische Struktur. Im Hinblick auf a) sei zu untersuchen, inwiefern die räumliche Dimension, das geschriebene und gedruckte Gedicht auf einem Blatt

etwa durch den Einsatz von Tempora, die im Gedicht »ein unentbehrliches Element zur Konstruktion von Zeitvorstellungen sind« (Burdorf 2015: 177). Die Gestaltung von »co-present time perspectives« (Neumann 2008: 336) ist ein wichtiges Mittel in der Verknüpfung von Raum- und Erinnerungsdarstellungen oder von unterschiedlichen Räumen und Zeiten im Sinne von »Chronotopoi«, die sich z.B. »aneinander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen« (Bachtin 2008 [1986]: 190) können. Der von Figuren in der Imagination, der Erinnerung aufgerufene und damit der projizierte Ort wird zugleich durch die Erinnerung hergestellt.

Gerade vornehmlich im Modus von Traum und Sehnsucht imaginierte Räume können auch »eigengesetzliche Raumkonstruktionen« (Gerok-Reiter/Hammer 2015: 493) sein. Es sind mitunter phantastische Räume oder fiktive Orte mit eigenen Raum- und Zeitverhältnissen, »die weder physikalisch, mathematisch, noch geographisch belegbar und darstellbar sind.« (Sasse 2010: 298) In solchen Raumentwürfen können dann auch konkret-räumliche Eigenschaften wie ›Begrenztheit‹ etc. imaginativ außer Kraft gesetzt sein und der Raum kann z.B. als utopischer Raum, als Gegen- oder Möglichkeitsraum erscheinen. Facetten von Räumen werden also auch über ihre »*Modalisierung*« (Krah 2018: 96, Herv. i.O.) reguliert. So kann ein Raum »als ›real‹ gesetzt sein, er kann einen anderen Modus seines Realitätsstatus erhalten: als ›imaginiert‹, ›geträumt‹, ›erinnert‹, oder dies kann bewusst uneindeutig gehalten werden.« (Ebd.) Ähnlich differenziert Dennerlein (2009: 129) Raum nach dem »Modus seiner Existenz« und nimmt darüber zudem, wie Piatti, eine Abgrenzung zu einem Schauplatz vor. Sie unterscheidet zwischen einem faktischen Existenzmodus und einem kontraktions-, hypothetischen, konditionalen oder rein subjektiven Modus. Zu letzterem zählt sie eben Räume, die nur in der subjektiven Vorstellung einer Figur existieren, somit keine tatsächlich existierende räumliche Gegebenheit in der fiktionalen Welt und folglich auch kein Schauplatz sind (ebd.).¹⁵ Diese Unterscheidungen verdeutlichen die Problematik einer verengenden Gleichsetzung von Raum und Schauplatz (vgl. Haupt 2004: 69).

Zur weiteren Differenzierung ist zu berücksichtigen, dass Raum, vor allem rhetorisch oder auch poetologisch funktionalisiert, vorwiegend in seiner übertrage-

Papier, als Ausdrucksmittel genutzt und selbstreflexiv thematisiert wird. Zu b) zählt er die Verteilung der Wortarten, den Gebrauch der Tempora, räumlicher und zeitlicher Deiktika, Adverbien und Präpositionen, »durch welche die Verben und Substantive erst zu einem Vorstellungskontinuum verknüpft werden« (ebd.). Bei räumlich verwendeten Präpositionen sei zu unterscheiden, »ob ein fester Ort oder eine Bewegung dargestellt wird.« (Ebd.)

¹⁵ Ryan (2014: 798, Herv. i.O.) fasst die von Figuren konstruierten Räume als kontraktions- Welten und differenziert sie unter der Bezeichnung *narrative universe*. Als Unterkategorie des *narrative space* versteht sie darunter »the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies.«

nen Bedeutung in Form metaphorischer, metonymischer und symbolischer Bedeutungsbeziehungen konstruiert sein kann (vgl. Dennerlein 2011: 162), wie es sich etwa in dem Gedichttitel *haus der alten sprache* (lt, 27) schon andeutet. Hier werden durch den genitivischen Anschluss »der alten sprache« an das »haus« zwei verschiedene, aber bildliche und sachliche Ähnlichkeiten aufweisende Vorstellungsbereiche zueinander in Beziehung gesetzt und eine metaphorische Lesart des darüber aufgerufenen Raums angeregt (vgl. Dennerlein 2011: 162). Diese Dimension wird auch unter dem Begriff der metaphorischen Räume subsumiert. Krah (2018: 94) fasst darunter »die uneigentliche Verwendung von Räumen/räumlichen Kategorien, um mithilfe dieser rhetorischen Strategien nicht-räumliche Sachverhalte zu beschreiben bzw. den semantischen Implikationen des Vergleichs zu unterziehen«. Noch spezifischer ist darunter die Verwendung von räumlichen Metaphern, »which are not related to any actual locations, but rather serve to encode abstract concepts like belongingness, communication or writing within spatial terms« (Bronfen 1999: 4), zu verstehen. Diese Kategorie kennzeichnet somit Raumdarstellungen, »die nicht unmittelbar und primär auf konkret begehbarer Räume verweisen« (vgl. Bronfen 1986: 168).¹⁶ Allerdings ist von einem sich überschneidenden Zusammenwirken der Bedeutungsebenen von konkreten und übertragenen Räumlichkeiten in Texten auszugehen (vgl. ebd., S. 27). In seiner vorrangig übertragenen Bedeutung, also im eher funktionalen Sinn einer räumlichen Ver(sinn)bildung abstrakter Sachverhalte, Begriffe und Konzepte, wird Raum vor allem in einigen Gedichten der dritten Gruppe *langer transit* relevant, in denen über räumliche Tropen, Topoi und Memoria-Metaphern sowie über räumliche Strukturen, Bewegungen und Praktiken eigentlich Sprache(n) und Sprachlichkeit, sprachliche Übergänge oder auch das Gedicht und der Prozess des Schreibens selbst dargestellt und (metapoetisch) reflektiert werden. Hier ergeben sich Überschneidungen zu der Sprachreflexion, die als Verfahren literarischer Mehrsprachigkeit beschrieben wird. Radaelli (2014: 168) bezieht sie auf »selbstreflexive Stellen, die der eigenen – potentiellen oder repräsentierten, manifesten oder latenten – Mehrsprachigkeit des Textes gelten.« Es werde z.B. in Ansätzen eine Sprachtheorie formuliert, der Zusammenhang von Sprache und Denken befragt oder eine bestimmte sprachliche Erfahrung verallgemeinert (ebd.). Ob die raumbezogenen Informationen in den Gedichten als eigentliche oder übertragene Bedeutungen von Raum zu verstehen sind, lässt sich auch in Abhängigkeit von seiner jeweiligen dominanten Funktion bestimmen.

Raum in literarischen Texten ist somit kein statisches und neutrales »Hintergrundbild für das Auftreten der Figuren« (Haupt 2004: 69) und seine Bedeutung erschöpft sich nicht in der »representation of a world [...] serving as container for existents and as location for events.« (Ryan 2014: 797) Der Raum kann, etwa durch die Dy-

16 Mit »*begehbarer Raum*« bezeichnet Bronfen (1999: 6, Herv. i.O.) »material spaces, which it is physically possible to enter into, inhabit and pass through.«

namisierung seiner Elemente wie einen »wiesenwirbel« (lt, 10), selbst als veränderlich und bewegt dargestellt werden und z.B. die Form fluider, transitorischer (Natur-)Räume oder Landschaften annehmen. Zur Dynamisierung des Raums tragen personifizierte Metaphern sowie die Verwendung einer Vielzahl an Verbformen und Richtungsadverbien bei (vgl. Haupt 2004: 74). Durch Veränderung und Bewegung ist Raum immer mit Zeit verknüpft und Bewegung ist die Kategorie, die Raum und Zeit bildet als »Eigenbewegung, Bewegtwerden und als Wahrnehmung von Bewegung« (Böhme 2005: XIV). Die Gestaltung von Landschaft, Natur und gegenständlicher Welt fungiert in vielfacher Hinsicht als Bedeutungsträger (vgl. Nünning 2009: 38). Kommen Figuren in Gedichten vor, kann Raum durch ihre Bewegungen, Praktiken und ihr Handeln angeeignet, erzeugt und modifiziert werden. Strukturiert ist der Raum auch durch die Perspektive eines wahrnehmenden, sich darin bewegenden Subjekts und räumliche Gegebenheiten werden in literarischen Texten vor allem durch Wahrnehmung gestaltet (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 10). Von Subjekten wahrgenommene, gestaltete und benutzte Räume sind immer mit Bedeutungszuweisungen verbunden (vgl. Würzbach 2001: 108). Dies gilt insbesondere für Orientierungen und Verortungsversuche von Figuren in Räumen, ihre Ausrichtung an oder Auslotung von bestimmten Räumen. Der Raum ist also auch in seinen vielfältigen Darstellungsweisen »in Beziehung auf raumerlebende, raumkonstituierende, raumdeutende, raumimaginierende Subjekte« (Lobsien 2013: 169) zu fassen – zu ergänzen ist die Zeit, also: Raum in Beziehung auf raum- und zeiterlebende Subjekte. Lamping (2021: 309) stellt im Hinblick auf »Zeit im Gedicht« heraus, dass Lyrik nicht nur von der Zeit spreche, sie reflektiere, sich auf eine Zeit beziehe oder von Zeitlichkeit handele, sondern auch ihr Erleben darstelle oder ausdrücke und damit der objektiven Seite der Zeit die subjektive hinzufüge. Schon Hoffmann (1978: 356) betont in seinen Ausführungen zur Interdependenz von Raum und Zeit in der Literatur, dass das »Zeiterleben« der Vermittlung durch den Raum bedarf, »da die Zeit keine eigene Substanz darstellt« und auch der Raum in seinem Erleben nicht ohne Zeit gegeben ist. Bedeutungen und Funktionen von Räumen in literarischen Texten sind eng mit Möglichkeiten ihrer Perspektivierung (siehe Kap. 4.1.2.3) verknüpft und manifestieren sich etwa im bedeutungsstiftenden funktionalen Zusammenspiel von Raum und Figuren, oft überlagert von kulturellen Vorstellungen (siehe Kap. 4.1.2.5).

Mit der Akzentuierung von Raum, Subjekt und Bewegung rückt stärker eine zweite, mit der Metapher des Raums als Beziehungsnetzwerk oder Relationsgefüge bezeichnete Raumvorstellung¹⁷, die ebenfalls in literarischen Texten wirksam wird,

17 Dieses relativistische Raumkonzept wird vor allem mit Gottfried Wilhelm Leibniz in Verbindung gebracht. Er fasst Raum als die »Ordnung des Koexistierenden« (*spatium est ordo co-existenti*).« (Weichhardt 2018: 83, Herv. i.O.) Diesem Raumverständnis zufolge wird Raum aus der Anordnung der Dinge und Körper, ihrer Relationalität, abgeleitet: »Da sich diese Kör-

in den Blick: »While space as container is delimited by boundaries often imposed on the subject, space as a network is a dynamic system of relations that allows movement, and that is often actively created by the subject.« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 19) Perspektiven auf Raum in literarischen Texten erweitern sich im Rückgriff auf seine Neukonturierungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine soziale Konstruktion von Raum durch individuelles und soziales Handeln postulieren (vgl. Dünne 2021: 289). Betont wird die Wahrnehmung und Dynamisierung des Raums durch räumliche Beziehungen und Bewegungsformen (vgl. Bachmann-Medick 2009: 258). Im *spatial turn* verbindet sich der relationale Raumbegriff darüber hinaus mit der symbolischen Ebene der Raumrepräsentation sowie mit Verhältnissen und Verflechtungen von Raum und Macht (vgl. Bachmann-Medick 2010: 292).

Raum in literarischen Texten konstituiert sich also nicht nur in Beschreibungen von Dingen und Körpern im Raum sowie in der Wahrnehmung von Figuren, sondern auch in der Dynamik ihrer Bewegungen, in ihren räumlich situierten Praktiken (vgl. Härter 2018: 160). Mit den »*pratiques de l'espace*« (de Certeau 1990: 146, Herv. i.O.) finden Formen der Aneignung und Hervorbringung von Raum¹⁸ Berücksichtigung. Die Kennzeichnung von Topographien als »Präfigurationen von Aktionen« (Böhme 2005: XIX) lässt sich insofern auf literarische Raumentwürfe übertragen, als die von Figuren aufgesuchten, evozierten oder imaginierten Räume individuelle Handlungen prästrukturieren, bestimmte Handlungsoptionen ermöglichen und andere verhindern (vgl. Hallet/Neumann 2009: 24). Konstitutiv ist somit auch das Verhältnis von räumlichen Strukturen bzw. Ordnungen und Handlungsspielräumen der Figuren.¹⁹ Sie können »an eine Raumstelle gebannt« erscheinen oder »freie Durchquerungen vollführen« (Lobsien 2013: 165), Grenzen unterschiedlichster Art akzeptie-

per (Handlungen) immer in Bewegung befinden, sind auch die Räume in einen permanenten Veränderungsprozeß eingebunden.« (Löw 2019: 18) So geht »die Aktivität des Handelns unmittelbar mit der Produktion von Räumen einher.« (Ebd.)

- 18 Das Ineinander von Aneignung und Hervorbringung des Raums entwirft de Certeau in seiner Beschreibung urbaner Praktiken. Das Gehen in der Stadt definiert er im Vergleich mit einem Sprechakt als »espace d'énonciation« (de Certeau 1990: 148) und eine Funktion der Äußerung sei »un procès d'appropriation du système topographique« (ebd., Herv. i.O.). Der Gehende aktualisiere bestimmte Möglichkeiten der räumlichen Ordnung, die eine Reihe von Möglichkeiten und Verboten enthält: »Par là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres« (ebd., S. 149). De Certeau geht also von einer räumlichen Ordnung aus, betont aber die Umgangsweisen mit dem Raum, die durch Auswahl, Veränderungen, Potenzierungen von Möglichkeiten und Neuerfindungen (ebd.) gekennzeichnet sind. Diese Vorstellung einer Hervorbringung von Raum durch Praktiken ist – aufgrund der Korrelierung von Gehen und Erzählen – sowohl auf Bewegungsformen von Figuren in literarischen Texten übertragbar als auch auf den Prozess des Erzählers/Dichtens selbst.
- 19 Auch Löw (2019: 271) hebt, aus soziologischer Perspektive, hervor, dass Räumen sowohl eine Ordnungsdimension als auch eine Handlungsdimension innewohnt und sie sich »in der Wechselwirkung zwischen Struktur und Handeln konstituieren«.

ren oder zu überschreiten versuchen, sie können aber auch selbst Grenzziehungen vornehmen. Der Raum kann mit der Mobilität, aber auch mit der Immobilität der Figuren korrespondieren (vgl. Haupt 2004: 87).

In der Analyse der Gedichte von Haderlap ist das Augenmerk somit auch auf die Formen zu richten, die (figurale) Bewegungen und (raumbildende) Handlungen, Umgangsweisen mit dem Raum annehmen. Wie der Raum selbst, können Bewegungen zumeist nach ihrem Existenzmodus differenziert, wenn auch nicht immer eindeutig unterschieden werden: »Some movements are physical and actual, while others are the content of mental representations directed toward either the past (remembering) or the future (planning/fearing/projecting).« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 21) In vielen literarischen Texten wird der Prozess des Erinnerns auch durch die Bewegung einer Figur durch den Raum inszeniert (vgl. Basseler/Birke 2005: 133). Insbesondere Verortungsversuche von Figuren im Raum sind meist »mit orientierenden bzw. explorierenden Bewegungen verbunden [...], mittels derer Räume aktiv in Anspruch genommen, vermessen und durchquert, Raumgrenzen ausgelotet und überschritten werden.« (Hallet/Neumann 2009: 21) Raumbildende und raumaneignende Handlungen der Figuren, wie etwa das Spuren der Wege und das Fährtenlegen (lt. 23) im Gedichtzyklus *karantanien*, sind in ihrer sinnstiftenden Funktion im Zusammenspiel mit kulturellen Vorstellungen zu betrachten (siehe Kap. 4.1.2.5).

Die Funktion des Raums als auch kultureller Sinnträger zeigt sich insbesondere in der Verknüpfung literarischer Raumentwürfe mit Erinnerungsdarstellungen, wie sie in vielen Gedichten von Maja Haderlap zu finden ist. So sind darin etwa architektonische Gedächtnismetaphern auszumachen. Ausgehend von der antiken Mnemotechnik lässt sich die Verkörperung des Gedächtnisses durch architektonische Komplexe als »Schritt von Räumen als mnemotechnischen Medien zu Gebäuden als Symbolen des Gedächtnisses« (A. Assmann 2018: 158, Herv. i.O.) nachvollziehen. In der Literatur fungieren Räume wie Gebäude oder Gebäudeteile nicht nur »als Abrufreiz für individuelle Erinnerungen [...], sondern auch an historische Epochen oder Ereignisse, die im kollektiven Gedächtnis gespeichert sind« (Gymnich 2003: 45). Während sich Erinnern als ein Prozess mit Erinnerungen als dessen Ergebnis konzipieren lässt, ist unter Gedächtnis eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur (vgl. Erll 2011: 7) und, in organischer Hinsicht, die Voraussetzung für das Erinnern, für »die Tätigkeit des Zurückblickens auf vergangene Ereignisse« (A. Assmann 2017: 182) zu verstehen. Eine weitere Unterscheidung der Begriffe ist über ihre »Zeitstruktur« (ebd.) möglich. So ist das in der Gegenwart stattfindende Erinnern »immer verkörpert und an ein lebendiges Bewusstsein gebunden«, durch Wiederholungen ist es immer wieder neu hervorzubringen (ebd.) oder auch auszuhandeln. Der Begriff der Erinnerung verbindet sich also mit einer Dynamik und betont »dienigen Praktiken, welche eine Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit erst herstellen« (Langenohl 2020: 105). Der Begriff »Gedächtnis« ist hingegen neben seiner organischen Bedeutung auch »Produkt und Sammelbegriff für Erinnerun-

gen, die in dieser Weise zusammengefasst und objektiviert werden«, und entspricht in dieser Hinsicht metaphorisch einem »Daten-Speicher«, mit dem Informationen auf Dauer gestellt werden können (A. Assmann 2017: 182). Des Weiteren ist das individuelle Gedächtnis nicht nur neuromental, sondern, durch unsere »Interaktion mit unserer sozialen und materialen Außenwelt« (J. Assmann 2011: 233), auch sozial und kulturell geprägt. Hinsichtlich des kollektiven Gedächtnisses ist wiederum zu betonen, dass vor allem Gruppen »wie Ethnien, Nationen und Staaten [...] kein Gedächtnis *haben*, sondern sich eines *machen*« und dazu auf symbolische Medien wie Texte und Bilder zurückgreifen (A. Assmann 2017: 189, Herv. i.O.). Literarische Darstellungen kollektiver Erinnerungsprozesse, etwa in Form von Selbsterzählungen, verdeutlichen, »how [...] groups remember their past and how they construct identities on the basis of the recollected memories.« (Neumann 2008: 333) Dazu werden bestimmte Techniken eingesetzt, z.B. intertextuelle Referenzen auf die materielle Dimension der Erinnerungskultur, wobei gerade Anspielungen auf Mythen suggerieren können: »fact and fiction intermingle in cultural memory« (ebd., S. 339). In Gedichten können Sprecher als Repräsentanten einer bestimmten Erinnerungskultur erscheinen (ebd., S. 340).

Solche Erinnerungsdarstellungen richten sich häufig auf referentiell konkretisierte Orte. Neben Gebäuden fungieren auch Orte oder Landschaften, die von der jeweiligen »Erinnerungsgemeinschaft mit bestimmten Vergangenheitsversionen assoziiert werden«, als Abrufhinweise des kollektiven Gedächtnisses (Erl 2011: 153). Dinge wie Landschaften »interagieren [...] mit unserem Gedächtnis, indem sie Erinnerung auslösen, die wir durch unseren Umgang mit ihnen in sie investiert haben.« (J. Assmann 2011: 233) Orte werden unter anderem durch die sinnstiftende Verknüpfung mit bestimmten Handlungen symbolisch angeeignet und aufgeladen und somit »zur Repräsentation, zum Anlass oder Stütze der Erinnerung, ohne die erinnerten Gehalte selbst aufzuweisen oder aufzuzeigen.« (Werlen 2008: 382)

In ihrer »Konkretheit und Unverwechselbarkeit« sind Orte überdies als »Form der Verdichtung und Vergegenständlichung von Geschichte« (A. Assmann 2009: 16) von Interesse, wobei Geschichte und Gedächtnis ineinander übergehen. Auf diesen Aspekt bezieht sich Maja Haderlap selbst, wie in Kapitel 3.2.4. herausgestellt, in der Kommentierung der Erinnerungsdarstellungen in ihrem Roman *Engel des Vergessens*. Die Herstellung von (imaginieren) Erinnerungsräumen über spezifische Orte sowie die Evokation, Imagination und Bestimmung der Orte durch ihre Geschichte(n) erweist sich auch in einigen Gedichten aus dem Band *langer transit* als zentral. An den Orten hafte, wie Assmann (2009: 16) ausführt, ihre Geschichte und sei an ihnen weiterhin ablesbar. Damit verbindet sich die Vorstellung von Orten »als greifbare Träger von Zeichen und Spuren, die [...] verworfen oder entziffert, markiert oder negiert, vergessen oder erinnert werden« und es sind solche Spuren und Zeichen, die »zum Gegenstand von Symbolbildungen und Narrationen« (ebd., S. 17) sowie von Imaginationen werden.

Des Weiteren kommt Orten eine zentrale Bedeutung in der Konstruktion kultureller Erinnerungsräume zu, indem sie die Erinnerung festigen, durch ihre lokale Verankerung im Boden beglaubigen und zudem eine Kontinuität der Dauer verkörpern (vgl. A. Assmann 2018: 299). Schon Maurice Halbwachs hat herausgestellt, dass das kollektive Gedächtnis nicht nur auf *cadres sociaux*²⁰, innerhalb derer Gruppen ihre Erinnerungen fixieren und teilen, angewiesen ist, sondern auch auf einen »cadre spatial« (Halbwachs 1950: 130). Damit erfüllen Orte eine wichtige Funktion für Gruppen, die sich als solche konsolidieren wollen (J. Assmann 2007: 39). Sie schaffen und sichern sich Orte als »Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.« (Ebd.) Daran anschließend sind Mnemotope präzise zu fassen als

»Landschaften oder Stadträume, die entweder als ganze oder hinsichtlich einzelner Bestandteile den identitätsstiftenden Vergangenheitsbezug einer Gruppe oder Kultur sichtbar machen bzw. zu etablieren und aufrechtzuerhalten helfen.« (Pethes 2015: 196)

Und schließlich manifestiert sich der Bezug von Raum und Erinnerung in literarischen Texten – besonders augenfällig im Gedichtzyklus *karantanien* von Maja Haderlap – in der Vorführung raumbezogener Erinnerungs- und Erzählpraktiken und damit verbundener (kultureller) Sinn- und Identitätskonstruktionen. Zu berücksichtigen ist, dass gerade Orte und Landschaften auch mit divergenten Vergangenheitsversionen unterschiedlicher Gruppen assoziiert werden können, in denen mitunter nebeneinander existierende, einander überlagernde, konkurrierende oder vielstimmige Semantisierungen der jeweils Erinnernden hervortreten. Infolgedessen ist das Augenmerk auch auf konkrete raumbezogene (Erinnerungs-)Praktiken der Figuren zu legen, denn welche Bedeutungen z.B. einem Ort oder einzelnen räumlichen Elementen zugewiesen werden, ist »Ergebnis und Ausdruck praktischer Aneignung« (Werlen 2017: 370) und auch dynamischer Verhandlung. In den Fokus rückt das Performative: »collective memory is constantly ›in the works‹« (Rigney 2008: 345).

Die *literarische* Semantisierung von Räumen wird also auch zu einer konstitutiven Strategie, um den Zusammenhang von Identität und Erinnern zu inszenieren (Neumann 2005a: 194) und zum Gegenstand expliziter Reflexionen oder impliziter Darstellungen zu machen (vgl. Neumann 2008: 333). Darüber hinaus ermöglicht sie es, (kulturell) präfigurierte Raumvorstellungen und Raum(be)deutungen in Frage zu stellen, zu modifizieren, neu zu erfinden oder die Herstellung, den (Re-)Konstruktionscharakter von Erinnerungsräumen und mit bestimmten Räumen assoziierten Vergangenheitsversionen auszuleuchten. Auf diese Weise wird Raum »in

20 Die Erstausgabe des Buches *Les cadres sociaux de la mémoire* von Maurice Halbwachs erschien 1925.

seiner Kulturalität, Historizität und Relativität zum Gegenstand literarischer Darstellung« (Hallet 2009: 83).

In diesen Ausführungen zu einem mehrere Komponenten integrierenden Raumkonzept sind bereits unterschiedliche literarische Verfahren seiner Darstellung und Semantisierung angeklungen, die im folgenden Kapitel systematisiert und beschrieben werden.

4.1.2 Verfahren literarischer Raumdarstellung

Angesichts der Vielfalt möglicher Formen ist Raumdarstellung möglichst weit zu definieren als »ein Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen« (Nünning 2009: 33). Der Raum kann durch den Sprecher bzw. Erzähler oder durch Figuren vermittelt, er kann durch Bildlichkeit bzw. Tropen, Evokationen,²¹ Schilderungen, Beschreibungen, vor allem durch Wahrnehmung oder auch durch die Einbindung in Reflexionen gestaltet werden (vgl. Nünning 2009: 45; Dennerlein 2009: 115). Er kann durch Bezugnahmen auf außertextuelle – lebensweltliche, historische, geographische – Räume und darüber hinaus auf räumliche Elemente oder Räume anderer Texträume sowie auf Diskurse konzipiert sein. Darüber hinaus kann er primär durch die Bewegung von Figuren bzw. anthropomorphisierten Entitäten erzeugt werden. Der Raum selbst kann über seine Elemente als beweglich, transitorisch und fluid entworfen sein. Er kann als Auslöser von Erinnerungen fungieren und für die Erinnerungsinszenierung funktionalisiert werden. Er kann als ›real‹ oder im Modus von Traum, Sehnsucht und Erinnerung imaginär erscheinen. Er kann metaphorisiert, allegorisiert werden oder ihm kann ein Symbolwert zukommen u.v.m.

Angesichts dieser Vielzahl an Möglichkeiten kann ein systematischer Analysezugang über zentrale Verfahren, die in der literarischen Raumdarstellung zusammenwirken, erfolgen. Dies sind: Referentialisierung, Kombination bzw. Konfiguration und Perspektivierung. Auf ihnen basierend und eng mit ihnen verbunden lassen sich Hypothesen zur Semantisierung und Funktionalisierung des Raums anschließen (vgl. Nünning 2009: 46). Aufgrund ihres Zusammenspiels sind diese Verfahren nicht klar voneinander abzugrenzen, jedoch fokussiert ihre Benennung jeweils auf spezifische Aspekte. Referentialisierung betrifft die Bezugssysteme, aus denen die ausgewählten Räume und räumlichen Elemente im Repertoire eines Textes stammen sowie die Techniken und Strategien der Bezugnahmen auf diese Räume und Elemente. Kombination und Konfiguration bezeichnen die Anordnung und

21 Mit Detering (2009: 42) ist unter Evokation »eine rezeptionssteuernde konnotativ-suggestive Implikation [...] im Unterschied zu einer expliziten Schilderung« zu verstehen.

die (sinnstiftende) innertextuelle Relationierung der selegierten Räume und Elemente zu einem (neuen) Ganzen. Zentral für die Raumdarstellung sind weiter verschiedene Möglichkeiten der Perspektivierung der jeweiligen Räume, die sich nach unterschiedlichen Manifestationen von Perspektive unterscheiden lassen. Darauf aufbauend lässt sich die Frage nach der Semantisierung der Räume, nach ihrer semantischen Konstitution und ihrer jeweiligen Bedeutung im Gesamtzusammenhang der Gedichte und auch innerhalb der Gedichtgruppen stellen. Die Bedeutung eines Raums lässt sich in Verbindung mit seiner Funktionalisierung beschreiben. Darunter sind die »bedeutungsschaffenden Funktionen« (Würzbach 2001: 121) des Raums bzw. die »sinnerzeugende[-] Funktion« (Benz/Dennerlein 2016: 13), die dem Raum im Zusammenspiel mit anderen Elementen wie den Figuren, aber auch mit kulturellen Vorstellungen oder in Bezug auf die Poetologie zukommt, zu verstehen.

4.1.2.1 Referentialisierung

Explizite Referenzen auf real existierende Orte oder unspezifische Raumgestaltungen, die sich einer direkten Referentialisierung entziehen, zählen zu den elementaren Verfahren der Raumdarstellung. In der Analyse können solche Bezugnahmen auf Räume im Rahmen der Selektionsentscheidungen betrachtet und der paradigmatischen Analyseachse der Selektion (Nünning 2009: 39) zugeordnet werden.²² Zu untersuchen ist, welche Räume und räumlichen Entitäten im Repertoire eines Textes enthalten sind und aus welchen Bezugssystemen, außertextuell und intertextuell, sie ausgewählt wurden. Möglichkeiten der Referentialisierung erschöpfen sich also nicht in graduell unterschiedlich ausgeprägten Verweisen auf den Georaum, auf eine räumliche Realität als Bezugspunkt literarisierter Räume (vgl. Piatti 2008: 23). Konkrete Inhalte der außertextuellen Referenzen sind vielfältig, sie können sich »potentiell auf die Gesamtheit aller ›Realien‹ beziehen [...], die zu den mit ›Räumen, Landschaften und Objekte‹ bezeichneten Konstituenten gegenwärtiger oder vergangener Wirklichkeitsmodelle gehören.« (Nünning 2009: 40) Damit verbindet sich die am Einzeltext zu bestimmende Frage, welche Funktion realen Elementen in der literarischen Raumdarstellung zukommt (vgl. Martínez 2014: 64). Zur Raumkonstitution werden darüber hinaus intertextuelle, interdiskursive und intermediale Referenzen eingesetzt.

22 In Anlehnung an ein Modell von Nünning, das er zunächst für die Analyse der Geschichtsdarstellung in narrativ-fiktionalen Texten theoretisch ausgearbeitet (Nünning 1995) und für die Analyse literarischer Raumdarstellung adaptiert hat. Er unterscheidet zwischen der paradigmatischen Achse der Selektion, der syntagmatischen Achse der Kombination bzw. Konfiguration sowie der diskursiven Achse der Perspektivierung (Nünning 2009: 39).

Geographische Referentialisierung

Es ist dem *topographical turn* zuzuschreiben, dass Orte in der Literaturtheorie »nicht mehr nur als narrative Figuren oder Topoi, sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte« (Weigel 2004: 239) Beachtung finden. Die theoretisch gestützte Neuentdeckung von Räumlichkeit und Örtlichkeit beförderte eine »Aufwertung realer Räume, als Thema, aber auch als Bedingungsumfeld literarischer Texte« (Bachmann-Medick 2010: 310) verbunden mit Repräsentationen im Sinne von »Topographie als (Be-)Schreiben von Raum« (ebd.).²³ Es haben sich eigenständige Ansätze wie Literaturgeographie, Literaturkartographie und Geopoetik²⁴ herausgebildet, die nicht zuletzt auch zu einer Ausdifferenzierung möglicher Referentialisierungstechniken und -strategien beigetragen haben.

Wie literarische Räume referentiell konstituiert werden können, veranschaulicht Mahler (1999: 14–16) am Beispiel narrativer und lyrischer Texte über die Stadt. Unter Referentialisierung versteht er »die explizite Herstellung eines Text-Welt-Bezugs« (ebd., S. 14) in Form eines Verweises auf einen extratextuellen Gegenstand, auf einen bekannten Ort der Lebenswelt. Dies geschieht, oft paratextuell im Titel oder auch am Textanfang, über die direkte Benennung konkreter ›ganzer‹ Orte und/oder metonymisch über Teilreferenzen (ebd.) und wird auch als »geographische Lokalisierung« (Nitsch 2015: 31) bezeichnet. Sie stellt eine der »textstrategisch wirksamsten Konstitutionstechniken« (Mahler 1999: 14) des Raums dar. Die referentielle Raumkonstitution durch das Abrufen von »als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen«, z.B. Bauwerken, Naturbesonderheiten, Sehenswürdigkeiten und Wahrzeichen eines Ortes, wird auch als »prototypisch« bezeichnet (ebd., S. 15). Angewendet auf ein Gedicht von Maja Haderlap wird z.B. ein Text-Triest²⁵ zunächst über die direkte mehrsprachige Benennung der Stadt im Titel *trieste trst triest* und metonymisch über Teilreferenzen, wie »die bora« (lt, 8) als Naturbesonderheit, zu einem lebensweltlich bekannten Ort konkretisiert. –

-
- 23 Bezogen auf die Bildung aus den griechischen Wörtern *topos*, Ort, und *graphein*, schreiben (vgl. Miller 1995: 3).
- 24 Als Gemeinsamkeit dieser Ansätze ist der Umgang mit literarischen Texten, die sich auf eine bestehende Landschaft, Region oder Stadt beziehen, zu nennen (vgl. Piatti 2014: 84). Literaturgeographie befasst sich z.B. mit einzelnen Schreibenden und ›ihren‹ Orten oder zielt auf eine räumlich organisierte Literaturgeschichte durch die Erstellung von Literaturlantaten (vgl. Piatti 2015: 227). Literaturkartographie beschäftigt sich mit der Kartierung von Literatur und ist somit »kartengestützte Literaturgeographie« (ebd., S. 228, Herv. i.O.). Und Geopoetik fragt laut Sasse (2010: 305) historisch und systematisch nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und Konstruktion geographischer Räume in der Literatur.
- 25 Der Begriff ›Text-Triest‹ ist an Mahler (1999: 12) angelehnt. Er unterscheidet zwischen Stadttexten und Textstädten. Erstere sind »Texte, in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist«. Der Begriff ›Textstadt‹ bezeichnet hingegen die Herstellung der jeweiligen Stadt durch den Text über »die Kraft des Imaginierens«, sodass »Stadttexte im Grunde immer nur Textstädte modellieren«.

Ein Beiname der Stadt Triest lautet *Città della bora*, zugleich ist das meteorologische Phänomen der Bora ein Topos des Stadtdiskurses und in der Triester Naturlyrik (vgl. Schneider 2003: 75). Ein Gedichttitel wie *trieste trst triest* deutet zudem darauf hin, dass auch die Art der sprachlichen Realisierung der Toponymika eine Rolle spielt und bedeutungsstiftend sein kann, wie hier eben mehrsprachig bzw. in mehreren Sprachen.

Aber wann kann eine Referenz als prototypisch gelten? Was heißt im Hinblick auf Teilelemente als bekannt vorausgesetzt und voraussetzbar? Bei wem, wo und in welcher Hinsicht? Wie Weich (1999: 37) am Beispiel von Paris im 20. Jahrhundert argumentiert, sei entscheidend, welches breitenwirksame und prägende Image sich durch habitualisierte und verfestigte Bedeutungskomponenten um eine Stadt herausgebildet hat. Dieses kann dann in Gedichten über prototypische Elemente aufgerufen, aktualisiert, fortgeschrieben oder auch spielerisch und distanziert-ironisch in Szene gesetzt werden. In den Gedichten von Maja Haderlap kommen dieser Bestimmung zufolge nur wenige als prototypisch zu bezeichnende Teilreferenzen vor. In den untersuchten Gedichtgruppen gibt es aber auch nur drei Gedichte, die mittels Toponymika auf real existierende Städte referieren: neben dem schon erwähnten *trieste trst triest* zählen dazu noch das Gedicht *venezia* und das Gedicht *piran*. Wichtig ist der Hinweis auf die Möglichkeit einer spielerischen Inszenierung über das prägende Image einer Stadt, z.B. mit Bezug zu Venedig-Topoi, wie sie auch in und durch Literatur entstehen und vermittelt werden. Dies betrifft somit Schnittstellen von Referentialisierung, Intertextualität und Konfiguration.

Zu den wichtigsten Möglichkeiten der Herstellung, aber auch der Verunklarung von Referenz zählt also die Toponymie. Diesbezüglich kann nicht nur die Nennung realer Ortsnamen, sondern auch die Verweigerung einer expliziten Referentialisierung bedeutungstragend sein. So sei laut Burdorf (2015: 178) Husum, die Heimatstadt von Theodor Storm, als Anlass und Motivspender des Gedichts *Die Stadt* auszumachen, doch gerade durch die Nicht-Nennung des Namens erhalte das Gedicht »bei aller Intimität, die das sprechende Ich des Gedichts zu seinem Gegenstand herstellt, eine allgemeingültige, über die einzelne Stadt hinausreichende Bedeutung.«

Zudem ist auch der Grad der Referentialität genauer bestimmbar, wobei die Skala literarischer Lokalisierungsmöglichkeiten »von realistisch gezeichneten Schauplätzen mit hohem Wiedererkennungswert bis hin zu gänzlich imaginären Handlungsräumen« (Piatti 2015: 228) reicht. So können Bezüge zu einem Georaum durch eine detaillierte Beschreibung bestehender Orte oder die Gestaltung einer Landschaft als wiedererkennbare besonders betont werden, um dem Raum »einen authentischen Charakter« (Piatti 2008: 123) zu verleihen. Sie dienen dann auch dazu, einen »*effet de réel*«, eine »*illusion référentielle*« (Barthes 1968b: 88, Herv. i.O.) zu erzeugen. Über Realia aufgerufene Referenzen, z.B. Zusätze zu einem Gedichttitel in Form von Ortsnamen und Zeitangaben, können jedoch unterschiedlich eingesetzt werden (vgl. Burdorf 2015: 178). So knüpfen Toponymika in Gedichten

bisweilen, etwa in Rilkes *In einem fremden Park. Borgeby-Gård* (1906), an raumzeitliche Gegebenheiten an, sie werden aber »nur als Ausgangspunkt weitreichender poetischer Reflexionen« (ebd.) verwendet. Es spielt also auch eine Rolle, *inwieweit* an außertextuelle Referenzen angeknüpft wird (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 10), wie sie in die Gestaltung eingebunden werden und wozu sie jeweils dienen. Die Referentialisierung in ihren graduell unterschiedlichen Ausprägungen ist im Zusammenhang mit der jeweiligen Funktion des Raums (siehe Kap. 4.1.2.5) zu betrachten. Als Techniken der Verschleierung von Bezügen zu einem Georaum gelten z.B. die Umbenennung von real existierenden Lokalitäten in fiktive Toponymika, eine Neulokalisation oder Remodellierung einer ganzen Gegend (vgl. Piatti 2008: 124). Dargestellte Räume können an reale Gegebenheiten anknüpfen und sie durch fiktive Elemente verändern oder es entsteht ein Spiel mit dem Realitätsstatus des dargestellten Raums, indem die vermeintlich reale Topographie in eine fiktive überführt wird oder Grenzen zwischen fiktiver und realer Räumlichkeit verwischen (vgl. Martínez 2014: 66f.). Am Ende der Skala sind fiktive Benennungen erfundener Orte anzusiedeln und literarische Topographien, die gänzlich imaginäre Räume erzeugen und sich einer Verortung entziehen.

Konsensuell ist, dass Räume und Orte in der Literatur trotz punktueller Realitätsreferenzen stets als ästhetische Komposition anzusehen sind, »ihre topographische Verfassung ist sprachlich-symbolisch gefertigt.« (Scherpe 2000: 163) Aufgrund ihres Zeichencharakters ist die literarische Raumdarstellung »niemals eine Kopie der Welt, sondern ihr Modell.« (Berghahn 1989: 3) Das Zugestehen dieses eigenständigen Kunstcharakters von Literatur ist die Voraussetzung dafür, »das Gedicht auch wieder als ein signifikant abweichendes und bestimmte Aspekte akzentuierendes Wirklichkeitsmodell auf die außerliterarische Realität« (Burdorf 2015: 178) zurückzubeziehen zu können.

Das Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten fassen Marszałek und Sasse (2010: 9) zusammen:

»Literarische Topographien können sich ebenso auf die empirische Geographie beziehen wie auch fiktive Geographien erzeugen, können kartographisch verfahren oder sich der Verortung entziehen, können den Raum als Trope figurieren, ihn ins Metonymische, Metaphorische oder Allegorische transponieren.«

Wie realistische Referenzen in ihrer (rhetorischen) Funktionalisierung zu deuten sind bzw. welche Funktionen graduell unterschiedlich oder geographisch nicht referentialisierte Räume erfüllen, ist in der Analyse der Einzeltexte und Gedichtgruppen zu bestimmen.

Konnotationsparadigma

Dem Raum kann in literarischen Texten auch eine anspielende und konnotative Bedeutung zukommen (vgl. Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 1). So ist in der Analyse der referentiellen Raumkonstitution durch Toponymika darauf zu achten, ob und inwiefern es sich dabei um »mit kulturellen Semantisierungen [...] schon kollektiv vorbesetzte Orte« handelt, die »mit historischen Erinnerungen, bestimmten Bedeutungen und Emotionen assoziiert werden.« (Anz 2007: 120) Dies gilt speziell für den außertextuellen Raum, den sich bestimmte »Gruppen als Kristallisierungspunkt ihres spezifischen Gedächtnisses und ihrer Identität zu Eigen machen« (Neumann 2005a: 194). Zu diesem Zweck können sich auch unterschiedliche Gruppen auf den gleichen Raum beziehen bzw. projizieren. Es sind also bereits »be-schriebene« Räume, die literarisch konfiguriert werden und es gilt, solche Verhältnisse zwischen literarischen Raumentwürfen und ihren lebensweltlichen, historischen oder auch literarischen Präfigurationen zu berücksichtigen. So ist z.B. eine in der Literatur, im Film, in der Malerei etc. gestaltete Landschaft auch als sekundäre Repräsentation zu bestimmen, denn »landscape is itself a physical and multisensory medium [...] in which cultural meanings and values are encoded« (Mitchell 2002: 14).

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, kann in einem literarischen Text und für den Text über historisches oder kulturelles bzw. kulturgeschichtliches Wissen das Konnotationspotential eines topographischen Raums, der mit einem außertextuellen, realen Raum übereinstimmt, funktionalisiert werden (vgl. Krah 2018: 93). Die in einem Text vorkommenden Orte sind also nicht nur wegen ihrer geographischen Lage, sondern auch wegen der ihnen eigenen Konnotationen von Bedeutung (vgl. Fuhrer 2016: 70). Im Anschluss an die von Nünning (2009) für die Analyse der Raumdarstellung vorgenommene Unterscheidung von Paradigma und Syntagma schlagen Benz und Dennerlein (2016: 11) dafür den Begriff »Konnotationsparadigma« vor. Kommen Toponymika als reale Elemente in der literarischen Raumdarstellung vor, fungieren sie, so Martínez und Scheffel (2019: 156, Herv. i.O.), als »kognitive trigger«, indem sie eben ein solches geographisches, geschichtliches, kulturelles, soziales oder auch literarisches »Hintergrundwissen des Lesers aufrufen, das die expliziten Rauminformationen des Textes ergänzt.« Aber welche Vorannahmen über den Leser, dessen (Hintergrund-)Wissen und den Rezeptionskontext verbergen sich hinter dieser Formulierung? Zu berücksichtigen ist etwa, dass bestimmte Orte mit einem spezifischen vergangenheitsbezogenen Wissen von Gruppen, mitunter auch mit divergierenden Wissensbeständen unterschiedlicher Gruppen, belegt sein können. Aus dem Konnotationsparadigma zu »jaunfeld« im Titel des Gedichts *ein sommertag über dem jaunfeld* (lt, 15) kann potentiell abgerufen werden, dass es sich bei dem Jauntal (Podjuna) um eine zentrale »Kulturlandschaft der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška« handelt (Schnabl 2016b: 557). Das Jauntal ist zudem in die wechselhafte, von historisch-politischen, sozialen und sprachlichen Grenzzie-

hungen geprägte Geschichte Südkärntens eingebunden. Diese vielfachen Grenzziehungen finden über die Jahrzehntelange Auseinandersetzung um topographische Aufschriften, um die Aufstellung zweisprachiger Ortstafeln ihren Ausdruck in den *Linguistic Landscapes* im Sinne einer auch Machtverhältnisse spiegelnden »symbolic construction of the public space.« (Ben-Rafael u.a. 2006: 10, Herv. i.O.) – Denn das Jauntal zählt zum sogenannten traditionellen Siedlungsgebiet der Kärntner Slowen:innen und Südkärntner wird auch »als Siedlungsgebiet einer Sprachminderheit beschrieben« (Busch 2021: 148). Darüber hinaus evoziert die Wahl des Namens ›Jaunfeld‹ statt ›Jauntal‹ im Titel des Gedichts von Haderlap den präfigurierten literarischen Raum, denn z.B. Peter Handke verwendet ihn in seinem Stück *Immer noch Sturm* (2010). Daran zeigt sich die Möglichkeit einer Überlagerung von außertextuellen und intertextuellen Referenzen in literarischen Texten.

Die Paradigmatisierung der Konnotationen, die den Räumen in der realweltlichen oder historischen Wirklichkeit, in der literarischen Praxis und Tradition oder auch im kulturellen Gedächtnis anhaftet, und ihre literarische Modellierung spielen im Text zusammen (vgl. Fuhrer 2016: 71). Die Namen von Städten, Regionen und Ländern werden als »Denotate von Orten und Räumen« in der »Syntagmatik der Erzählung« mit weiteren Konnotationen aufgeladen (ebd.). Solche Neu-Modellierungen können die Konnote der sozialen Lebenswelt, des kulturellen Gedächtnisses und der literarischen Praxis bestätigen oder destruieren (ebd.), auch reflektieren, spielerisch erweitern oder neu perspektivieren. Dazu verleitet etwa, wie erwähnt, das prägende Image, das sich um eine Stadt herausgebildet hat. Das Konnotationsparadigma verbindet sich mit dem Verfahren der Konfiguration (siehe Kap. 4.1.2.2).

Intertextuelle, interdiskursive und intermediale Referentialisierung

Das Spektrum an Bezugsmöglichkeiten ist somit auszuweiten auf intertextuelle Referenzen, also auf Räume und Raumelemente aus den »Texträume[n] anderer literarischer Texte« (Nünning 2009: 40). Selektion und Referenz erstrecken sich auch auf die Vielfalt literarischer Formen und Darstellungskonventionen vorgängiger Texte (ebd., S. 41), z.B. auf kulturhistorisch wandelbare Raumsymbole, etwa den Garten (Ananieva 2013), auf Topoi, wie sie sich in der Literatur in Bezug auf bestimmte Orte, Städte, Regionen herausgebildet haben (Italiensehnsucht, Venedig als Sinnbild für Verfall etc.), auf Raum-Metaphern bzw. räumliche Memoria-Metaphern oder auch auf Raummuster, wie »die Dichotomie aus Himmel und Hölle« (Frank 2017: 93).²⁶ Hinzu kommen traditionelle Sinnzuweisungen an Naturphänomene (vgl. Nünning

26 Frank (2017: 93f.) verwendet den Begriff zudem für Referenzen auf Raummuster einer Gattung bzw. eines Genres wie z.B. die Tendenz zu einem stationären Raummuster im Entwicklungsroman.

2009: 35). Ein prominentes Beispiel dafür, wie sich Konventionen in der literarischen Naturdarstellung im Laufe der Zeit zu Topoi verstärkt haben, sind der aus der pastoralen Dichtung stammende Raumentwurf des *locus amoenus* mit seinem idealisierten Landschaftsidyll sowie der *locus terribilis*, der sich als schrecklicher Ort zu einem Gegentopos, etwa im Schauerroman, herausgebildet hat (vgl. Haupt 2004: 82).²⁷ Erst die Etablierung einer Konvention eröffnet die Möglichkeit, sie auch spielerisch zu durchbrechen (ebd.).

Auf spezifische Räume und Darstellungskonventionen bezogene intertextuelle Bezugnahmen lassen sich als explizit oder als implizit-verrätselt beschreiben, sie bewegen sich also, je nach Mittelbarkeit, zwischen »citation« und »allusion« (Genette 1982: 8). Um auf solche Kategorien zur Analyse konkreter Bezüge auf Elemente vorgängiger Texte zurückgreifen zu können, ist kein allzu weiter Intertextualitätsbegriff anzusetzen. Für die Gedichtanalysen eignet sich der Anschluss an die Bestimmung von Intertextualität als »Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen« (Pfister 1985: 15). Berücksichtigung finden primär solche intertextuellen Referenzen, die der Ausgestaltung eines konkret bezeichneten Raums dienen. So wird das im Titel des Zyklus *karantanien* aufgerufene Raumkonstrukt im Zusammenspiel mit den Figuren für die Inszenierung kollektiver Erinnerung funktionalisiert und dabei kommt den intertextuellen Referenzen, etwa den sich mit Karantanien verbindenden historischen Quellen und Legenden, eine zentrale Rolle zu.

Zu ergänzen sind im Hinblick auf die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap interdiskursive Referenzen. Wird Intertextualität auf Text-Text-Beziehungen eingegrenzt, lassen sich darunter speziell Text-Diskurs-Beziehungen fassen, die sich insofern auch »als interdiskursiv bezeichnen [lassen], als literarische Texte zu einem besonderen, eben dem literarischen Diskurs gezählt werden können.« (Mecklenburg 2008: 19) In literarischen Texten manifestieren sich Referenzen auf andere Diskurse bzw. Beziehungen zwischen literarischen Räumen und (außertextuellen) Diskursen z.B. in Form von Diskurszitaten. Ein Diskurszitat liegt Mecklenburg (2000: 169) zufolge vor, wenn von einem Erzähler, Sprecher oder von einer Figur – bewusst oder unbewusst, direkt oder indirekt – ein typisches Element eines Dis-

27 Das Beispiel des *locus amoenus* verhandelt Dennerlein (2011: 162) hingegen unter dem Begriff »Raummodell«. Darunter versteht sie eine Konfiguration von Rauminformationen, die sich aus Wissen über die materielle Ausprägung und Wissen über typische Ereignisabfolgen zusammensetzt und auch mit bestimmten Figuren und/oder Figurentypen bzw. Handlungsrollen verknüpft sein kann.

kurses oder einer Ideologie zitiert wird.²⁸ Bei den zitierten oder angespielten Diskursen in den Gedichten von Maja Haderlap handelt es sich primär um sprachenpolitische Diskurse bzw. Diskurse über Sprache, die mit einem bestimmten Raum in Verbindung stehen. In der literarischen Raumdarstellung werden verschiedene Diskurse verarbeitet, so z.B. auch der historische Diskurs (Nünning 1995), der Geschlechterdiskurs, wenn der Raum etwa zum Ausdruck der Geschlechterordnung wird (Würzbach 2001), mit bestimmten Räumen verbundene Erinnerungsdiskurse oder auch »Diskurse über Raum« (Frank 2017: 210). Verfahren der »diskursreferentiellen Bedeutungskonstitution« (Würzbach 2001: 125) liegen an der Schnittstelle von Referentialisierung, also unterschiedlichen Verfahren der Bezugnahme auf Diskurse, und der Semantisierung von Räumen. Frank (2017) zählt »Raum und Diskurs« in ihrem narratologischen Analysemodell zur Ebene der »Semantiken des erzählten Raums« und versteht darunter Bezüge in literarischen Texten auf »zur Entstehungszeit virulente Diskurse«, mitunter seien auch einzelne raumtheoretische Texte als Bezugspunkte auszumachen (ebd., S. 210). Auf implizitere Weise erfolge diese Referenz über »die Darstellung des erzählten Raums beziehungsweise das Handeln der Figuren im Raum und ihre Raumwahrnehmungen« (ebd.).

Relevant für die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap sind darüber hinaus intermediale Bezüge. Darunter soll konkret die explizite oder verschleierte Referenz auf ein anderes Repräsentationsmedium von Raum, z.B. eine Karte, verstanden werden. Gemeint ist nicht der Bezug auf eine Karte, die einem Text beigefügt ist, sondern, wie im ersten Gedicht aus dem Zyklus *karantanien*, ganz konkret die Referenz auf eine außertextuelle, real existierende Karte und damit auf eine andere (als die literarische) Form der medialen Herstellung von Raum. Eine solche, über explizite oder implizite Referenz in der Raumdarstellung intermedial hervorgebrachte Beziehung zwischen Karte und Literatur (vgl. Dünne 2011: 61), ihr Aufeinanderbeziehen, bringt Formen kartographischen Schreibens hervor. So wird »die mediale Konfiguration eines kartographischen Zeichenverbundsystems im Medium der Alphabetschrift re-konfiguriert (oder evoziert, nachgeahmt, imaginiert, dekonstruiert usw.) bzw. dorthin übersetzt« (Italiano 2015: 254) und weiter ausgestaltet. Die Verfahren Referentialisierung und Konfiguration spielen zusammen.

4.1.2.2 Kombination und Konfiguration

Mit dem Begriff Kombination wird zunächst die Relationierung zwischen den aus intertextuellen und außertextuellen Bezugssystemen selegierten Räumen und räumlichen Elementen (vgl. Nünning 2009: 42) gefasst. Diese syntagmatische Analyseebene fokussiert auf deren Anordnung und Strukturierung. Die

28 Diskurse sind in dieser Hinsicht mit Mecklenburg (2018: 56) zu verstehen als »Systeme gesellschaftlich normierter Rede« und als »die sprachliche Gestalt von Ideologien, von Systemen gesellschaftlich normierten Denkens.«

ästhetische Struktur eines literarischen Raumentwurfs konstituiert sich aus der Gesamtheit der ausgewählten Elemente und ihrer Beziehungen zueinander, die sich als Oppositions- und Korrespondenzbezüge gestalten können (ebd., S. 42). Im Gesamtzusammenhang eines Textes kann z.B. eine strukturelle Kontrastierung von Räumen oder Raumbereichen bedeutungstragende Differenzen erzeugen (vgl. Benz/Dennerlein 2916: 2). Die Art und Weise der Relationierung und Gestaltung von Räumen und räumlichen Entitäten ist im Zusammenspiel mit Möglichkeiten ihrer Perspektivierung (siehe Kap. 4.1.2.3) zu untersuchen.

Raum über räumliche und semantisch aufgeladene Kontrastrelationen zu fassen, geht, wie bereits in den Ausführungen zum Raumkonzept erwähnt, vor allem auf Jurij M. Lotman und seine Überlegungen zum künstlerischen Raum zurück. Für ihn wird innerhalb eines literarischen Textes »die interne Syntagmatik der Elemente [...] zur Sprache der räumlichen Modellierung.« (Lotman 1972: 312) Der künstlerische Raum bildet sich zunächst aus einer topologischen Modellierung heraus, wie sie z.B. in den Oppositionen »oben – unten«, »offen – geschlossen« oder »nah – fern« zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise voneinander abgegrenzte Bereiche werden semantisch besetzt, indem räumliche Oppositionen in oft wertende semantische Oppositionen, z.B. »vertraut – fremd«, überführt werden. Und schließlich werden die semantisch aufgeladenen Teilräume topographisch konkretisiert, z.B. als »Haus – Wald«. Wie Lotman (1972: 327) vorwiegend an Gedichten veranschaulicht, realisiert sich z.B. die Opposition »offen – geschlossen« in der räumlichen Struktur eines Textes wie folgt:

»Der geschlossene Raum, im Text unter verschiedenen vertrauten Bildern wie Haus, Stadt, Heimat vertreten und mit bestimmten Merkmalen ausgestattet wie: »heimisch«, »warm«, »sicher« – steht dem offenen »äußerer« Raum gegenüber und dessen Merkmalen: »fremd«, »feindlich«, »kalt«. Auch entgegengesetzte Interpretationen sind möglich.«

Der topographische Gegensatz lässt sich also an räumlichen »Bildern« – etwa »Haus« versus ein nicht konkreter bezeichneter »äußerer« Raum – festmachen und die semantische Füllung des geschlossenen in Opposition zum offenen Raum kann auch unterschiedlich ausfallen. Eine in dieser Art und Weise gestaltete topologische Beziehung kommt somit schon, wie in vielen Gedichten, in einfachen Verhältnissen eines »Innen« im Kontrast zu einem »Außen« zum Tragen (vgl. Strobel 2015: 225). Dabei kann auch ein einziger zentraler Raum durch den Gegensatz von »innen« und »außen« als scharf umgrenzter und abgetrennter entworfen sein, ohne dass dieses Außen, die äußere Welt, noch Teil der Darstellung ist (vgl. Haupt 2004: 80). Darüber hinaus kommen »non-binäre sowie non-kontrastive« (Frank 2017: 103) Kombinationsverhältnisse von Raumsegmenten vor. Wie bereits ausgeführt, rückt die Analyse des Raums in seinen Unterteilungen die Grenze in den Fokus, sodass ihre

jeweilige Erscheinungsform, topographische Konkretisierung und Inszenierung zu untersuchen ist, um ihre mögliche Bedeutung im Gesamtzusammenhang des jeweiligen Textes oder ihre Funktionalisierung, z.B. im Zusammenspiel mit den Figuren, bestimmen zu können. Grenzen treten in einem Raumentwurf nicht immer im Konzept der Trennlinie, sondern auch in dem der liminalen Zone in Erscheinung. Sie können als (fluide) Zwischenräume, als Schwellen- oder Übergangsräume gestaltet sein, die sich wiederum mit auch nur vorgestellten oder reflektierten Bewegungsformen und »zwischenräumliche[n] Bewegungspraktiken« (Wirth 2012: 17) des (Hin-)Übersetzens, Hindurchgehens, Durchquerens etc. verbinden.

Der Begriff der Konfiguration lässt sich gleichermaßen auf die Raumdarstellung wie auch auf die oft damit verbundene Erinnerungsdarstellung beziehen, und zwar im theoretischen Rückgriff auf Paul Ricœur und seine in *Temps et récit* im Rahmen der »triple *mimèsis*« beschriebene »opération de configuration« (Ricœur 1983: 105, Herv. i.O.).²⁹ In Anlehnung an Ricœur ist der Konfigurationsvorgang mittels literarischer Darstellungs- und Vertextungsverfahren als sinnkonstituierender Formungsprozess zu verstehen, in dem räumliche und raumbezogene Elemente der (präfigurierten) außertextuellen Wirklichkeit, Elemente aus den Texträumen anderer literarischer Texte oder auch Elemente des kollektiven Gedächtnisses nicht nur aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst, sondern auch neuartig strukturiert, bestehende Strukturen durch neue Elemente angereichert oder umgedeutet werden (vgl. Erll 2011: 182). Zu diesen Darstellungsverfahren zählen unter anderem die Perspektivierung des Raums durch Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen oder die Sinnstiftung durch Metaphorik (ebd.). Zudem können existierende, mit bestimmten Räumen verknüpfte oder auf sie projizierte Vergangenheits- und Gedächtnisversionen im Prozess der Konfiguration »durch vergessene oder rein fiktive Elemente erweitert und neu gedeutet werden.« (Neumann 2003: 69) Literarische Raumentwürfe können also auch dazu dienen, bestimmte, auch alternative »Versionen von Kollektivgedächtnis auf poetische Weise« (Erll 2011: 182) zu konstruieren – oder diese als Konstruktionen vorzuführen. Textuelle räumliche Konfigurationen vermitteln zudem, so die vereinfachte Übertragung der Ricœur'schen Begrifflichkeiten auf die literarische Raumdarstellung, zwischen kulturell präfigurierten Räumen, Raumvorstellungen und Raumpraktiken und deren Refiguration in der kulturellen Wirklichkeit der Lesenden (vgl. Hallet/Neumann 2009: 22). In dieser

29 Darin benennt er die drei Momente der Mimesis als »*mimèsis I*, *mimèsis II*, *mimèsis III*« (Ricœur 1983: 106, Herv. i.O.) und weist ihnen die Operationen »préfiguration«, »configuration« und »refiguration« zu (ebd., S. 107). In ihrer Platzierung zwischen Mimesis I und Mimesis III ist Mimesis II durch ihre Vermittlungsfunktion bestimmt, über sie wird »le monde de la composition poétique« (ebd., S. 106) eröffnet: »L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre.« (ebd., S. 107)

Hinsicht lassen sich literarische Texte als »poietische Medien der Raumeignung, -auslegung, und -schaffung« (Neumann 2009: 117) betrachten. Mit dem Bezug auf bestimmte außertextuelle, sozial und kulturell präfigurierte Räume und Raumvorstellungen sind auch mit ihnen verbundene aktuelle oder historische Raumdeutungen und Wissensbestände sowie Macht- und Dominanzverhältnisse aufgerufen, die durch ihre literarische Verarbeitung mitunter hinterfragt werden.

Prozesse der Rekonfiguration reichen über eine Analyse der Raumdarstellung oder der raumbezogenen bzw. auf einen bestimmten Raum bezogenen Erinnerungsdarstellung in literarischen Texten hinaus. Ihre Untersuchung richtet sich z.B. auf die Frage, ob oder wie Literatur soziale Erinnerung (mit-)formt, unter welchen Bedingungen sie Wirkung im gesellschaftlichen, auch regionalen Erinnerungsdiskurs entfalten und Vorstellungen von Vergangenheit beeinflussen kann (vgl. Erl 2010: 297). Solche Fragestellungen sind im Rahmen der Rezeptions- und Wirkungsforschung zu untersuchen, jedoch liegen dazu bislang nur wenige Ansätze vor. Ein Ansatz, allerdings bezogen auf den Film, zielt auf die Rekonstruktion der »plurimedialen Netzwerke« (Erl/Wodianka 2008: 11), in denen bestimmte Werke verhandelt werden. Wenngleich sich diese Studie auf die Raumdarstellung konzentriert, schließt die Analyse des Gedichtzyklus *karantanien* (siehe Kap. 4.2.2.5) mit einigen Überlegungen zu seinem erinnerungskulturellen Wirkungspotential.

Über den Einzeltext bzw. ein einzelnes Gedicht hinaus kann die Kombination und Konfiguration von Räumen und räumlichen Elementen auch in Bezug auf die Anordnung von Gedichten in Gruppen bzw. Zyklen analysiert werden.

4.1.2.3 Perspektivierung

Die Perspektivierung von Räumen und räumlichen Elementen betrifft die diskursive Analyseebene der Raumdarstellung (Nünning 2009: 39) und damit Formen der erzählerischen Vermittlung. Unterschiedliche Möglichkeiten, Räume in literarischen Texten zu perspektivieren, sind über Differenzierungen des Perspektivenbegriffs zu beschreiben. In der Forschungsliteratur wird Perspektivierung mit einer Betonung der optischen Bedeutung im Sinne eines (räumlichen) Standpunkts, von dem aus wahrgenommen wird,³⁰ sowie im Hinblick auf weitere Darstellungsmöglichkeiten von Raum in Bezug auf die Sprecher- bzw. Erzähl- und Wahrnehmungsinstanz gefasst. Diese Möglichkeiten spielen in der Raumdarstellung zusammen. Zu analysieren ist also zum einen, was der Text überhaupt von einem Raum zeigt und was

³⁰ So bezeichnet Schmid (2014: 122) diesen Parameter in seinem Mehrebenenmodell der Erzählperspektive als »[r]äumliche Perspektive« und als den einzigen »im eigentlichen, ursprünglichen Sinne des Wortes«, also nicht metaphorisch gebrauchten (ebd., S. 123). Dennerlein subsumiert diesen Aspekt, in Abkehr von Genettes Terminologie der Fokalisierung, unter »Erzähltechniken der Raumwahrnehmung« (Dennerlein 2009: 148–160), bestimmt als »Position der Wahrnehmungsinstanz« und Ort, an dem sich diese befindet (ebd., S. 150).

nicht, zum anderen, wessen Raumeindruck auf welche Weise vermittelt wird. Dies steht in einem engen Zusammenhang mit der Frage nach der Sprech- bzw. Erzählinstanz und der Fokalisierung (vgl. Haupt 2004: 73).³¹ Letztere lässt sich, bezogen auf die »semantische Gestaltung der Perspektiventräger« (Nünning/Nünning 2000: 20), weiter in Facetten ausdifferenzieren – neben der räumlichen etwa in eine psychologische und ideologische Facette.³² Dadurch finden unterschiedliche Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster des Raums Berücksichtigung.

In der Raumdarstellung ist zu unterscheiden, ob der Raum primär von einem heterodiegetischen Erzähler beschrieben, aus der Perspektive einer der Figuren wahrgenommen oder durch den Figurendialog evoziert und thematisiert wird (vgl. Nünning 2009: 45). In den Gedichten von Maja Haderlap werden z.B. Raumeindrücke von Figuren auch in zitiertener Rede eingespielt. Bestimmt ist das Verhältnis des Subjekts zu seinem umgebenden Raum durch seine Wahrnehmung, verbunden mit Denken und Fühlen, sowie durch Standort und Bewegung (vgl. Würzbach 2001: 115). Das macht Fokalisierung zu einem wichtigen Mittel der Akzentuierung der Subjektivität von Sichtweisen, Stimmungen, Befindlichkeiten, Bewertungen (vgl. ebd., S. 109) und Auffassungsweisen. Des Weiteren kann die durch figurale Fokalisierung signalisierte Subjektivierung mono- und multiperspektivisch genutzt werden (ebd., S. 115). Auf diese Weise lässt sich z.B. darstellen, dass mehrere Figuren einen Raum unterschiedlich wahrnehmen. Zugleich kann die Gegenüberstellung der Raumwahrnehmungen unterschiedlicher Figuren ihrer Charakterisierung dienen und auch Hinweise auf ihre Beziehung geben. In diesem Fall überschneiden sich also die Verfahren der Perspektivierung und der Funktionalisierung (siehe Kap. 4.1.2.5).

Mahler (1999: 21), der seine Analysekategorien auch auf Gedichte anwendet, hebt den optisch-räumlichen Aspekt in Raumdarstellungen besonders hervor und versteht Perspektivierung als »eine Frage der Fokussetzung«. Diese könne extern, ohne die Bindung an eine figurale Wahrnehmungsinstanz, oder intern, mit Bindung an eine Figur, erfolgen – entscheidend sei aber zunächst der Abstand zwischen dem Standpunkt der Wahrnehmung und dem wahrgenommenen Objekt (ebd.). Die Darstellung eines Raums oder Raumelements als Wahrnehmungsgegenstand variiere zwischen verschiedenen Typen einer aus der Überschau erfolgenden Totalsicht und blickwinkeleingrenzenden Partialisierungen. Sie ist erstens abhängig von der

31 Perspektivierung und Fokalisierung werden in der Forschungsliteratur uneinheitlich verwendet und auf heterogene Phänomene bezogen, siehe dazu den Überblick von Zeman (2018: 174–202). Da in der Analyse der Raumdarstellung der optisch-räumliche Aspekt der Position eine wichtige Rolle spielt, verwende ich für die Bezeichnung des Verfahrens den Begriff der Perspektivierung und beziehe ihn auf alle in diesem Kapitel ausgeführten Möglichkeiten.

32 Siehe z.B. die »ideologische Perspektive« im Modell von Schmid (2014: 122–127) oder die von Rimmon-Kenan (2002: 79–84) unterschiedenen drei Facetten von Fokalisierung: »perceptual«, »psychological«, mit einer kognitiven und emotiven Komponente, sowie »ideological«.

Lokalisierung, der (räumlichen) Position der Wahrnehmungsinstanz, wie etwa der Wahrnehmung von einem erhöhtem Standpunkt versus der Wahrnehmung von der Straße aus (ebd.). So kann in literarischen Texten »ein verfüigungsmächtiger panoramatischer Blick [...] oder eine zunehmend eingeschränkte, subjektgebundene« Sicht (ebd., S. 22) erkennbar sein. Ein Beispiel ist die textuelle Modellierung eines Fensterblicks, bei der die Wahrnehmung eines Raums an den fest lokalisierten Standpunkt einer Sprecherinstanz am Fenster eines Hauses gebunden bleibt und entsprechend eingeschränkt ist. Wie Krah (2018: 95) herausstellt, resultiert aus der Dimension »von ›Distanz/Überschaubarkeit/Überblick‹ versus ›Nähe/Ausschnitt/Begrenztheit‹ zudem der ›Involvierungsgrad‹ (Krah 2018: 95).

Zweitens ist die Darstellung von Raumwahrnehmung abhängig von der (Im-)Mobilität der Wahrnehmungsinstanz, also einer statischen versus einer beweglichen Wahrnehmungsposition (vgl. Mahler 1999: 21, Würzbach 2001: 119, Dennerlein 2009: 153). Diese beiden Wahrnehmungspositionen lassen sich mit zwei unterschiedlichen Beschreibungsformen des Raums verbinden, die in Anlehnung an die Studie zu Wohnungsbeschreibungen von Linde und Labov (1975) mit *map* und *tour* bezeichnet werden. Übertragen auf literarische Texte verstehen Ryan, Foote und Azaryahu (2016: 8f.) darunter zwei Komponenten, die sowohl auf der Mikroebene der individuellen Beschreibung als auch auf der Makroebene der allgemeinen Organisation des Textes zu finden sind. Während sie unter *tour* eine Beschreibung des Raums »from the point of view of a moving, embodied observer who visits locations in a temporal sequence« verstehen, fassen sie mit *map* eine »representation of space as seen from a fixed, elevated point of view that affords the observer a totalizing, simultaneous perception of the relations between objects.« (Ebd.)³³ Auch Hartmann (1989: 80–82) unterscheidet drei Beschreibungstechniken für die Versprachlichung von Raumwahrnehmung, die sich Weich (1999: 41) zufolge auch in der Lyrik finden, und zwar zusätzlich zu der Karte und der imaginären Wanderung noch die Liste. Letztere verzichte auf die Wiedergabe räumlicher Perspektivik und enthalte etwa Benennungen von Sehenswürdigkeiten in relativ ungerichteter Folge. Und während bei der Karte der Beschreibende als Beobachter fungiere, der seinen Blick von einem konstant bleibenden (imaginären) Standort aus über den Raum bzw. die Stadt wandern lasse, gestalte die imaginäre Wanderung durch den Raum einen dynamischen Sprecher, der als Cicerone zusammen mit einem Zuhörer eine

33 De Certeau (1990: 175–180) beruft sich ebenfalls auf die Unterscheidung zwischen *map* und *tour* von Linde und Labov (1975). Er versteht darunter zwei Alternativen, zwischen denen die Beschreibung schwanken kann, fasst diese als *Sehen* oder *Gehen*: »ou bien voir (c'est la connaissance d'un ordre des lieux), ou bien aller (ce sont des actions spatialisantes).« (ebd., S. 176, Herv. i. O.) *Sehen* verbindet er also mit dem Erkennen einer Ordnung der Orte und *gehen* mit räumlichen bzw. raumbildenden Handlungen. Er fragt das Verhältnis dieser beiden Sprachen des Raums, dieser beiden Erfahrungspole (ebd.).

gewisse Strecke, z.B. in der Stadt, abschreite (ebd.). Die Position der Wahrnehmungsinstanz kann in einem literarischen Text explizit genannt sein oder muss erschlossen werden (vgl. Dennerlein 2011: 160). Eine Veränderung des Standorts bringt eine Veränderung der Perspektive mit sich, sodass z.B. Nähe und Ferne in einer Raumdarstellung unterschiedlich genau berücksichtigt und auch im Wechsel präsentiert werden können. Bei Bewegungen durch den Raum, etwa der Durchwanderung einer Landschaft, können sich solche Perspektivenveränderungen in der Beschreibung von Landschaftsveränderungen manifestieren (vgl. Würzbach 2001: 119f.). Zudem werden Raumdarstellungen durch die (vorgestellten) Bewegungen von Figuren im oder durch den Raum dynamisiert (vgl. Nünning 2009: 45).

Als weiteren Faktor setzt Mahler (1999: 21) den Grad der »mentalens Synthesefähigkeit« der Wahrnehmungsinstanz an und versteht darunter entweder eine erkennbare Verarbeitung bzw. Deutung des Wahrgenommenen oder eine kommentarlose Nebeneinanderstellung, die also beschreibungstechnisch dem Konzept der Liste gleichkommt. Die Wahrnehmungsperspektive kann zunächst perzeptiv im Sinne von »sight, hearing, smell etc.« (Rimmon-Kenan 2016: 79) ausgestaltet sein und darüber hinaus mit einer Bewertung des Wahrgenommenen einhergehen. Sind im Text figurale oder auch narratiorale Wertungen des Raums oder eines Raumelements erkennbar, betreffen sie die »ideologische« Facette von Perspektive, die sich auf »das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung« bezieht (Schmid 2014: 123). Dieses kann durch Faktoren wie das Wissen, die Denkweise und die Wertungshaltung bestimmt sein (ebd.). Frank (2017: 128) ordnet diese ideologische Facette in ihrem Entwurf raumbezogener Fokalisierung unter »Apperzeption« ein, worunter sie »die ideologischen, emotionalen und psychologischen Wahrnehmungs- und Erlebnisprädispositionen« versteht.

Für die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap bietet sich ein Rückgriff auf diese narratologischen Analysekategorien an.³⁴ Sie weisen größtenteils narratologisch unterschiedlich gestaltete Sprechsituationen auf.³⁵ Haderlap selbst bezeichnet in der Reihe *Leselounge* Gedichte als »eine kleine Form, in der man sehr ver-

34 Einen Überblick über Ansätze zur narratologischen Lyrikanalyse liefert Huhn (2018). Die Kritik an narratologischen Untersuchungen von Gedichten und an der Übertragung narratologischer Begrifflichkeiten auf die Lyrikforschung fasst Dueck (2019: 71–74) zusammen. Huhn und Schönert (2007: 3) weisen auf die Notwendigkeit hin, die Reichweite der Anwendbarkeit narratologischer Kategorien auf lyrische Texte in Einzeltextanalysen zu überprüfen. Burdorf (2015: 214) kritisiert an der narratologischen Lyrikanalyse die Überbetonung erzählender gegenüber beschreibenden und reflektierenden »Sprechweisen« in Gedichten – allerdings ohne diese zur Abgrenzung näher zu bestimmen.

35 Dazu muss ein grundlegendes narratologisches Muster erkennbar sein, wie die Wiedergabe eines Ereignisses und die chronologische Anordnung der Informationen (vgl. Winko 2008: 437f.). Huhn und Schönert (2007: 2) zufolge ist die zeitliche Folge von Geschehnissen in Gedichten »meist mentaler oder psychischer, aber auch äußerer, etwa sozialer Art«.

dichtet sehr viel sagen kann, man kann mit den Gedichten Geschichten erzählen.«³⁶ Dies zeigt sich nicht nur an den Einzelgedichten, sondern auch an ihrer Anordnung in Gruppen oder Zyklen im Band *langer transit*, die zu innertextuellen Relationierungen einlädt. Die Analyse der Perspektivierung in den ausgewählten Gedichten folgt der Differenzierung von Stimme und Fokalisierung. Übertragen auf die Lyrik wird mit Stimme »die wortwörtliche Äußerung eines Sprechers oder eines Protagonisten in der Darbietung« (Hühn 2018: 385f.) gefasst, und zwar »mit der durch das Äußerungssubjekt vorgegebenen deiktischen Orientierung (pronominal, temporal, lokal, modal)« (Hühn/Schönert 2007: 11). In Anlehnung an Genette finden die Begriffe heterodiegetischer sowie homodiegetischer und autodiegetischer Sprecher Verwendung. Es werden alle in diesem Kapitel ausgeführten Facetten von Perspektive berücksichtigt, mit denen die räumlichen Elemente und »Gegebenheiten wahrgenommen und dargeboten [...] und gegebenenfalls gedeutet oder gewertet« (Hühn/Schönert 2007: 11) werden. Hinsichtlich der kategorialen Trennung von Fokalisierung und Stimme ist zu berücksichtigen, dass sie in Gedichten im Vorgang des Wahrnehmens und Vermittelns in unterschiedlicher Weise korreliert werden (ebd.).³⁷ Zwei Formen der Vermittlung lassen sich unterscheiden: »erstens, *diegetisch*, in der Wiedergabe der Geschehenselemente durch eine Vermittlungsinstanz, einen Erzähler wie im Roman, einen Sprecher im Gedicht, und zweitens, *mimetisch*, in direkter Vorführung ohne vermittelnde Instanz, wie im Drama.« (Hühn 2019: 81, Herv. i.O.) Eine mimetische Präsentation erfolgt in Gedichten meist kondensiert »als Abfolge von Gedanken, Vorstellungen, Wahrnehmungen, Gefühlen« und »typischerweise aus der Perspektive des Sprechers« (ebd.). Jedoch ist in Gedichten nicht immer klar zu unterscheiden, ob sich Fokalisierung mit der Instanz des Sprechers oder einer Figur verbindet, dies sei dann, so Hühn (2018: 386), eine Frage der »Operation der Zuschreibung [...], die Leser in ihrer Rezeption des Textes vornehmen«.

36 Maja Haderlap im Gespräch mit Günter Kaindlstorfer. Büchereiverband Österreich: Leselounge, Video 17.11.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=DPCtLsnjnJo> (abger.: 01.03.2025).

37 Winko (2016: 70) stellt z.B. heraus, dass sich in Gedichten mit einem homo- oder autodiegetischen Sprecher Stimme und Fokalisierung so korrelieren lassen, »dass die Illusion einer authentischen Sprechsituation« und dadurch der »Eindruck von Perspektivenabhängigkeit und in diesem Sinne der ›Subjektivität‹ menschlicher Wahrnehmung« entsteht. Innere Fokalisierung fungiert also auch als Mittel, das die Haltung eines Lesers zu einer Figur bestimmt, indem ihm »ein scheinbar ›direkter Einblick‹ in die Wahrnehmung oder Reflexion des Sprechers gewährt« wird.

4.1.2.4 Semantisierung

Wie in den vorherigen Kapiteln aufgezeigt, haben Anteil an der Semantisierung

- die Techniken und Verfahren, mit denen auf die selektierten intertextuellen und außertextuellen Räume, räumlichen Elemente und ihre Konnotationen sowie auf (raumbezogene) Diskurse und (Raum-)Medien referiert wird,
- die Kombination von Räumen und räumlichen Segmenten durch verschiedene Möglichkeiten ihrer Relationierung sowie die Konfiguration mit einer stärkeren Betonung der Neustrukturierung, Anreicherung oder auch Umdeutung präfigurierter räumlicher bzw. raum- und erinnerungsbezogener Elemente,
- unterschiedliche Möglichkeiten der Perspektivierung des Raums.

Hinsichtlich der Semantisierung des Raums ist zu untersuchen, welche spezifizierenden Merkmale dem Raum, evtl. erkennbaren Teilläumen bzw. Raumsegmenten in ihrer Kombination und einzelnen räumlichen Elementen in einem räumlichen Ensemble zugewiesen werden – sei es durch Attribute wie »stadt aus papier, von worten gebannte stadt« (lt, 8), durch ein Naturereignis wie »ein wiesenwirbel entstand, in dessen / tosendem auge alles versank« (lt, 10) oder auch durch frühere Ereignisse: »ausweglos hängt der alptraum / früher gemetzel im flusstrog« (lt, 31) etc.

Wenn Gedichte detaillierte Raumschilderungen enthalten, kann der semantische Bau bzw. die semantische Raumkonstitution über Isotopiebildungen nachvollzogen werden (vgl. Mahler 1999: 16–18). Ein Raum konstituiert sich über die Bildung einer Konstitutionsisotopie und die Zuweisung eines mehr oder weniger komplexen Bündels von Spezifikationsisotopen (ebd., S. 17). Ein Beschreibungsgegenstand, z.B. »dorf« im Gedicht *goče return* (lt, 8), wird gesetzt und ggf. durch Wiederholung stabilisiert. Hinzukommen kann eine referentielle Konkretisierung, wie hier im Titel durch ein Toponym, diese kann aber auch ausbleiben. Eine Differenzierung des Beschreibungsgegenstands erfolgt durch eine Reihe von Elementen, im Gedicht *goče return* sind dies z.B. »häuser«, »ortskern«, »wände«, »stein« etc., die sich zum Bereich ›Dorf‹ zusammenschließen. Das ist die Konstitutionsisotopie, über die »eine semantische Isotopie spezifischer Räumlichkeit aufgebaut wird.« (Nitsch 2015: 31) Diese Technik der Konkretisation durch die wiederholte Verwendung einer raumbezogenen Nomenklatur wird auch als »choreographische Konstitution« (ebd.) bezeichnet. Als zusätzliche Kodierungen werden den Elementen spezifizierende semantische Merkmale zugewiesen, im Falle des Gedichts *goče return* etwa über die Lexeme »greise«, »von fleckfieber heimgesucht«, »brüchigen«. Auf diese Weise wird eine Isotopie von Krankheit und Verfall gebildet. Die den einzelnen Raumbestandteilen additiv zugewiesenen Merkmale schließen sich zu »Spezifikationsisotopen« (Mahler 1999: 17) zusammen und es kommt zu einer »atmosphärischen Spezifikation« (Nitsch 2015: 32) des konstituierten Raums. Diese Ausgestaltungstechniken sind in Verbindung mit seiner Perspektivierung zu untersuchen.

Die Bedeutung räumlicher Gegebenheiten in literarischen Texten beruht zu einem großen Teil auf Konnotationen, die sie innerhalb historischer, sozialer, kultureller, kulturgeschichtlicher oder literarischer Kontexte haben (vgl. Haupt 2004: 82). Dieses Potential wird also oft, wie bereits hervorgehoben, im und für den Text funktionalisiert. Etablierte konventionalisierte Semantiken sind jedoch wandel- und umkehrbar. Sie können in der literarischen Modellierung aufgegriffen, weitergeführt oder unterlaufen werden. Es ist zumeist der konkrete Raum in der eigentlichen Bedeutung, der ausgehend von solchen Konnotationen der räumlichen Gegebenheiten semantisch aufgeladen wird (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 13).

Hinsichtlich der übertragenen Bedeutung von Raum können vor allem metaphorische, metonymische oder symbolische Bedeutungsbeziehungen bzw. Bedeutungen unterschieden werden (vgl. Dennerlein 2011: 162f.). Semantisierungen des Raums in eigentlicher und übertragener Bedeutung können einander überlagern. Formen bildlicher Rede gehen aus einer Verbindung zweier unterschiedlicher semantischer Bereiche hervor. Bei der Metapher werden zwei verschiedene Vorstellungsbereiche dadurch miteinander verbunden, dass eine semantische Einheit auf eine andere verweist, die eine sachliche oder bildliche Ähnlichkeit mit dieser aufweist (ebd., S. 162). Dies ist in dem bereits als Beispiel angeführten Gedichttitel *haus der alten sprache* der Fall. Eine wichtige Rolle spielen in den Gedichten von Maja Haderlap räumliche Gedächtnismetaphern (Weinrich 1964, A. Assmann 2018: 158–165). Eine Metonymie liegt vor, wenn beide semantischen Einheiten zum gleichen Wirklichkeitsbereich gehören. Die zwischen ihnen bestehende Beziehung ist eine reale, die kausaler, räumlicher oder zeitlicher Natur sein kann (vgl. Dennerlein 2011: 162f.). Bei der metonymischen Bedeutung von Raum verweist die Verwendung eines räumlichen Details oder einer räumlichen Gegebenheit auf einen nicht-räumlichen Aspekt und der Raum kann eine zusätzliche Bedeutung, etwa für die Figurencharakterisierung, haben (ebd., S. 163).³⁸ Symbolcharakter kommt räumlichen Elementen durch die »Konventionalisierung von Mitbedeutungen« (Haupt 2004: 82) zu. Die Verbindung zwischen Aspekten des Raums und ihrer Bedeutung beruht also auf Konvention (vgl. Dennerlein 2011: 163) und die Symbolhaltigkeit und symbolische Bedeutung vieler Elemente etabliert sich durch die Tradition (vgl. Rudek 2016: 54). In der europäischen Literatur haben sich z. B. mehrere Grundbedeutungen des Gartens herausgebildet: als Symbol des weiblichen Körpers, der Weltordnung, des glücklichen Jenseits, der Verwandlung und der Poesie (vgl. Ananieva 2013: 23). Die Konventionalisierung eines Bedeutungszusammenhangs in der Symbolik bestimmter Orte, wie die Geborgenheit des Hauses, kann jedoch in der literarischen Verarbeitung auch umgekehrt werden (vgl. Würzbach 2001: 110). Das Symbolisierte

38 Dennerlein (2011: 163) führt ein Beispiel aus dem Roman *Irrungen Wirrungen* (1888) von Theodor Fontane an: die Größe und die Einrichtung von Bothos Wohnung metonymisieren für den damaligen Leser die Tatsache, dass diese seine finanziellen Möglichkeiten weit übersteigen.

»kommentiert und deutet die dargestellte Welt und erschließt sich selbst in seiner Bedeutung auch erst mit Blick auf sie.« (Rudek 2016: 54) Einem Symbol kommt über seine Funktion als Element innerhalb der in einem Text dargestellten Wirklichkeit hinaus eine weitere, meist allgemeine Bedeutung zu (ebd.). Prinzipiell kann jeder räumliche Bestandteil einer dargestellten Welt symbolische Bedeutung annehmen, beispielsweise ein Wetterphänomen, ein Naturereignis oder auch eine räumliche Handlung. In den untersuchten Gedichten von Maja Haderlap kommt der Darstellung von Naturphänomenen und Naturereignissen eine wichtige Rolle zu, insbesondere in Gedichten, in denen keine Figuren vorkommen. Wie im Rahmen der Motivforschung aufgezeigt, können insbesondere Landschaftsmotive in ihren unterschiedlichen Ausgestaltungen für wechselnde symbolische Veranschaulichungen, z.B. utopischer und sozialkritischer Vorstellungen, funktionalisiert werden (Neumann 2015: 98).

4.1.2.5 Funktionalisierung

Beschreibt man die Bedeutung eines Raums ausgehend von seiner sinnerzeugenden Funktion (Benz/Dennerlein 2016: 13), so sind mit Blick auf die Gedichte von Maja Haderlap vor allem Funktionen relevant, die der Raum erfüllt

- im Zusammenspiel mit den Figuren,
- als kultureller Sinnträger bzw. im Zusammenspiel mit kulturellen Vorstellungen,
- im Zusammenspiel mit anderen Räumen und
- im Hinblick auf die Poetologie.

Ein Raum kann mehrere Funktionen übernehmen und die Funktionen können einander überlagern.

Raum im Zusammenspiel mit den Figuren

Die Untersuchung der sinnerzeugenden Funktion, die dem Raum im Zusammenspiel mit den Figuren zukommt, muss die (Im-)Mobilität von Figuren, ihre räumlichen Bewegungen und Handlungen einschließen. Frank zählt Figuren zu den Bedeutungsempfängern, »auf die hin räumliche Spezifika gelesen werden können.« (Frank 2017: 188)³⁹ Solche Verweismöglichkeiten von Raum auf Figuren, wie sie zu meist in Bezug auf Erzähltexte herausgestellt werden, sind auch auf Gedichte übertragbar. Lyrische Texte zeichnen sich aufgrund ihrer Knappheit durch »die maximale semantische Ausschöpfung eines minimalen Zeichenaufgebots« (Strobel 2015:

39 Schon Berghahn (1989: 3) betont, dass Raum als Strukturelement von Texten »in vielfältiger Weise auf Charaktere und Handlung hin funktionalisiert ist«, worin das »Verweispotential seines Zeichencharakters« liegt.

221) aus. Aus dieser semantischen Überdeterminiertheit folgt, dass allen Informationen »ein hohes Relevanzpotenzial« sowie »die Möglichkeit einer ›zweiten Bedeutungsebene« unterstellt wird (Winko 2008: 434) – also auch raumbezogenen Informationen in ihrer Funktionalisierbarkeit.

In Bezug auf Figuren kann der Raum vielfältige Funktionen übernehmen. Der Raum kann »als Attribut der Figuren fungieren« (Benz/Dennerlein 2016: 14) und in vielfacher Hinsicht zu einer impliziten Charakterisierung der Figuren oder auch von Figurenbeziehungen beitragen. Dies erfolgt z.B. durch die Art ihres Raumerlebens (vgl. Würzbach 2001: 122), durch die Räume, die sie sich erträumen und/oder imaginieren, sowie durch die Orte, die sie aufsuchen oder favorisieren. Im Rückgriff auf die phänomenologische Raumwahrnehmung bestimmt Bronfen (1986: 27) die Figur-Raum-Relation durch die Art und Weise, »wie sich eine Bedeutung des Raumes für die ihn erlebende und in ihm sich bewegende Figur herstellt.« In einem Raumentwurf kann »das Äußere für etwas Inneres stehen« und einen »inneren Vorgang spiegeln.« (Hoffmann 1978: 55) Der Raum kann Stimmungen übertragen, als »gestimmter Raum⁴⁰ erscheinen, in dem die Elemente Ausdrucksträger sind und in ihrer Gesamtheit die Atmosphäre des Raums bilden – unterstützt durch Phänomene wie Töne und Klänge, Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit (ebd.). Der Raum kann auch »als Spiegelungen der mentalen Befindlichkeit von Figuren fungieren.« (Anz 2007: 122) Des Weiteren ist es eine traditionelle Technik, »menschliche Gefühle durch Parallelisierung oder Kontrast mit Naturphänomenen zu illustrieren« (Winko 2008: 439f.). Und nicht zuletzt kann der Raum oder ein einzelnes Raumelement als Projektionsfläche für Sehnsüchte unterschiedlicher Art oder auch für Selbstauslotungen fungieren.

Im Hinblick auf die implizite Charakterisierung von Figuren durch den Raum und räumliche Elemente kann Raum in Verbindung mit Techniken des Aufbaus von Figuren in Gedichten (Winko 2016: 67–69) betrachtet werden. Es ist also zu analysieren, mit welchen raumbezogenen Informationen eine Figureninformation in der Darstellung kombiniert wird (vgl. Jannidis 2004: 221). Angesichts der sparsamen Figurenzeichnung in Gedichten können Informationen zum Raum und seinen Elementen Indizien für ausgesparte Merkmale bilden und somit wesentlich für das Verständnis der Figuren sein. So kann etwa in Bildern einander entgegengesetzter Räume indirekt das Verhältnis zwischen Figurengruppen zum Ausdruck kommen (vgl. Winko 2016: 69).

Näher charakterisiert werden Figuren darüber hinaus durch ihre Bewegungen im und durch den Raum, etwa zielloses Umherirren oder Umherstreifen (vgl. Haupt

⁴⁰ Den Terminus des gestimmten Raums hat erstmals Binswanger (1933: 629) in seinem Vortrag *Das Raumproblem in der Psychopathologie* verwendet. Für ihn ist dies der Raum, »in dem sich das menschliche Dasein als ein bestimmtes aufhält, einfacher ausgedrückt, insofern er der Raum unserer jeweiligen Stimmung oder Gestimmtheit ist.«

2004: 75), sowie durch die Art und Weise, »in der sie in einem Raum handeln, Grenzen überschreiten, mobil werden oder immobil bleiben.« (Hallet/Neumann 2009: 25) Es kann also nachvollzogen werden, wie sich der Raum durch die Bewegung von Figuren und wie sich seine Bedeutung für die sich in ihm bewegenden und ihn wahrnehmenden Figuren herstellt. Wie bereits ausgeführt, dient der jeweilige Raum seinerseits als »Bedingungsrahmen für die Aktion der Figuren« (Pfister 2001: 339), er kann Handlungsspielräume ermöglichen oder einschränken. Er kann »als ein das Verhalten von Figuren determinierender Faktor erscheinen« (Anz 2007: 122) und ihre Handlungsmotivationen beeinflussen (vgl. Würzbach 2001: 122), also etwa einen Raumwechsel (vgl. Krah 2018: 93) oder eine Grenzüberschreitung.

Figurale räumliche Bewegungsformen und Handlungsweisen tragen aber nicht nur zur impliziten Charakterisierung der Figuren bei, sondern durch den Einsatz bestimmter Strategien auch zu deren Bewertung. Dazu zählen textinterne Strategien der Leserlenkung, also Mittel, mit deren Hilfe eine bestimmte Haltung des Lesers, z.B. eine empathische oder ablehnende, zu einer Figur evoziert werden kann (vgl. Winko 2016: 70). In den Gedichten von Maja Haderlap sind z.B. Wertungen auszumachen, die Eigenschaften oder Handlungen der jeweiligen Figuren kommentieren und darüber zur Figurengestaltung beitragen. Sie betreffen Handlungsweisen von Figuren im Raum bzw. ihre Umgangsweisen mit dem Raum. Eine Technik der impliziten Wertung in Gedichten, mit der Haltungen den Figuren gegenüber nahegelegt werden, ist »der parallelisierende oder kontrastierende Vergleich« von Figuren und figuralen Handlungen, die im Textzusammenhang »moralisch eindeutig positiv oder negativ gewertet werden« (ebd., S. 71). Im Gedichtzyklus *karantanien* sind dies konkret unterschiedliche Raumaneignungspraktiken von Figuren. Insbesondere das Raumverhalten und Handeln von Figuren in einem Raum im Kontrast zu anderen Figuren trägt zu ihrer Charakterisierung bei (vgl. Haupt 2004: 75).

Raum im Zusammenspiel mit kulturellen Vorstellungen – Raum als kultureller Sinnträger

Die sinnerzeugende Funktion, die der Raum im Zusammenspiel mit den Figuren erfüllt, kann sich, speziell im Hinblick auf Bewegungen und Handlungsformen, überschneiden mit der Funktion des Raums als »Ausdrucksträger kultureller Vorstellungen« (Neumann 2015: 98) und Konstellationen. So lassen sich z.B. die raumkonstituierenden Handlungen, durch die die Figuren im Zyklus *karantanien* implizit charakterisiert werden, zugleich als kulturelle, symbolische und bedeutungsstiftende Praktiken identifizieren: »mit namen / die schwellen und äcker bepflanzt und / besät« (lt, 23). Literarische Semantisierungen stützen sich auch »auf vielfältige kulturelle Funktions- und Bedeutungszuweisungen des Raumes außerhalb der Literatur« (Lamberz 2010: 15). Als (imaginierter) Herkunftsraum von Figuren kann er z.B. zur Verhandlung ihrer Identität beitragen (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 14). Im Hinblick auf kulturelle Bedeutungen ist weiter die Art und Weise zu analysieren,

in der sich Figuren im Raum orientieren und verorten bzw. zu verorten versuchen, wie sie sich im Raum verhalten oder in ein Verhältnis zum Raum setzen, wie Figuren mit dem Raum umgehen, wie sie den Raum nutzen, gestalten, hervorbringen, wie sie sich den Raum aneignen. Wie anhand des Ineinandergreifens der Darstellungen von Raum und Erinnerung aufgezeigt (siehe Kap. 4.1.1), kann der Raum zudem als Sinnträger figuraler Erinnerungen fungieren und zugleich über sinnstiftende Erinnerungspraktiken der Figuren überhaupt erst als ein bedeutsamer hergestellt werden. Gruppen und Individuen projizieren ihr erinnerungsbasiertes Vergangenheitsbewusstsein auf einen bestimmten Raum (vgl. Neumann 2005a: 195) und weisen ihm somit eine Bedeutung zu. So können Räume über figurale Aneignungspraktiken auch mit gruppenspezifischen Erinnerungszeichen besetzt und damit für das eigene Andenken funktionalisiert werden (ebd.). Ein bestimmter Raum kann aber auch, im Zusammenspiel mit den Figuren und ihren Handlungen, Funktionen für die *Inszenierung* kollektiver Erinnerungs- und Gruppenkonstituierung erfüllen und damit die Mechanismen dieser Prozesse sicht- und reflektierbar machen. Die literarische Semantisierung des Raums dient also als Strategie, raumbezogene Identitätsbildungsprozesse und Identitätsverhandlungen, Selbstvergewisserungen sowie die raumschaffende »aktive oder passive (individuelle und kulturelle) Subjektverortung« (Bachmann-Medick 2009: 259) in je spezifischer Weise vorzuführen. Verortungen von Figuren im Raum können selbst als bedeutungs- und identitätsstiftende Akte verstanden werden, »bei denen die kulturellen Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien, die mit diesen Räumen verbunden sind, ständig neu gesetzt, reflektiert und transformiert werden.« (Hallet/Neumann 2009: 25)

Raum im Zusammenspiel mit anderen Räumen

Zudem kann ein Raum Funktionen anderer Räume im Gesamtzusammenhang eines Textes festlegen (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 14). Sie können etwa autonome Alternativen bilden oder als Gegenräume funktional aufeinander bezogen sein (vgl. Krah 2018: 93). So kann z.B. der Herkunftsraum einer Figur auf die Funktion anderer Räume als Möglichkeits- oder Kompensationsraum hindeuten (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 14). Zur Bestimmung literarischer Räume in ihrer wechselseitigen Bezogenheit, in ihren Analogie- und Kontrastverhältnissen, kann auf die Unterscheidung, die Foucault in seinem bereits 1967 verfassten, aber erst 1984 zur Publikation freigegebenen Text *Von anderen Räumen (Des espaces autres)* vornimmt, angeknüpft werden. Darin differenziert er Utopien und Heterotopien als zwei Gruppen von Räumen, »die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen« (Foucault 2021: 320). Utopien definiert Foucault als »Orte ohne realen Ort«, sie seien »entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft« und »ihrem Wesen nach zutiefst irreale Räume.« (Ebd.) Im Unterschied dazu bestimmt er Heterotopien als

»[...] reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.« (Ebd.)

In erweiterter Perspektive und im Hinblick auf den Band *langer transit* lassen sich solche Verhältnisse zwischen Räumen auch innerhalb der Gruppen und Zyklen, zu denen die Gedichte in ihrem Publikationsmedium angeordnet sind, herausarbeiten.

Funktionalisierung des Raums für die Poetologie

Und schließlich können Raumdarstellungen und Raumentwürfe unterschiedlicher Art (auch) eine poetologische Funktion übernehmen. Grywatsch (2018: 669) zeigt z.B. an der Lyrik von Annette von Droste-Hülshoff, dass einige ihrer Gedichte »eine implizite Poetologie des Raums« entfalten. Gedichte können den Schreibprozess selbst und dessen Reflexion räumlich und szenisch ins Bild setzen (ebd.). In einigen Gedichten von Maja Haderlap ist eine solche Funktionalisierung des Raums, räumlicher Elemente und auch räumlicher Bewegungsformen, die bisweilen explizit dem Gedicht selbst zugeschrieben werden, für die poetologische (Selbst-)Reflexion, für die Darstellung und Reflexion des Dichtungsprozesses sowie damit verbundener Phänomene, wie etwa eines Sprachwechsels in seinen Auswirkungen auf die dichterische (Selbst-)Ausdrucksfähigkeit, zu erkennen. Auch in poetologischer Hinsicht können die in Gedichten »erzeugten Räume als Medien der Selbsterforschung und -verortung des Subjekts« (Grywatsch 2009: 69) erscheinen, indem durch die Raumdarstellung Prozesse dichterisch-künstlerischer Imagination oder auch dichterische Selbstverständnisse verhandelt werden (ebd.). Mit der poetologischen Funktion des Raums wird die Diegese transzendifiert (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 15). Eine solche Transzendierung ist etwa dort erkennbar, »wo eine übertragene Bedeutung der räumlichen Gegebenheiten in Hinsicht auf eine Selbstreflexion des Erzählers entschlüsselbar wird« (ebd.) – oder eben auf eine Selbstreflexion des Dichtens. Die Kategorie des metaphorischen Raums (siehe Kap. 4.1.1) kann somit eine metapoetische Dimension entfalten, etwa in der räumlichen Ver(sinn)bildlichung des Gedichts und des Dichtungsprozesses zur metapoetischen Reflexion.

Einzustufen sind solche Gedichte auch als poetologische Lyrik (Hildebrand 2003)⁴¹ bzw. Metalyrik (Müller-Zettelmann 2000), die sich »mit ihren eigenen

41 Poetologische Gedichte zeichnen sich Hildebrand (2003: 4–15) zufolge erstens dadurch aus, dass sie Aspekte der Dichtungstheorie über die Figur des Dichters, den schöpferischen Akt, das Werk und seine Wirkung thematisieren. Zweitens konstituieren sie ihren dichtungstheoretischen Gegenstand durch ihre ästhetische Gestalt, in der künstlerischen Darbietung und

sprachlichen oder allgemein-ästhetischen Bedingtheiten auseinandersetzt« (ebd. S. 172). Zu Metagedichten zählen auch solche, in denen die eigenen sprachlichen und literarischen Mittel oder das Leistungsvermögen der Sprache als (Selbst-)Ausdrucksmedium kritisch geprüft (vgl. Gymnich/Müller-Zettelmann 2007: 65) und reflektiert werden. Als explizit meta poetisch können die letzten Gedichte der Gruppe *langer transit* gelten, weil bereits die Nennung des Begriffs ›Gedicht‹ im Titel und Text, etwa im Titel *ozean und gedicht* (lt, 37), »ein offenes metalyrisches Signal« (ebd., S. 74) setzt. Darin werden poetologische Aspekte über Raum und Räumlichkeit inszeniert.

4.1.3 Zusammenfassung: Analysefragen

Das vorgestellte integrative Raumkonzept und die beschriebenen Verfahren, die in der Raumdarstellung zusammenwirken, aber je für sich einen bestimmten Analysefokus eröffnen, bilden die Grundlage für die nachfolgenden Gedichtanalysen. Die übergeordneten, die Analyse der ausgewählten Gedichtgruppen leitenden Fragen – Was sind das im Einzelnen für Orte und Räume? Wie werden sie dargestellt und hervorgebracht? – lassen sich nun wie folgt in Frageform ausdifferenzieren:

Raumkategorien

- Welcher Art sind die dargestellten Räume (konkret, metaphorisch, metapoetisch)?
- Wie sind sie modalisiert? Sind sie als ›real‹ gesetzt oder als ›imaginierter‹ ausgestellt? Ist dies klar zu unterscheiden?

Referentialisierung

- Aus welchen Bezugssystemen stammen die ausgewählten Räume und räumlichen Elemente?
- Welche Räume und räumlichen Elemente des historischen, geographischen, sozialen oder literarisch präfigurierten Raums sind im Repertoire des Textes erkennbar? (Inwiefern) Wird ihr Konnotationspotential im und für den Text funktionalisiert?
- Wie und inwieweit bzw. wie ausgeprägt oder explizit wird auf außertextuelle und intertextuelle Räume, Raumelemente und Darstellungskonventionen sowie auf raumbezogene Diskurse oder auf andere Repräsentationsmedien von Raum referiert?

sind in dieser Hinsicht performativ. Drittens haben sie ein selbstreflexives Moment und gerade das moderne poetologische Gedicht dient der literarischen Selbstverständigung, auch der politisch motivierten Selbstreflexion oder es steht im Zeichen prinzipieller Sprachskepsis.

Kombination und Konfiguration

- Wie sind die ausgewählten Räume, Teirläume, räumlichen Elemente angeordnet? Wie sind sie innertextuell relationiert und geformt?
- Welcher Art sind die Beziehungen und Verhältnisse zwischen diesen (Teil-)Räumen?
- Kommen Grenzen oder Grenzelemente vor? Wie sind sie topographisch konkretisiert? Welcher Art sind sie? Welchen Status haben sie? Wie sind sie inszeniert? Mit welchen (imaginiereten) Bewegungsformen sind sie verknüpft?

Perspektivierung

- Von welchem Standort/Standpunkt aus wird betrachtet/wahrgenommen? Handelt es sich um eine statische oder mobile Wahrnehmungsposition? Was wird vom Raum gezeigt?
- Wie sind die Räume (erzählerisch) vermittelt? Wessen Raumeindruck wird vermittelt? Wie werden die räumlichen Gegebenheiten wahrgenommen, dargeboten, gedeutet und ggf. bewertet? Wer spricht? Wie ist die Raumdarstellung fokussiert? Durch welche Instanz?

Semantisierung und Funktionalisierung

- Welche spezifizierenden Merkmale werden dem Raum, unterscheidbaren Raumbereichen und einzelnen räumlichen Elementen in einem räumlichen Ensemble zugewiesen?
- Welche sinnerzeugende Funktion erfüllt der Raum im Zusammenspiel mit den Figuren, ihren Wahrnehmungen, Bewegungen, Handlungen und Praktiken? Welche Bewegungsformen sind erkennbar bzw. welcher Art sind sie?
- (Inwiefern) Fungiert der Raum als kultureller Sinnträger?
- (Inwiefern) Bestimmt ein Raum die Funktion anderer Räume – innerhalb eines Gedichts und innerhalb der Gedichtgruppen? Welche Funktionen sind auszumachen?
- (Inwiefern) Wird der Raum für die Poetologie funktionalisiert? Welche poetologischen Aspekte werden über die Raumdarstellung verhandelt oder vorgeführt?