

Washington University in St. Louis

## Washington University Open Scholarship

---

Arts & Sciences Electronic Theses and  
Dissertations

Arts & Sciences

---

Spring 5-1-2014

### Die Raumsemantik in Ferdinand von Saars Schloß Kostenitz und Adalbert Stifters Brigitta - Ein Vergleich

Anna-Rebecca Nowicki  
*Washington University in St. Louis*

Follow this and additional works at: [https://openscholarship.wustl.edu/art\\_sci\\_etds](https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds)



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

---

#### Recommended Citation

Nowicki, Anna-Rebecca, "Die Raumsemantik in Ferdinand von Saars Schloß Kostenitz und Adalbert Stifters Brigitta - Ein Vergleich" (2014). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 3.  
[https://openscholarship.wustl.edu/art\\_sci\\_etds/3](https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/3)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact [digital@wumail.wustl.edu](mailto:digital@wumail.wustl.edu).

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

---

Department of Germanic Languages and Literatures

Die Raumsemantik in Ferdinand von Saars *Schloß Kostenitz* und Adalbert Stifters *Brigitta* -  
Ein Vergleich

*by*

Anna-Rebecca Nowicki

A thesis presented to the  
Graduate School of Arts & Sciences  
of Washington University in  
partial fulfillment of the  
requirements for the  
degree of Master of Arts

May 2014

St. Louis, Missouri

## **i. Inhaltsverzeichnis**

<b>i. Inhaltsverzeichnis</b> .....	<b>2</b>
<b>ii. Danksagung</b> .....	<b>4</b>
<b>1. Die Bedeutung des Raumes für das Kunstwerk</b> .....	<b>5</b>
<b>2. Die Raumsemantik in Ferdinand von Saars <i>Schloß Kostenitz</i> und Adalbert Stifters <i>Brigitta</i> - Ein Vergleich</b> .....	<b>9</b>
<b>2.1. Die Raumsemantik in Ferdinand von Saars <i>Schloß Kostenitz</i></b> .....	<b>9</b>
2.1.1. Transgressionen in <i>Schloß Kostenitz</i> .....	9
2.1.1.1. Die Flucht auf das Land als ein scheinbar revolutionäres Ereignis.....	15
2.1.1.2. Die Einquartierung der Soldaten als ein restitutives Ereignis.....	18
2.1.2. Heterotopien in <i>Schloß Kostenitz</i> .....	22
2.1.2.1. Das Schloss als Abweichungs- und Krisenheterotopie.....	24
2.1.2.2. Das Tirolerhaus als Kompensationsheterotopie.....	28
2.1.2.3. Zusammenbruch und Weiterentwicklung der Kompensationsheterotopie Tirolerhaus.....	33
2.1.3. Geschlechterräume in <i>Schloß Kostenitz</i> .....	37
2.1.3.1. Der weibliche Geschlechterraum des Schlosses.....	39
2.1.3.2. Der männliche Geschlechterraum des <i>Non-place</i> .....	48
<b>2.2. Die Raumsemantik in Adalbert Stifters <i>Brigitta</i></b> .....	<b>53</b>
2.2.1. Steppentransgressionen in <i>Brigitta</i> .....	53
2.2.1.1. Die regressive Steppentransgression.....	53
2.2.1.2. Die revolutionäre Steppentransgression.....	60
2.2.2. Steppenheterotopien in <i>Brigitta</i> .....	64
2.2.2.1. Marosheli als personale Kompensationsheterotopie.....	64
2.2.2.2. Uwar als personale Kompensationsheterotopie.....	67
2.2.2.3. Die Abweichungsheterotopie als Heterotopie in der Heterotopie.....	70
2.2.3. Steppengeschlechterräume.....	70

2.2.3.1. Der männliche Bereich des <i>Non-place</i> .....	71
2.2.3.2. Der weibliche Geschlechterraum des Innenraums.....	76
2.2.3.3. Der männliche/weibliche Geschlechterraum des Ländlichen.....	78
<b>2.3. Vergleich der Raumsemantik in <i>Schloß Kostenitz</i> und <i>Brigitta</i>.....</b>	<b>80</b>
<b>3. Produktion der Räume durch den Menschen.....</b>	<b>84</b>
<b>iii. Bibliographie.....</b>	<b>87</b>
<b>1. Primärtexte.....</b>	<b>87</b>
<b>2. Sekundärtexte.....</b>	<b>87</b>

## **ii. Danksagung**

Herrn Professor Paul Michael Lützeler gilt mein besonderer Dank. Er gewährte mir bei der Planung, Durchführung und Gestaltung der vorliegenden Arbeit außerordentlich sachkundige, erfahrene und wertvolle Unterstützung.

Frau Professor Lynne Tatlock und Frau Professor Caroline Keeta möchte ich für Ihre Bereitschaft danken, Teil meines Komitees zu sein. Dank Ihnen wurde aus der Verteidigung kein quälendes Verhör, sondern ein anregendes und inspirierendes Gespräch.

Herrn Doktor Walter Hettche von der Ludwig-Maximilians-Universität in München möchte ich für die Inspiration danken, meine Bachelorarbeit weiterzudenken. Durch ihn kam ich mit dem erzählerischen Werk Ferdinand von Saars in Berührung, ohne das diese Arbeit ihre Basis vermissen würde.

Dank geht auch an meine Mutter für ihre Weisheit, ihre Liebe und Unterstützung.

Und bei Herrn Dipl. Ing. Ingmar Keim möchte ich mich für seine ständige Bereitschaft bedanken, mit mir über Raum, Sprache und Literatur zu diskutieren. (Insbesondere während dieser einen Autofahrt nach Südtirol.) Ich weiß nicht woher Du die unendliche Geduld nimmst, die Du für Deine Liebste hast, aber ich bin Dir auf ewig dankbar dafür.

Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zu Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, daß kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, daß keine Gegenstände darin angetroffen werden. Er wird also als die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinungen, und nicht als eine von ihnen abhängende Bestimmung angesehen...<sup>1</sup>

## **1. Die Bedeutung des Raumes für das Kunstwerk**

Das menschliche Denken wird durch die Kategorien von Raum und Zeit strukturiert und organisiert. Wie Kant im oben stehenden Zitat verdeutlicht, ist der Raum einer dieser zwei Kategorien, die das menschliche Denken ermöglichen. Sie sind die Grundvoraussetzung des Verstandes und sind in jedem Menschen bereits a priori vor jeder Erfahrung vorhanden. Das bedeutet, dass Raum und Zeit als Ordnungsschemata des Verstandes fungieren und so sämtliche Erfahrungen und Erinnerungen erfassen und sortieren. Doch darüber hinaus, ist es uns auch nur durch sie überhaupt erst möglich, Erfahrungen zu machen. Denn auf Grund der Tatsache, dass es dem menschlichen Verstand unmöglich ist, außerhalb von Raum und Zeit zu denken, müssen sie jeder einzelnen Erfahrung und auch jedem einzelnen Gedanken und jeder Idee zu Grunde liegen. Wie Kant im oben stehenden Zitat erläutert, können wir zwar die Modalitäten von Raum und Zeit in unseren Gedanken verändern, denn wir können uns vorstellen, dass es keine Schwerkraft im Raum gibt, oder dass die Zeit rückwärts läuft, aber wir können uns keine Vorstellung davon machen, wie die Welt völlig ohne Raum und Zeit aussähe. Das beweist die Abhängigkeit des menschlichen Denkens von diesen beiden grundlegenden Kategorien und zeigt auch die schlichte Unmöglichkeit einer Wahrnehmung außerhalb von ihnen. Raum und Zeit müssen folglich stets in irgendeiner Form dem Denken des Menschen immanent sein.

Daher auch ihre große Bedeutung für das Kunstwerk. Ein Kunstwerk muss sich in irgendeiner Form dieser beiden Kategorien bedienen, denn andernfalls wäre es weder erfahrbar noch könnte ein Künstler dieses überhaupt in die Welt setzen. Die Kunst kann also nur mit Hilfe

---

<sup>1</sup> Immanuel Kant. [1781] 1966. *Kritik der reinen Vernunft*. hrg. von I. Heidemann. Stuttgart: Reclam. 85-86.

von Raum und Zeit ihre Wirkung auf ihre Rezipienten entfalten. Daher ist es von immenser Bedeutung, wie sich ein Kunstwerk der beiden Kategorien bedient, da dies allein bereits eine große Auswirkung auf die Rezeption hat.

Beim Text als Kunstwerk spielt dies noch eine besondere doppelte Rolle. Denn das räumliche Format, in dem uns der Text vorliegt, sei es in Form von Druckerschwärze auf Papier oder in Form einer digitalen Datei, ist in den meisten Fällen eher nebensächlich für die Rezeption.<sup>2</sup> Viel wichtiger sind hier die räumlichen Imaginationen, die das Lesen des Textes im Kopf des Rezipienten hervorruft. Laut Lessing ist zwar das Gemälde und nicht der Text das besser geeignete Medium für die Darstellung von Raum, allerdings schreibt er auch folgendes in seinem Werk *Laokoon*:

jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt mahlerisch, heißt ein Gemählde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemählde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemählde am ersten und leichtesten abstrahieren laßen.<sup>3</sup>

Das zeigt, dass ein Dichter eigentlich doch genauso gut in der Lage ist, Raum nur durch Sprache zu erzeugen, wie der Maler es mit Hilfe von Farben auf seiner Leinwand kann. Allerdings muss man hier zugestehen, dass im Gegensatz zum Gemälde, wo sich der Eindruck von Räumlichkeit sofort und im Ganzen auf den ersten Blick entfaltet, der Text länger braucht, um den gleichen Effekt zu haben. Je mehr Details eines Raumes der Schriftsteller oder Dichter vermitteln möchte, desto länger und ausführlicher müssen seine Raumbeschreibungen sein. Somit hat der Leser das wirklich vollständige Bild des Raumes erst ganz am Ende dieser Beschreibung im Kopf.

Allerdings kann im Gegensatz zum Gemälde die räumliche Wirkung des Textes nicht komplett vom Künstler bestimmt werden. Denn es hängt vollständig vom Leser und seiner Erfahrungswelt ab, wie sich diese räumliche Wirkung entfalten kann. Das hat allerdings auch

---

<sup>2</sup> Selbstverständlich gibt es hier Ausnahmen wie die Texte gewisser Dichter des Dadaismus oder auch, um ein mehr spezifisches Beispiel zu nennen, Michael Endes *Eine unendliche Geschichte*, in der die typographische Gestaltung des Textes mit grüner und roter Farbe eine wichtige Rolle spielt.

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessing. 1880. *Laokoon*. hrg. von H. Blümner. Berlin: Weidmannsche. 247-248.

zur Folge, dass der Text dem erfahrenden Subjekt sehr viel näher ist. Denn anstatt nur die Räumlichkeit, die dargestellt wird, aufzunehmen wie beim Gemälde, ist der Leser einer Raumbeschreibung in Textform dazu gezwungen, selbst aktiv zu werden. Denn er muss, um den Sachverhalt überhaupt verstehen und nachvollziehen zu können, die Signifikate des Textes in Signifikanten umwandeln. Diese Signifikanten hängen, wie es aus der Zeichentheorie Ferdinand de Saussures<sup>4</sup> ersichtlich wird, von der Erfahrungswelt und dem kulturellen Hintergrund des Lesers ab. Das soll nicht heißen, dass ein Gemälde den Betrachter nicht inspirieren kann, aber nur beim Text ist der Leser auf diese Art und Weise in der Konstruktion der Räumlichkeit involviert.

Dabei kommt hinzu, dass der Text aus diesem Grund nicht nur dem individuellen Subjekt, das ihn rezipiert, sehr viel näher ist, sondern auch in einer ganz besonderen Beziehung zu der wirklichen Welt, wie sie der Mensch wahrnimmt, steht. Denn der Raum, den der Text beschreibt, ist wie Lotman es darstellt, ein „in gewisser Weise abgegrenzte[r] Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt – die im Verhältnis zum Kunstwerk äußere Welt – abbildet.“<sup>5</sup> Das bedeutet, dass der Künstler während seines Schaffungsprozesses die Unendlichkeit der Welt durch seinen endlichen Text mit Grenzen versieht und sie so für den Leser konsumierbar und lesbar macht. Denn die absolute Grenzenlosigkeit der Welt entzieht sich nicht nur der Wahrnehmung des Menschen, sondern auch der Darstellungskraft des Künstlers. Im Text jedoch liegt die Welt in einer annehmbaren endlichen Form vor, die allerdings vom Leser aufgegriffen und wieder in die Unendlichkeit überführt wird. Denn der Prozess des Lesens ruft beim Rezipienten eine unendliche Kette räumlicher Imaginationen hervor, die der Text zwar leiten, aber nicht begrenzen kann. Es hängt vom Leser und seinem Erfahrungsschatz ab, wie diese räumlichen Imaginationen aussehen. Aber genau aus diesem Grunde kann der literarische Text eine große Nähe zur wirklichen Welt haben. Dadurch, dass

---

<sup>4</sup> Ferdinand de Saussure. 1987. *Cours de linguistique générale*. hrg von Ch. Bally. Paris: Bibliothèque scientifique. 97-100.

<sup>5</sup> Jurij Lotman. 1986. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink. S. 311.



der Leser ihn in seiner eigenen Vorstellungskraft wieder auferstehen lässt, wird ihm mit jedem Lesen ein neuer Bedeutungshintergrund gegeben. Der Raum der wirklichen Welt wird im Text mit Grenzen versehen, die der Leser durch den Akt des Lesens wieder aufsprengt und in die Unendlichkeit der imaginären Welt überführt. Es ist dieses Konzept, das die Semantisierung von Räumen ermöglicht. Denn durch den Prozess der Verendlichung von Seiten des Autors, kommt dem Raum eine Bedeutung zu, die ihm in dieser Weise in der „realen“ Welt fehlt.

Unter Raum wird hier zusammen mit Dennerlein der Raum der erzählten Welt verstanden, also „die Menge derjenigen konkreten Objekte der erzählten Welt mit einer Unterscheidung von innen und außen, die nach den Regeln der erzählten Welt zur Umgebung einer Figur werden.“<sup>6</sup> Objekte können hier sowohl Gegenstände als auch andere Figuren sein. Besonders wichtig für die Konstruktion von Raum ist dabei der Aufbau von räumlichen Relationen zwischen diesen Objekten, wie Nähe, Ferne und Position. Denn aus diesen ergibt sich der konkrete Raum im Text und auch „die Möglichkeit der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen.“ (Lotman 1986, 313) Denn jedes dieser Objekte, das Teil der Erzählung ist, muss sich in einer ganz bestimmten Form im Raum befinden und besitzt dadurch ein spezifisch-distinktives Verhältnis zu den anderen Objekten, mögen das nun Gegenstände oder Figuren sein. Und genau diese Relation zwischen den Objekten kann auch auf eher abstrakte Dinge, die sich eigentlich nicht im Raum befinden, ausgeweitet werden, wobei eine konkrete Verbindung zu räumlichen Begriffen und Konzepten wie oben - unten, rechts - links, vorne - hinten entsteht. Das zeigt, dass „sich die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“ (Lotman 1986, 313) erweist. Denn diese räumlichen Begriffe erhalten eine konkrete Bedeutung. Sie werden semantisch aufgeladen, was unter anderem eine Ursache des

---

<sup>6</sup> Kathrin Dennerlein. 2009. „Narratologie des Raumes“ in *Narratologia. Contributions to Narrative Theory*, Berlin: De Gruyter. 239.

hohen semantischen Gehalts der Räume in der Literatur darstellt. „Raum gilt also längst nicht mehr als physisch-territorialer, sondern als relationaler Begriff.“<sup>7</sup>

In dieser Arbeit soll nun die Raumsemantik zweier Novellen des Realismus untersucht und miteinander verglichen werden: nämlich Ferdinand von Saars *Schloß Kostenitz* und Adalbert Stifters *Brigitta*. Auf beide Novellen werden die gleichen raumsemantischen Ansätze verschiedener Wissenschaftler angewendet: und zwar mit Lotmans Theorie der Transgression, die hier durch Renners *Extrempunktregel* erweitert wird, und Foucaults Theorie der Heterotopien zwei eher strukturalistische Ansätze und mit der Untersuchung der *Genderräume* nach Massey ein eher poststrukturalistischer Ansatz.

Durch die Unterschiedlichkeit dieser Theorien, die auch alle ihren Fokus auf den Raum anders legen, aber nichtsdestotrotz auf denselben Text angewandt werden, wird die Möglichkeit einer holistischen Analyse der Raumsemantik dieser beiden Novellen erhofft. Denn nur auf dieser Basis kann ein Vergleich der Werke sinnvoll und erfolgreich sein, da so auch die große Varietät der Räume in den beiden Texten erfasst wird.

## **2. Die Raumsemantik in Ferdinand von Saars *Schloß Kostenitz* und Adalbert Stifters *Brigitta* - Ein Vergleich**

### **2.1. Die Raumsemantik in Ferdinand von Saars *Schloß Kostenitz***

#### **2.1.1. Transgressionen in *Schloß Kostenitz***

Der Raum im Text stellt sich nicht als eine homogene Einheit dar. Es zeigt sich „vielmehr die Komplexität von Räumen, ihre Überlappungen, Überlagerungen, die Ungleichzeitigkeiten des Simultanen sowie Gegen-Raumkonstruktionen.“ (Bachmann-Medick 2010, 297) Räume

---

<sup>7</sup> Doris Bachmann-Medick. 2010. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rohwolt. 292.

können sich in der Tat überlagern, negieren, aufeinander beziehen oder auch einfach nur nebeneinander existieren.<sup>8</sup> Aus diesem Grund ist es auch essentiell für die Raumanalyse, die Transgressionen zwischen diesen einzelnen Räumen oder auch Teilräumen zu untersuchen.

Auch Lotman erkennt diese Teilräume, die für ihn durch die Semantisierung raumrelationaler Begriffe entstehen. Da die Teilung des Gesamtraumes dadurch zu Stande kommt, dass bestimmten räumlichen Begriffen eine distinktive Bedeutung beigelegt wird:

Die Begriffe ‚hoch - niedrig‘, ‚rechts - links‘, ‚nah - fern‘, ‚offen - geschlossen‘, ‚abgegrenzt - nicht abgegrenzt‘, ‚diskret - ununterbrochen‘ erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: ‚wertvoll - wertlos‘, ‚gut - schlecht‘, ‚eigen - fremd‘, ‚zugänglich - unzugänglich‘, ‚sterblich - unsterblich‘ u. dgl. (Lotman 1986, 313)

Denn durch diese binären Oppositionspaare wird der Raum im Text aufgeteilt und strukturiert und so entstehen nach Lotman zwei sich kontrastierende Teilräume, die durch die spezifische Bedeutung des korrelierenden Begriffes auch dieselbe Semantisierung wie eben diese Begriffe erfahren. Konkret bedeutet das, wenn in einem Kulturmodell dem räumlichen Begriff *oben* eine positive und dem Begriff *unten* eine negative Bedeutung zugesprochen wird, dann erhalten auch die Teilräume des Gesamtraumes, die sich *oben*, beziehungsweise *unten* befinden, die gleiche positive beziehungsweise negative Bedeutung, wie beispielsweise das Konzept von Himmel und Hölle.

Lotman sieht dabei zwischen diesen sich kontrastierenden Teilräumen eine Grenze, der er absolute Unüberschreitbarkeit nachsagt:

Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die *Grenze*. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden. (Lotman 1986, 327)

---

<sup>8</sup> Zur Aufteilung von Räumen und zum Raum als ein Ordnungsprinzip, das gleichzeitig auch vom Menschen selbst abhängt, siehe Shirley Ardener. [1993] 2000. „The partition of space“. *Gender space architecture : an interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge. 112-117.

Hier zeigen sich gleich mehrere Probleme von Lotmans Theorie. Erstens lässt er Zwischenräume oder auch die Überlappung von Räumen und die dadurch entstehenden *Grauzonen* außer Acht, die allerdings nicht nur in Texten, sondern auch in realen Kulturmodellen existieren. Zweitens ist es durchaus aussagekräftig, auf Grund welcher Kriterien die Räume separiert werden, da dies Aufschluss über die ihnen angehörenden Figuren und Objekte gibt. Drittens ist die Grenze, die er als unüberschreitbar charakterisiert, gar nicht wirklich impermeabel.

Denn Lotman selbst unterscheidet sujethafte und sujetlose Texte, also Texte in denen eine Grenzüberschreitung, die er hierbei „Ereignis“ (Lotman 1986, 330) nennt, stattfindet, und solche, in denen sie nicht stattfindet. Dieses Ereignis kann revolutionär sein, indem eine Figur eines Teilraumes, bei Lotman „Held“ (Lotman 1986, 336) genannt, diesen verlässt, die Grenze erfolgreich überschreitet und im anderen Teilraum verweilt. Ein Ereignis kann allerdings auch regressiv sein, indem die Grenzüberschreitung scheitert, der Held wieder in seinen ursprünglichen Teilraum zurückkehren muss und so die bestehende Ordnung des Kultur- und Raummodells bestätigt.

Zusätzlich dazu findet sich bei Lotman auch ein *Beuteholschema* (vgl. Lotman 1986, 339), bei dem der Held aus seinem Raum ausbricht und die Grenze überschreitet, um ein Objekt, das dem kontrastierenden Teilraum angehört, zu holen. Auch dieses Beuteholschema kann entweder revolutionär oder regressiv sein, also die bestehende Ordnung bei Erfolg gefährden, oder bei Misserfolg bestätigen. Dabei ist es wichtig, dass es sich bei einem Ereignis einer Transgression stets um eine „bedeutsame Abweichung der Norm“ (vgl. Lotman 1986, 333) handelt, die sich gegen die geltenden Regeln der jeweiligen semantischen Felder wendet.

Dies alles zeigt, dass die Grenze offenbar nicht die geforderte absolute Unüberschreitbarkeit besitzt, sondern nur den Anschein von Intraversibilität hat. Denn „die Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: Eine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine

scheinbare oder schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig.“<sup>9</sup> Denn eine Grenze ist nur dann auch als Grenze erfahrbar, wenn sie als Trennung zweier Räume wahrgenommen wird. Ist diese Grenze absolut, so kann immer nur jeweils ein Teilraum wahrgenommen werden, da die Erfahrung des anderen Raumes durch die absolute Grenze unmöglich gemacht wird. Dadurch wäre es dann allerdings auch unmöglich die Grenze selbst als solche wahrzunehmen: Sie wäre nicht erfahrbar und somit auch nicht existent.

Das zeigt, dass die Grenze durch die Möglichkeit ihrer Überschreitung definiert wird und dadurch fest mit der Transgression verbunden ist. Diese Verbindung ist auch die Ursache dafür, dass die Untersuchung von Transgressionen im Text so aufschlussreich für die Analyse der Raumsemantik ist. Denn die Grenze dient zugleich als Definition der beiden Teilräume und so sagt ihre Überschreitung nicht nur etwas über die Grenze selbst, sondern auch über die beiden disjunkten Teilräume aus, die sie voneinander trennt:

Die Überschreitung treibt die Grenze bis an die Grenze ihres Seins; sie bringt sie dazu, im Moment ihres drohenden Verschwindens aufzuwachen, um sich in dem wiederzufinden, was sie ausschließt (genauer vielleicht, sich darin zum ersten Mal zu erkennen), und um ihre tatsächliche Wahrheit in der Bewegung ihres Untergangs zu erfahren. (...) Vielleicht ist die Überschreitung so etwas wie der Blitz in der Nacht, der vom Grunde der Zeit dem, was sie verneint, ein dichtes schwarzes Sein verleiht, es von innen heraus und von unten bis oben erleuchtet und dem er dennoch seine lebhaftige Helligkeit, seine herzerreißende und emporrage Einzelartigkeit verdankt. Er verliert sich in dem Raum, den sie in ihrer Souveränität bezeichnet, und verfällt schließlich in Schweigen, nachdem er dem Dunkel einen Namen gab. (Foucault 2001, 325-326)

Wie Foucault hier metaphorisch beschreibt, ist es der Moment der Überschreitung, durch den die Grenze gleichzeitig aufgelöst und bestätigt wird und durch den auch die verschiedenen Teilräume erhellt und definiert werden. Das zeigt, dass die Grenze genau zum Zeitpunkt der Transgression am stärksten erfahrbar ist, denn hier wird deutlich, dass es etwas gibt, das überschritten werden kann, vielleicht sogar überschritten werden muss. Folglich ist es auch genau zu diesem Zeitpunkt am klarsten, was genau die Grenze darstellt, und somit auch, was genau sie voneinander separiert. Und diese Wirkung hat zur Folge, dass sich die wichtigsten

---

<sup>9</sup> Michel Foucault. [1963] 2001. „Vorrede zur Überschreitung“. *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. hrg. von D. Defert und F. Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Band I. 325.

Aspekte der Raumsemantik eines Textes durch die Analyse der in ihm befindlichen Transgressionen erschließt.

Die Makrostruktur des Raumes in Ferdinand von Saars *Schloß Kostenitz* zeigt in erster Linie zwei sich gegenseitig kontrastierende Teilräume des gesamten Erzählraumes: Zum einen den Raum des Ländlichen, dem das Schloss selbst angehört ist und zum anderen den Raum der Stadt, zu dem auch der Bereich des Militärischen gehört. Zwischen diesen beiden Teilräumen liegt der „Marktflecken“<sup>10</sup>. Er wird sowohl mit Attributen des Ländlichen als auch des Städtischen gezeigt.

Unten aber dehnte sich die Ebene aus, damals wie heute, ein sonniges Bild regen, werktätigen Lebens. Hart am Fuße des Abhanges ein stattlicher Marktflecken in dessen Umkreise der schwarze Diamant, die Steinkohle, geschürft und auf unübersehbaren Feldern, von nur schmalen Strichen Kornes eingerahmt, die gelb blühende Ölpflanze und die zuckerspendende Rübe gebaut wurden. Dazwischen, weithin zerstreut, einzelne Schachte und Fabrikgebäude, gegen deren geschwärzte Mauern und qualmende Schlote sich hier und dort ein hell schimmerndes Landhaus um so lieblicher ausnahm. Von dort herauf erklang tagsüber, bald lauter, bald gedämpfter, das Gepolter der Maschinen, das Brausen der Dampfkessel, der gellende Schall der Werksglocken - und verzitterte in den Wipfeln des Schloßparkes, wo auf dem verschlammenden, von Wasserrosen überdeckten Teiche ein einsamer Schwan die stillen Kreise zog. (Ferdinand von Saar 1908, 277)

Durch diese Beschreibung werden die binären Oppositionspaare, deren kontrastierende Teile auf der einen Seite mit dem Land und auf der anderen Seite mit der Stadt korrelieren, festgelegt. Das hat zur Folge, dass diese beiden Teilräume durch die Oppositionspaare definiert und voneinander abgegrenzt werden. Denn durch die Verwendung von Wörtern wie „rege“, „werktätig“, „geschwärzt“, „Steinkohle“, „Gepolter“, „Maschinen“ und „qualmende Schlote“ entsteht eine ganz spezifische Konnotation des städtischen Lebens, die als Kontrast zu der des ländlichen funktioniert und mit der Stadt Wien, aus der der Freiherr und seine Frau Klothilde kommen, gleichgesetzt wird. Hier zeigt sich auch, dass der Bereich des Ländlichen vor allem auf das Schloss bezogen wird, da der Kontrast zwischen der industriellen, „regen“ Stadt und dem „einsamen“, stillen Schloss aufgemacht wird. Somit gehören sowohl das Schloss als auch der Schlosspark zum Raum des Ländlichen.

---

<sup>10</sup> Ferdinand von Saar. 1908. *Schloß Kostenitz*. Ferdinand von Saar. Sämtliche Werke. hrg. von J. Minor. Leipzig: Max Hesse Verlag. Band X. 277.

Die Grenze zwischen diesen zwei Teilräumen des Ländlichen und Urbanen wird zwar nicht explizit genannt, ergibt sich allerdings aus der räumlichen Distanz zwischen den einzelnen Orten, die vor allem in Bezug auf die Stadt Wien und das Schloss durch die Beschwerlichkeit der Überwindung dieser Entfernung gekennzeichnet ist. Diese Beschwerlichkeit der Transgression bringt der Grenze zwar nicht die von Lotman geforderte „Unüberschreitbarkeit“ (Lotman 1986, 327), aber zumindest doch eine scheinbare Impermeabilität. So wird für die Anreise des Freiherrn von Günthersheim und seiner Frau Klothilde „ein mächtiger, mit Postpferden bespannter Reisewagen“ (Ferdinand von Saar 1908, 278) benötigt. Die Reise ist also in der Tat möglich, allerdings stellt der Aufwand durch die weite Strecke, die zurückgelegt werden muss, ein ausreichend großes Hindernis dar, so dass man tatsächlich zumindest von einer scheinbaren Unüberschreitbarkeit sprechen kann.

Hierbei wird allerdings in der Novelle weniger die Grenzüberschreitung selbst thematisiert als vielmehr die Konsequenzen, die diese nach sich zieht. Denn „der inneren Organisation der Textelemente [liegt] in der Regel eine binäre semantische Opposition zugrunde.“ (Lotman 1986, 337) Das bedeutet, dass zusätzlich zu der Gestaltung der beiden Räume als industriell aktiv beziehungsweise friedlich diese binäre semantische Opposition noch erweitert und durch andere Oppositionspaare ergänzt wird. In *Schloß Kostenitz* zeigen die zwei sich kontrastierenden semantischen Felder, die durch Stadt und Land auch jeweils räumlich realisiert sind, noch ein weiteres wichtiges Kontrastpaar: Und zwar das Militär in Verbindung mit der Unsicherheit der Politik in Bezug auf den städtischen Raum und die Friedlichkeit und die Beständigkeit des Landlebens in Zurückgezogenheit hinsichtlich des ländlichen Raumes.

Zwischen diesen beiden Teilräumen finden der Theorie Lotmans folgend mehrere Transgressionen statt. Erstens die Flucht des Ehepaars aus der Stadt als ein vorerst revolutionäres Ereignis, das sich allerdings am Ende der Novelle doch als ein regressives darstellt. Und zweitens das Eindringen der Soldaten in den ländlichen Raum als ein

restitutives Ereignis, da hierbei die herrschenden Normen zumindest zum Teil bestätigt werden.

#### **2.1.1.1. Die Flucht auf das Land als ein scheinbar revolutionäres Ereignis**

Der Freiherr und Klothilde stammen beide aus dem semantischen Raum der Stadt, da sie vor ihrem Umzug auf Schloss Kostenitz in Wien gelebt haben. Durch diesen Umzug wechseln sie das semantische Feld und diese Bewegung, die Überschreitung der Grenze, ist hierbei eine Flucht zu nennen.

Denn bevor der Freiherr sich auf seinen Landsitz zurückzog, war er seinen liberalen Grundsätzen folgend politisch engagiert und arbeitete für die österreichisch-ungarische Monarchie, die er gerne liberaler und moderner gestaltet sähe. Da er „zu jenen Persönlichkeiten gehörte, die im Rat der Krone fortschrittliche Ideen entwickelten und neue Institutionen ins Leben zu rufen trachteten.“ (Ferdinand von Saar 1908, 280) Durch die Reaktion des Staates auf die Märzrevolution und durch die Tatsache, dass er selbst gezwungen war „Verfügungen zu erlassen, die ihn in den Augen der Volksführer freiheitsfeindlich erscheinen ließen“ (Ferdinand von Saar 1908, 281), musste der Freiherr erkennen, dass sowohl er selbst in seiner politischen Funktion als auch der Liberalismus durch die wiederaufflammende Restauration gescheitert waren. Für ihn gibt es daher keinen Grund mehr in der Stadt zu verweilen, da ihm die Möglichkeit weiter am politischen Leben teilzunehmen durch seine eigenen Grundsätze versperrt bleibt. Somit gleicht der Rückzug auf seine Sommerresidenz durchaus einer hoffnungslosen Resignation und er sagt selbst zu seiner Frau:

Wer, wie ich, das Werk seines Lebens zusammenbrechen sah, der fühlt, daß er zu Ende ist und nicht etwa wieder von vorne anfangen – oder gar in einer anderen Richtung hin wirksam sein kann. So ist man auch nur meinem eigenen Wunsche zuvorgekommen, als man mich, freilich ziemlich ungnädig, in den Ruhestand versetzte, und wenn mich heute noch ein bitteres Gefühl beschleicht, so ist es nur die Folge der Überzeugung, daß der Staat auf Bahnen zurückgeworfen wurde, die nie und nimmer zum Heile führen können. Wie unsicher, wie drohend erscheinen die Verhältnisse! (Ferdinand von Saar 1908, 283-284)



Dadurch, dass der Freiherr die politische Situation in Österreich und insbesondere in dessen Hauptstadt Wien als Bedrohung empfindet, kann der Rückzug auf sein Sommerhaus als eine Flucht bezeichnet werden.

Seine Frau Klothilde fühlt diese Bedrohung noch intensiver als er. Im Gegensatz zu ihrem Mann sieht sie allerdings weniger die reaktionäre als vielmehr die liberale Bewegung als eine Gefahr und hat große Angst davor. Somit sind der Landsitz und das Schloss für sie ein willkommener Fluchtpunkt vor der politischen und physischen Unruhe in der Stadt und vor der dortigen Unbeständigkeit des Lebens, die sie so sehr fürchtet und in Wien erfahren musste. Und so sagt sie zu ihrem Mann, dem Freiherrn:

...nun gar hier, ferne von den verwirrenden Eindrücken der Welt, in die ich mich, das weißt du, nie – niemals habe finden können. O, hier kann sich ja unser beider Glück nur erhöhen, und wenn dir, wie gesagt, die Untätigkeit nicht zur Last wird, dann wird auch nichts den Himmel unserer Tage trüben! (Ferdinand von Saar 1908, 286)

Auf Grund der Tatsache, dass diese Überschreitung also die Merkmale einer Flucht besitzt, ist die Forderung von Lotman, dass jedes Ereignis und so auch nach seiner Definition<sup>11</sup> jede Figurenbewegung über die Grenze eines semantischen Feldes hinweg „immer die Verletzung irgendeines Verbotes, ein Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es nicht hätte stattfinden sollen“ sein soll, erfüllt. Bei der Grenzüberschreitung des Freiherrn von Günthersheim und Klothildes wurde zwar kein Verbot im gesetzlichen Sinne verletzt, aber es fand doch eine Zuwiderhandlung gegen die etablierten Normen statt. Denn der Freiherr hielt auch noch an seinen liberalen Grundsätzen fest, als die Restauration längst wieder begonnen hatte und er dadurch eigentlich ein Gegner der Regierung wurde. Die Konsequenz dieser Widersetzung gegen das herrschende Normensystem, besteht darin, dass der Freiherr nicht mehr in seinem angestammten semantischen Feld verbleiben kann, sondern transgressieren muss und seine Gattin mit ihm. Und so liegt der Flucht der beiden tatsächlich die geforderte „bedeutsame Abweichung von der Norm“ (Lotman 1986, 333) zu Grunde.

---

<sup>11</sup> Ein Ereignis ist im Text die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes. (Lotman 1986, 332)

Nach seiner Ankunft auf dem Schloss scheint das Ehepaar durch seine Zurückgezogenheit auch in der Tat ein friedliches und beständiges Leben führen zu können, denn so heißt es von ihnen, dass „sich der Himmel mit seinen unzähligen Sternen wirklich über zwei glücklichen Menschen [wölbte].“ (Ferdinand von Saar 1908, 291) Dadurch kommt der Flucht des Schlossherrn und seiner Frau der Status eines revolutionären Ereignisses zu. Denn die Transgression von dem einen in das andere semantische Feld scheint zu Beginn der Novelle erfolgreich zu sein.

Dies ist allerdings nur ein vorübergehender Zustand. Denn die Überschreitung der Grenze ist in diesem Fall nicht revolutionär, sondern restitativ. Da letztendlich die Ordnung, die die beiden kontrastierten semantischen Felder Stadt und Land etablieren, nicht gefährdet, sondern bestätigt wird. Den Frieden, den der Freiherr und Klothilde außerhalb des urbanen Raumes suchen, finden sie in Schloss Kostenitz nur für eine kurze Zeit, denn anstatt auch ihre Gewohnheiten dem neuen ländlichen Leben anzupassen, bleiben sie selbst zu sehr im Raum der Stadt verwurzelt. Und so liest der Freiherr auch weiterhin noch die Zeitung, beschäftigt sich mit dem politischen Tagesgeschehen und ist auch seinen liberalen Ansichten treu geblieben, was man an seinem Gespräch mit dem Grafen erkennen kann (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 302-303).

Auch seine Ehefrau hat ihre Meinung nicht geändert, denn „so sehr Klothilde an ihrem Gatten hing, so sehr sie ihn verehrte und hochhielt: eine Seite seines Wesens gab es, über welche sie anders dachte, die sie anders empfand, als er. Das waren seine liberalen Grundsätze.“ (Ferdinand von Saar 1908, 295) Zusätzlich dazu kommt ihre Angst „ihrem Gatten in Gedanken untreu zu werden“ (Ferdinand von Saar 1908, 296), da sie sich stark zu den Soldaten des Kaisers hingezogen fühlt. Dieser Gefahr, die allerdings in ihr selbst ruht, versucht sie zu entfliehen, was ihr allerdings nicht möglich ist, da sie ihre Begierden und verborgenen Wünsche mit auf Schloss Kostenitz nimmt. Dies ist ersichtlich aus ihrer Reaktion, wenn der Freiherr von Günthersheim ihr eröffnet, dass Soldaten in das Schloss

kommen werden: „Soldaten!“ rief sie aus, während nach und nach ein tiefes Erröten in ihrem Antlitz zum Vorschein kam.“ (Ferdinand von Saar 1908, 292) Das alles beweist, dass sowohl der Freiherr als auch seine Frau noch fest mit dem urbanen Raum verbunden sind und obwohl sie sich nach der Ländlichkeit sehnen, diese doch nicht auf Grund ihrer eigenen emotionalen Disposition erreichen können.

Letztendlich stirbt Klothilde auch an den Auswirkungen ihrer schwachen Nerven und ihr Mann kann sich von ihrem Verlust nicht mehr erholen und gibt die Anordnung, dass nach seinem eigenen Tod, „beide Leichen nach Wien überführt und dort auf dem Sankt Marxer Friedhofe in der Grabstätte seiner Eltern und Großeltern zur ewigen Ruhe bestattet werden.“ (Ferdinand von Saar 1908, 339) Somit kehrt das Ehepaar am Ende wieder nach Wien zurück, was die Überschreitung in den ländlichen Raum wieder aufhebt. Die etablierte Ordnung zwischen Stadt und Land wird nicht bedroht oder etwa aufgehoben, sondern durch die Rückkehr des Ehepaares wiederhergestellt und bestätigt. Dies stellt das restitutive Moment des Ereignisses dar.

#### **2.1.1.2. Die Einquartierung der Soldaten als ein restitutives Ereignis**

Auch die Einquartierung der Soldaten auf Schloss Kostenitz kann als ein weiteres restitutives Ereignis im Text interpretiert werden. Das österreichische Regiment kommt aus Italien, gehört aber nichtsdestotrotz auf Grund ihrer Zugehörigkeit zum Militär und ihrer daraus resultierenden politischen Funktion dem semantischen Raum der Stadt an. Ihre Überschreitung der Grenze, das Eindringen in den ländlichen Raum wird auch explizit vom Text thematisiert:

Und wirklich, dort in äußerster Ferne funkelte es mit einem Male wie Feuer auf. Das waren die Helme, welche die hervorbrechenden Sonnenstrahlen auffingen und widerspiegelten. Und schon kam die Truppe mit ihren weißen Mänteln zum Vorschein, gleich einer seltsamen, hell gleißenden Riesenschlange sich näher und näher windend. (Ferdinand von Saar 1908, 298)

Durch die Betonung, die auf der Helligkeit, die die Truppe verbreitet, liegt, und durch die Tatsache, dass die eindringenden Soldaten sowohl mit Feuer als auch mit einer Schlange<sup>12</sup> verglichen werden, wird schon zu Beginn der Einquartierung eine Art von Gefahr, die von den Soldaten auszugehen scheint, evoziert.<sup>13</sup> Es zeigt sich allerdings auch, dass es nicht nur eine Grenze zwischen dem urbanen und dem ländlichen Raum gibt, sondern es existiert auch eine Grenze zwischen dem Innenraum, den die Räume des Schlosses bilden, die das Ehepaar bewohnt, und dem restlichen Außenraum, zu dem auch der Schlosspark selbst gehört. Denn der Truppenführer, Graf Poiga-Reuhoff, versucht bereits direkt bei seiner Ankunft, mit seinen Blicken in diesen geschützten Raum einzudringen, indem er zu dem Fenster hinaufblickt, hinter dem Klothilde steht (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 299). Später kehrt sich dieser Blick um und es ist nicht der Graf, der durch sein Hinaufschauen die Grenze überwindet, sondern Klothilde selbst sieht hinab zum Grafen. Dass dies in der Tat eine Grenzüberschreitung ist, die auch einer Normverletzung gleichzusetzen ist, wird vor allem an der Episode mit der Pferdezühlung offensichtlich. Hier beobachtet Klothilde von ihrem Fenster aus den Grafen im Hof

und sei es nun, daß sie dabei unbewußt aus dem schützenden Verstecke getreten war, sei es, daß dieses sich überhaupt nicht genügend erwies, die junge Frau mußte von unten jedenfalls zu erblicken gewesen sein. Denn als jetzt der Graf im Bogen wieder an dem Schlosse vorbeikam, sah er rasch empor und brachte, sich im Sattel verneigend, mit eigentümlichem Lächeln einen zwar höchst ehrebetigen – und doch nicht minder vertraulichen Gruß dar. Ohne ihn zu erwidern, trat Klothilde erbleichend zurück und floh auf ihr Zimmer. (Ferdinand von Saar 1908, 306-307)

Die innere Erregung Klothildes und ihr Bedürfnis nach Flucht auf ihr eigenes Zimmer illustrieren, dass sie das Gefühl hat, ein Verbot überschritten zu haben. Es zeigt aber auch, dass Klothilde das Gefühl hat, auf ihrem Zimmer<sup>14</sup> in Sicherheit zu sein. Bemerkenswert an dieser Grenze zwischen den zwei Teilräumen Innen und Außen des ländlichen Raumes ist,

---

<sup>12</sup> Diesem Vergleich wohnt auch eine biblische Konnotation bei: Die Soldaten als die Eva verführende Schlange im Garten Eden.

<sup>13</sup> Ursula Renner attestiert den Soldaten in ihrer Untersuchung dieser Textstelle aggressiv-phallische Bedrohlichkeit und den Besitz eines Verführungsgestus. Siehe hierzu „Pavillons, Glashäuser und Seitenwege - Topos und Vision des Paradiesgartens bei Saar, Hoffmannsthal und Heinrich Mann“. *Recherches Germaniques*. 20

<sup>14</sup> Ihr Zimmer kann in diesem Fall nach Renner als ein Extrempunkt des Innenraumes gesehen werden.

dass es nicht die eindringenden Soldaten sind, die sie überschreiten, sondern die Schloscherrin selbst geht freiwillig aus dem sicheren Innenraum in den Garten.

Folglich ergibt sich eine Konstellation mit zwei Grenzüberschreitungen: Zum einen das Eindringen der Soldaten in den ländlichen Raum, zum anderen die Transgression Klothildes von Innen nach Außen. Dies lässt sich mit Lotmans Theorie allerdings nicht beschreiben, da diese „kaum Figurenbewegungen innerhalb der abgegrenzten semantischen Räume“<sup>15</sup> erfasst. Trotzdem liegen beide Grenzen vor und beide entwerfen auch das von Lotman geforderte System der binären Oppositionen. Bei der Gegenüberstellung von urbanem und ländlichem Raum sind das die bekannten Fronten zwischen kriegerisch - friedlich, hektisch - ruhig, usw., während es beim Innen- und Außenraum vor allem geschützt - ungeschützt, geschlossen - offen, usw. sind. Das zeigt, dass es auch innerhalb eines Teilraumes etablierte Grenzen geben kann, die diesen noch einmal unterteilen und so Teilräume innerhalb eines Teilraumes eröffnen.

Betrachtet man die Grenze zwischen ländlichem und urbanem Raum, so zeigt der Text einen Ansatz des von Lotman etablierten Beuteholschemas: Der Graf verlässt sein eigenes semantisches Feld, den Raum des Urbanen, und dringt in den kontrastierenden Raum des stillen Landlebens ein. Hier zeigt er von Anfang an sein Interesse an der schönen Schloscherrin. Allerdings muss auch gesagt werden, dass Klothilde mindestens genauso interessiert ist. Sie ist vor dem ersten Zusammentreffen mit ihm sehr nervös und hat auch besonderes Augenmerk auf ihr Aussehen gelegt, was daran erkannt werden kann, wie ihr Erscheinen beschrieben wird: „Sie sah etwas bleich, aber wundervoll aus in einem hochgeschlossenen Kleide aus braunem Foulard mit mattem Goldglanz. Eine durchsichtig weiße Halskrause hob den Schmelz ihres Antlitzes.“ (Ferdinand von Saar 1908, 300) Daran ist ersichtlich, dass auch von ihrer Seite aus ein Interesse vorhanden ist, denn sonst hätte sie

---

<sup>15</sup> Karl N. Renner, *Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel*, in: Strategien der Filmanalyse, hrg. von L. Bauer, E. Ledig, M. Schaudig, München, 1987, S. 117.

versucht, unscheinbarer auszusehen und seine Aufmerksamkeit nicht zu erregen. Ganz im Gegenteil, sie beobachtet ihn sogar heimlich und wird allerdings von ihm dabei entdeckt.

Seitdem wagte sie es nicht mehr, an ein Fenster zu treten. Sie fürchtete, des Grafen ansichtig zu werden – fürchtete es um so mehr, als sie deutlich empfand, wie sehr sie dies eigentlich im Tiefsten ihrer Seele wünsche. Hatte sie sich doch schon früher im Geiste mehr mit ihm beschäftigt, als sie es vor sich selbst verantworten konnte. Seine hohe Gestalt, das dunkle Feuer seiner Augen, sein gebräuntes, stolzes Antlitz, von welchem das kurzgeschnittene blonde Haupthaar und der feine rötliche Schnurrbart eigentümlich abstachen, schwebte ihr in jeder einsamen Stunde vor und schlichen sich sogar nachts in ihre Träume. Wie oft hatte sie sich auf dem sträflichen Wunsch ertappt, unter irgend einem Vorwande das Zimmer ihrer Zofe zu betreten, weil sie zufällig wahrgenommen, daß man von dort aus das kleine Amtshaus im Auge habe, wo der Graf, ohne sich – so schien es – um irgend jemand zu kümmern, wie meilenweit vom Schlosse entfernt lebte. Aber jetzt, nachdem er sie so seltsam eindringlich, so rätselhaft vertraulich begrüßt, hatte sie mit einem Male die Überzeugung, daß auch er sich im Geiste mit ihr beschäftigt habe, und fühlte sich nunmehr von den geheimnisvollen Fäden seiner Gedanken umspinnen. (Ferdinand von Saar 1908, 307)

Dies zeigt, dass es weniger ein äußerlicher als ein innerlicher Zwang ist, der sie dazu bewegt den sicheren Innenraum zu verlassen. Sie wechselt also aus dem häuslichen Raum, dem Raum ihres Ehemannes in den Außenraum über, der die Sphäre des Grafen darstellt. Aus diesem Grunde kann bei dem letztendlichen Verführungsversuch weniger von einer Verführung die Rede sein als vielmehr von einer Reaktion des Grafen auf Klothildes Wünsche. Daher sagt er auch zu ihr, dass er von Anfang an erkannt hätte, „daß wir uns finden würden“ (Ferdinand von Saar 1908, 312)

Hier zeigt sich ein Ansatz des bereits genannten *Beuteholschemas*. Denn der Graf ist der Grund, warum Klothilde den Innenraum verlässt, und würde es zu einer vollständigen Verführung kommen, würde der Graf durch diesen Akt Klothilde ihrem Ehemann entreißen und sie endgültig aus dem semantischen Feld der treuen Ehefrau, dem Innenraum, entführen und sie wäre in seinem eigenen Teilraum, dem Teilraum des Urbanen manifestiert. Nichtsdestotrotz ist dieses *Beuteholschema* nur im Ansatz vorhanden. Die Verführung misslingt, es kommt bis auf eine Umarmung zu keinem weiteren körperlichen Kontakt zwischen den beiden, da Klothilde dies ablehnt (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 311-313). Die Verführung misslingt also, aber die Folgen für Klothilde sind trotzdem verheerend und genauso vorhanden, als hätte sie stattgefunden. Sie hat das Gefühl, „entweiht, gebrandmarkt“

(Ferdinand von Saar 1908, 314) zu sein und sich ihrem Gatten entfremdet zu haben, was daher kommt, dass sie ihr Verhalten selbst als treulos beurteilt. Es liegt hier allerdings kein konsistentes *Beuteholschema* vor, da nicht der Graf die Transgression Klothildes verursacht hat, sondern ihre eigenen Wünsche. Daher wurde sie auch nicht als „Beute“ (Lotman 1986, 339) in ein fremdes semantisches Feld geholt, ganz im Gegenteil: sie verschließt sich selbst die Rückkehr in ihren angestammten Bereich. Somit hat dieses Ereignis sowohl eine regressive, als auch eine restitutive Komponente. Revolutionär zum einen, weil Klothilde sich selbst die Rückkehr in den häuslichen Bereich der treuen Ehefrau verwehrt und somit den Übertritt in den Außenraum des Urbanen manifestiert<sup>16</sup>, regressiv zum anderen aber auch, da dieser Übertritt eigentlich nur eine Rückkehr ist, da sie aus diesem Raum mit ihrem Mann gekommen ist. Illustriert wird dieses Konzept durch die Tatsache, dass die versuchte Verführung in der Nähe des Inbegriffs des Häuslich-Ländlichen, dem Tirolerhaus von statten geht (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 310-313), Klothilde sich zwar dorthin flüchtet, aber nach der Erkenntnis ihrer Schuld nie wieder in dieses Refugium zurückkehrt.

Auch das Eindringen der Soldaten in den ländlichen Raum zeigt sich als ein restitutives Ereignis. Denn die Verführung bleibt erfolglos und sie werden auch genau in dem Moment abberufen, als der Freiherr den Grafen bittet zu gehen (Ferdinand von Saar 1908, 322-323). Die Ordnung zwischen Urbanem und Ländlichen Raum wird also bestätigt, während Klothildes Handlung die Ordnung zwischen Innen- und Außenraum zum einen herausfordert, zum andern dabei aber auch wieder bestätigt.

### **2.1.2. Heterotopien in *Schloß Kostenitz***

Räume, wie Michel Foucault in *Andere Räume* feststellt, sind keine „Leere [...] innerhalb derer man Individuen und Dinge einfach situieren kann.“<sup>17</sup> Sondern sie bestehen aus

---

<sup>16</sup> Auch wenn dieser Außenraum rein topographisch gesehen vom Schlosspark gebildet wird, gehört dieser doch zu der Sphäre der Soldaten und somit zum Bereich des Urbanen.

<sup>17</sup> Michel Foucault. 1991. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. hrg. von K. Barck. Leipzig: Reclam Verlag. 38.

vielfachen Beziehungen und Verflechtungen zwischen einzelnen Personen, Gegenständen und Naturgegebenheiten. Durch diese Verflechtungen entstehen Platzierungen bestimmter Gegebenheiten, die sich auch aufeinander beziehen können. Und manche von diesen Platzierungen haben die Eigenschaft, „sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren.“ (Foucault 1991, 38) Sie sind also mit allen anderen Platzierungen verbunden, wobei sie sie auch gleichzeitig in Frage stellen beziehungsweise sogar verneinen. Sollten diese Platzierungen unwirklich sein und den Raum der Gesellschaft entweder perfektionieren oder seine Kehrseite symbolisieren, dann handelt es sich um Utopien. Sind sie jedoch wirklich und konkret räumlich realisiert, so werden sie nach Foucault als *Heterotopien* klassifiziert. Laut ihrer Definition sind es

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. (Foucault 1991, 39)

Heterotopien können also als Fluchtmöglichkeit aus den üblichen Gesellschaftsräumen verstanden werden. In ihnen sind die eigentlich innerhalb der Gesellschaft geltenden Normen und Regeln außer Kraft gesetzt und durch andere ersetzt. Und trotzdem stehen die Heterotopien selbst inmitten des gesellschaftlichen Raumes, sind ein wichtiger Teil der Gesellschaft, eben obwohl oder auch gerade weil sie deren Normen negieren.

Aus genau diesem Grund ist auch die Betrachtung der Heterotopien in einer Gesellschaft, sei diese nun wirklich oder fiktiv, so essentiell für die Analyse der Raumsemantik. Denn dadurch, dass Heterotopien die realen Gesellschaftsräume innerhalb ihrer selbst außer Kraft setzen, geben sie den Protagonisten neue Entfaltungsmöglichkeiten, die im Rahmen der Gesellschaftsräume nicht möglich gewesen wären. Obwohl die Heterotopien eigentlich selbst innerhalb des Gesellschaftsraumes stehen, stellen sie eine Möglichkeit für dessen Mitglieder dar, diesem zu entkommen. Daher sagen eine Heterotopie und ihre Art und Weise auf



Menschen und Dinge zu wirken nicht nur etwas über sich selbst und andere Heterotopien, sondern vor allem auch etwas über den gesellschaftlichen Realraum aus.

Da Heterotopien „wirkliche Orte, wirksame Orte“ (Foucault 1991, 39) sind, sind auch die Entfaltungsmöglichkeiten, die den Protagonisten durch sie gegeben werden, räumlich realisiert und somit auch räumlich gebunden. Dies führt dazu, dass die Antwort auf die Frage, welcher Raum als welche Art von Heterotopie im Text dient, darüber Aufschluss gibt, welche Bedeutung die verschiedenen Räume im Text für seine handelnden Personen haben, was ein kritischer Punkt der Raumanalyse an sich darstellt. Im Folgenden werden daher die Heterotopien, die in Saars Novelle *Schloß Kostenitz* realisiert werden, analysiert.

#### **2.1.2.1. Das Schloss als Abweichungs- und Krisenheterotopie**

Das Schloss selbst und der ganze Bereich des Schlossparkes können als eine Heterotopie und zwar als eine Abweichungsheterotopie und als eine Krisenheterotopie betrachtet werden. Durch die Tatsache, dass auf einen Ort gleich zwei verschiedene Heterotopietypen passen, wird auch ein Merkmal der Heterotopie auffällig, welches bei Foucault nur geringe Beachtung findet: Heterotopien sind nicht nur an Räume, sondern vor allem auch an Personen gebunden. Ein und derselbe Ort kann für zwei verschiedene Personen eine völlig unterschiedliche Bedeutung haben und daher auch für jede dieser Personen Träger einer unterschiedlichen oder auch überhaupt keiner Heterotopie sein. Foucault spricht davon, dass die „Heterotopie [...] an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen [vermag], die an sich unvereinbar sind.“ (Foucault 1991, 42)

Aber es können auch mehrere Heterotopien an einem Ort wirksam sein, stets in Abhängigkeit zu einer Person. Das bedeutet, dass es immer auch auf die Perspektive des Gesellschaftsmitgliedes ankommt, ob es sich bei einem Ort um eine Heterotopie handelt, oder nicht. Diese Art von Heterotopien, die von der allgemeingültigen Heterotopie, die auf eine

ganze Gesellschaft zugeschnitten ist<sup>18</sup>, unterschieden werden muss, nenne ich *personale Heterotopie*. Dieses Konzept wird am Beispiel des Schlosses ersichtlich: für eine oder einen der Bediensteten ist dieser Ort ihr alltäglicher Wohn- und Arbeitsraum. Daher kann aus ihrer Sicht Schloss Kostenitz durchaus als eine Realisierung des Gesellschaftsraumes an sich betrachtet werden: Es ist der Ort, an dem sie ihren gesellschaftlichen Pflichten nachkommen und daher auch innerhalb der Gesellschaft leben.

Aus der Perspektive des Freiherrn allerdings kommt diesem Ort eine andere Bedeutung zu. Für ihn stellen das Schloss und der dazugehörige Park eine Abweichungsheterotopie dar. „In sie steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm.“ (Foucault 1991, 40) Denn der Freiherr ist ein großer Anhänger liberaler Ideen und passt daher Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr in das politische System Österreichs, das die Restauration proklamiert und so verliert er seinen Posten und muss sich aufs Land begeben. Denn wie es im Text heißt, sei „er nur seinen liberalen Anschauungen, die er bekanntermaßen schon im Vormärz getätigt hatte, bei dem abermaligen Umschwung der Dinge zum Opfer gefallen.“ (Ferdinand von Saar 1908, 278) Der Freiherr passt nicht mehr in die Politik. Denn auf der einen Seite kann er die restaurativen Kräfte nicht unterstützen, da er ihre Anschauungen nicht teilt und auf der anderen Seite misstraut ihm auch die liberale Bewegung. Denn Metternich

konnte ihn [...] von der Richtigkeit des Regierungssystems, das jetzt in Österreich mehr und mehr Platz griff, nicht überzeugen; ihre Anschauungen gingen immer weiter auseinander, bis endlich der Freiherr, selbst in höherem Amte, zu jenen Persönlichkeiten gehörte, die im Rate der Krone fortschrittliche Ideen entwickelten und neue Institutionen ins Leben zu rufen trachteten. So war er denn auch einer von denen, welche trotz Rang und Würden, die so plötzlich ausgebrochene Märzrevolution als erlösenden und verheißungsvollen Umschwung begrüßten. In jener vielbewegten Zeit mit einer leitenden Machtstellung betraut, mußte er gleichwohl infolge der zunehmenden revolutionären Ausschreitungen Verfügungen erlassen, die ihn in den Augen der Volksführer freiheitsfeindlich erschienen ließen... (Ferdinand von Saar 1908, 280-281)

---

<sup>18</sup> Hier wäre zu untersuchen, ob die Existenz einer allgemeingültigen Heterotopie überhaupt möglich ist, oder ob es nicht viel eher immer Individuen gibt, für die dieser Ort der allgemeinen Heterotopie anders besetzt wäre. Ich denke hierbei an das Bordell, oder den Friedhof: Zwei klassische Heterotopien, die für die meisten Mitglieder der Gesellschaft eine ganz bestimmte Heterotopiefunktion erfüllen, aber für ganz bestimmte Individuen, wie die Prostituierten oder die Totengräber auf Grund ihrer speziellen Beziehung zu diesem Ort, keinen Heterotopiegehalt haben, da er ihr Lebens- und Arbeitsraum darstellt.

Das zeigt, dass der Freiherr in keines der Lager mehr gehört, weder in das restaurative noch in das liberale und genau aus diesem Grund sind sein Verhalten und seine Ansichten „abweichend [...] im Verhältnis zur Norm“ (Foucault 1991, 40). Der Freiherr passt nicht mehr in die Gesellschaft, seine Ansichten sind konträr zum Zeitgeist und aus genau diesem Grund hat er resigniert und zieht sich auf Schloss Kostenitz zurück. Das macht das Schloss für ihn zu einer Abweichungsheterotopie, da dies der Ort ist, an den er, das von der gesellschaftlichen Norm abweichende Individuum, das Opfer der restaurativen Bewegung, sich zurückzieht. Hierbei ist es allerdings wichtig zu beachten, dass weniger das Gebäude des Schlosses als vielmehr der ländliche Raum, in dem dieses verortet wird, die Heterotopie darstellt, denn das Schloss als Abweichungsheterotopie funktioniert nur durch die Tatsache, dass es einen Rückzugsort weit entfernt von Stadt und Politik darstellt.

Gleichzeitig kann man diese Abweichungsheterotopie allerdings auch als Krisenheterotopie lesen. Denn genau aus dem Grund, dass der Freiherr politisch keinen Spielraum mehr hat und resignieren musste, weicht nicht nur sein Verhalten von der Norm ab, sondern er wird dadurch auch gleichzeitig in einen Krisenzustand versetzt. Er war sein Leben lang politisch tätig und ist, auch wenn er schon älter ist, durchaus noch nicht bereit für den Ruhestand. Er sah „das Werk seines Lebens zusammenbrechen [...] [und behauptet, er] fühlt, daß er zu Ende ist und nicht etwa wieder von vorne anfangen – oder gar in einer anderen Richtung hin wirksam sein kann.“ (Ferdinand von Saar 1908, 283) Aber durch das weiterhin bestehende rege Interesse des Freiherrn an dem politischen Tagesgeschehen (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 301-302) zeigt sich sein eigentlicher Wunsch immer noch teilzunehmen. Und so vermutet auch seine Frau Klothilde, dass ihm „dieser Frieden, diese Ruhe bald zur Last werden dürfte.“ (Ferdinand von Saar 1908, 283) Das zeigt, dass der Freiherr, der quasi in den Zwangsruhestand versetzt wurde, sich genau aus diesem Grund „im Verhältnis zur Gesellschaft und inmitten ihrer menschlichen Umwelt in einem Krisenzustand“ (Foucault

1991, 40) befindet und aus diesem Grund kann das Schloss auch als eine Krisenheterotopie gelesen werden.

Dies trifft allerdings nicht nur hinsichtlich der personalen Heterotopie des Freiherrn zu. Auch für Klothilde, die Freiherrin, kann das Schloss als personale Krisenheterotopie gelesen werden. Sie ist als eine junge Frau mit einem wesentlich älteren Mann verheiratet und diagnostiziert selbst eine vermeintliche Schwäche in ihrem Charakter. Diese äußert sich darin, dass sich Klothilde sehr zu jungen Männern und vor allem zu Soldaten hingezogen fühlt, die ganz im Gegensatz zu ihrem eigenen Ehemann das reaktionäre Element vertreten.

Aber so kam es auch, daß sie die siegreich einziehenden Truppen mit ganz anderen Empfindungen begrüßte als der Freiherr, und daß ihr Blick dankbar und mit stillem Wohlgefallen auf den kräftigen Gestalten, den wettergebräunten Zügen der Marssöhne ruhte, die jetzt alle Plätze und Straßen der Stadt so reich belebten. Wie oft wurde sie, die früher, gleich den meisten Mädchen und Frauen Wiens, vor jeder Uniform eine eigentümliche, oft verletzend sich kundgebende Scheu empfunden hatte, durch vernehmbares Säbelgeklirr ans Fenster gelockt, um sofort, tief errötend, vor den flammenden Blicken vorübergehender Offiziere wieder zurückzutreten Und da hatte sie auch, zum ersten Mal in ihrer Ehe, die Entdeckung gemacht, daß sie ein empfängliches Herz besitze, daß sie dieses Herz aufs strengste überwachen müsse. Sie fühlte, daß sie bereits auf dem Wege war, ihrem Gatten in Gedanken untreu zu werden, und deshalb hatte sie auch diesmal das Schloß und seine Abgeschlossenheit doppelt freudig begrüßt. (Ferdinand von Saar 1908, 295-296)

Dies zeigt, wie groß das Interesse Klothildes an den jungen Soldaten ist und auch, wie sehr sie sich zu ihnen hingezogen fühlt und wie ihr dabei aber auch gleichzeitig bewusst ist, dass dies nach ihren Moralansprüchen ehelicher Untreue bereits gleichkommt.

Klothilde befindet sich also in einem Krisenzustand. Auf der einen Seite empfindet sie den Soldaten gegenüber ein körperliches Verlangen, auf der anderen Seite kann sie jedoch genau dieses Verlangen nicht zulassen, da dies bedeuten würde, ihrem Gatten untreu zu werden und genau das ist ihr nicht möglich, da sie ihre Identität vor allem über die Rolle der liebenden und treuen Ehefrau definiert. Untreu zu werden, käme einer Verneinung ihrer angenommenen Persönlichkeit gleich, was unweigerlich zu dem Zusammenbruch ihrer Welt führt, wie es auch durch ihre Krankheit und ihren Tod am Ende der Novelle geschieht. Auf Grund der Tatsache, dass sich Klothilde in diesem Krisenzustand zwischen Begierde und Moral befindet, stellt Schloss Kostenitz ihre personale Krisenheterotopie dar. Denn sie sieht sich selbst als

gefährdet und versucht durch die Isolierung von der Gesellschaft und vor allem von der Gesellschaft der Männer, ihren Krisenzustand auszublenden.

Dass das Schloss tatsächlich einer Krisenheterotopie gleichkommt, zeigt vor allem auch die Tatsache, dass der Graf nicht hinein kann, sondern stets nur nach den Fenstern des Gebäudes schaut (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 298). Das einzige Mal, als er das Schloss tatsächlich betritt, ist es auf Einladung des Freiherrn und unter dessen Anwesenheit. (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 299-302) Dadurch erfüllt diese personale Krisenheterotopie das von Foucault geforderte *System von Öffnungen und Schließungen*, denn die

Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Im allgemeinen ist ein heterotopischer Platz nicht ohne weiteres zugänglich. Entweder wird man zum Eintritt gezwungen, das ist der Fall der Kaserne, der Fall des Gefängnisses, oder man muss sich Riten und Reinigungen unterziehen. Man kann nur mit einer gewissen Erlaubnis und mit der Vollziehung gewisser Gesten eintreten. (Foucault 1991, 44)

Das zeigt sich hier durch die Tatsache, dass das Schloss das Wohnhaus des Freiherrn und der Freiherrin ist und der Graf muss mit seiner Karte erst um Erlaubnis bitten, den Raum zu betreten und seine Aufwartung zu machen. (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 300) Dieses System der Öffnung und Schließung soll das Bestehen der Heterotopie sichern, aber das hat hier keinen Erfolg. Der Graf versucht nämlich nicht, von außen einzudringen, sondern Klothilde tritt aus dem Raum ihrer Heterotopie aus und umgeht somit dieses System, was dann auch zur Katastrophe und zur letztendlichen Zerstörung der Heterotopie führt, nämlich zu der Umarmung des Grafen.

#### **2.1.2.2. Das Tirolerhaus als Kompensationsheterotopie**

Das Tirolerhaus stellt in von Saars Novelle einen sehr vielschichtigen Raum. Es gehört dadurch, dass es im Schlosspark steht, dem Raum des Schlosses an und ist somit auch ein Teil des räumlichen Bereichs der personalen Krisenheterotopie Klothildes. Im Tirolerhaus scheint es ihr nämlich tatsächlich zu gelingen, ihre eigene Sexualität durch Malen und Lesen zu verdrängen. Denn in ihrem kleinen Gartenhaus, das sie ganz für sich allein hat, „in dieser

seligen Stille, bei ihrer Staffelei, bei ihren Büchern, von herben Tönen umrauscht, konnte ihr nichts Verwirrendes nahen, konnte sie niemals sich selbst, niemals ihrer Pflicht untreu werden!“ (Ferdinand von Saar 1908, 296) Diese Textstelle beweist, dass auch das Tirolerhaus der Sphäre der Krisenheterotopie angehört, da es ihr dort möglich ist, ihre sexuellen Gedanken an die Soldaten zu verdrängen und somit ihre Wünsche und Begierden zu unterdrücken und ihre *Pflicht* als treue Ehefrau zu erfüllen.

Allerdings ist das nicht der einzige Grund, warum Klothilde an dem Gartenpavillon hängt. In Zusammenhang mit der beschriebenen Krisenheterotopie stellt das Tirolerhaus für Klothilde auch eine Kompensationsheterotopie dar. Denn um ihrem Krisenzustand zu entkommen, benötigt Klothilde die Natur und das Ländliche. Daher sehnt sie sich auch ständig nach ihrem Refugium, als sie durch die Anwesenheit der Soldaten eine ganze Weile das Schloss nicht verlassen kann. Der Leser spürt hier aus erster Hand ihre große Erleichterung, als sie endlich wieder hinaus in die Natur geht.

Je tiefer sie jetzt in den Park hineinschritt, desto beschwingter fühlte sie sich. Mit Entzücken sog sie die warme und doch so erquickende Sommerluft ein, und strahlend glitt ihr Blick über das vertraute Grün der alten Baumgruppen. Nun hatte sie schon die Wiese, hatte das Tirolerhaus erreicht, dessen Tür sie mit rascher Hand aufschloß. Und jetzt betrat sie die lieben, dämmerigen Räume, in die nachdem Türen und Fensterläden geöffnet waren, der helle Tag hineinlutete. [...] Unwillkürlich breitete die junge Frau wie zur Begrüßung die Arme aus; dann fuhr sie sich mit beiden Händen leicht über die Brust hinab, als wollte sie damit alles Belastende und Unreine, das noch auf ihr lag, abstreifen. (Ferdinand von Saar 1908, 309)

Die Tatsache, dass ihre Anwesenheit im Tirolerhaus so befreiend auf Klothilde wirkt, zeigt, dass dies für sie einen Raum darstellt, mit dem sie das „Belastende und Unreine“ (Ferdinand von Saar 1908, 309) des Außenraums kompensieren kann. Es handelt sich also bei dem Tirolerhaus um eine ganz klassische Kompensationsheterotopie, also um „einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist, wie der unsrige ungeordnet, missraten und wirr ist.“ (Foucault 1991, 45) Durch die Ruhe, die Ordnung und die Vertrautheit, die Klothilde dort empfindet, kann sie ihre Ängste, vor allem die Angst vor ihrer eigenen, ihr fremden Sexualität vergessen.

Das ist vor allem dadurch möglich, dass das Tirolerhaus einen Extrempunkt des ländlichen Raumes darstellt. Denn das Tirolerhaus, dieser „geräumige[...], etwas verwittert aussehende[...] Pavillon“ (Ferdinand von Saar 1908, 282) inmitten des Schlossgartens, stellt bereits allein durch seine Konstruktionsweise eine Illusion, eine Kopie des Ländlichen dar. „Ein hölzerner, gedeckter Gang umlief von außen das erste Stockwerk; die Tür im Erdgeschoß stand offen“ (Ferdinand von Saar 1908, 282) und innen war er

in ländlichem Geschmack mit Möbeln aus Naturholz eingerichtet; an den Wänden hingen, dunkel eingerahmt, und schon ziemlich verblaßt, Tiroler Gebirgsveduten; in der Mitte aber, über einer sauber geschnitzten, mit harten Kissen belegten Sitztruhe, prangte in sorgfältig koloriertem Steindruck das Bildnis Andreas Hofers. (Ferdinand von Saar 1908, 287)

Sowohl die Einrichtung des Gartenhauses als auch seine Position inmitten der Natur des Schlossparks zeigen die Verbindung zwischen dem künstlichen Pavillon und dem Ländlich-Natürlichem. Darüber hinaus werden hier sogar die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Künstlichem und Natürlichem verwischt durch die offen stehende Tür und den hölzernen, gedeckten Gang, der die Verbindung zwischen Innen und Außen darstellt und diese beiden Gegensätze eher miteinander vereint, als voneinander abtrennt.

Die Grenzen zwischen Natur und Kultur werden an diesem Ort also als fließend empfunden und dargestellt, was den Raum zu einem Extrempunkt des Ländlichen macht. Denn durch die fließenden, verschwimmenden Grenzen scheint der Pavillon direkt mit der ihn umgebenden Natur verbunden, ein Teil von ihr zu sein. Aber nichtsdestotrotz ist er eben nicht natürlich, sondern konstruiert, von Menschen geschaffen und damit kein Teil der ihn umgebenden Natur. Auf der anderen Seite ist er allerdings doch wieder Teil dieser Natur, denn auch der Schlosspark ist nicht im engsten Sinne des Wortes *natürlich*. Auch er wurde genauso wie das Tirolerhaus von Menschen geschaffen, um den Eindruck des Natürlichen und Ländlichen zu geben. Doch wie auch Foucault feststellt, ist vielleicht „die älteste dieser Heterotopien mit widersprüchlichen Platzierungen der Garten. [...] Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt. Der Garten ist seit dem ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie.“ (Foucault 1991, 42-43) Er stellt somit einen illusionären

Raum dar, der wirklich geworden ist und gibt dadurch den Menschen und hier vor allem Klothilde einen Raum, ihrem Alltag zu entfliehen.

Das zeigt, dass das Tirolerhaus im Garten beziehungsweise im Schlosspark tatsächlich einen der Extrempunkte darstellt, die „in einer synekdochischen Relation zum Gesamtraum [stehen], in den sie eingebettet sind.“<sup>19</sup> So steht das Tirolerhaus pars pro toto für den gesamten Raum des Ländlichen. Folglich ist der Extrempunkt als ein Beispiel der kondensierten semantischen Räumlichkeit eines größeren Feldes zu sehen. Die extremste Ausprägung dieser Räumlichkeit wird durch die Konzentration auf einen kleinen Punkt statt auf ein großes Feld veranschaulicht. Und aus genau diesem Grund kann die Kompensationsheterotopie des Tirolerhauses eine so große Kraft auf Klothilde ausüben, denn durch ihre starke Verbindung zum Ländlichen, nach dem sich Klothilde so sehnt, entfaltet sich ihre volle Wirkung.

Aus dem gleichen Grund ist es desto fataler für Klothilde, als ihre Kompensationsheterotopie zusammenbricht. Denn nach der Umarmung des Grafen, gegen die sich Klothilde nicht wehren kann (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 311-312), quält sie sich mit Selbstvorwürfen:

Was sie geahnt, wovor sie gezittert hatte war eingetroffen. Eingetroffen in dem Augenblick, als sie sich bereits gerettet und geborgen glaubte! Vollzogen hatte es sich plötzlich, ohne Widerstand von ihrer Seite! Willenlos hatte sie in den Armen des Grafen gelegen - und nur mehr eines Haares Breite hatte sie von dem Abgrund getrennt, in den sie als Ehebrecherin unrettbar versunken wäre! Und war sie es denn eigentlich nicht schon? Ein anderer als ihr Gatte, hatte sie verlangend an sich gezogen [...]. Wie sollte sie jetzt dem Freiherrn entgegentreten - entweiht, gebrandmarkt! Und nicht der begehrtliche Mann mit den dunklen Augen war an allem schuld - nein, nur sie, sie ganz allein in ihrer entsetzlichen Schwäche und Hilflosigkeit. (Ferdinand von Saar 1908, 314)

An dieser Textstelle wird ersichtlich, wie Klothildes personale Kompensationsheterotopie zusammenbricht. Denn vorher hatte sie sich an diesem Ort, in ihrem Park, in ihrem Tirolerhaus absolut sicher und geborgen gefühlt. Doch durch den Vorfall mit dem Grafen wird das zerstört und unmöglich gemacht.

Der Graf selbst macht sie sogar spöttisch auf ihre nur vermeintlich bestehende Sicherheit aufmerksam, indem er zu ihr sagt, „Fühlen Sie sich denn gar so sicher in dieser Einsamkeit?

---

<sup>19</sup> Karl N. Renner. 1987. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. *Strategien der Filmanalyse*. hrg. von L. Bauer, E. Ledig, M. Schaudig. München: Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig. 117.



Früher mag das wohl der Fall gewesen sein - aber jetzt kann es immerhin Leute geben, die Ihnen auflauern. Zum Beispiel ich. Ich habe es schon gestern getan - und heute gehe ich seit einer Stunde im Park umher.“ (Ferdinand von Saar 1908, 311) Durch seine spöttische Bemerkung wird die Tatsache betont, dass er es ist, der nicht nur Klothildes Ehe, sondern auch ihr Refugium in Form ihrer personalen Kompensationsheterotopie gefährdet. Denn er ist derjenige, auf den sich seit seiner Ankunft Klothildes erotische Gefühle richten und genau diese will sie an ihrem Lieblingsort im Park verdrängen, was er mit seiner plötzlichen Anwesenheit unmöglich macht. Durch den Moment seiner großen körperlichen Nähe, gegen die sich Klothilde nicht wehren, sie allerdings auch noch weniger zulassen kann,<sup>20</sup> wird die Kompensationsheterotopie zerstört.

Sie wird zerstört und kann dann auch nicht mehr wieder aufgebaut werden, da für Klothilde das, was sie kompensieren wollte, nämlich ihr erotisches Verlangen, keine Rolle mehr spielt. Es wird durch ihre großen Schuldgefühle bei weitem übertroffen und von diesen völlig überschattet. Sie hält sich nämlich selbst für eine Ehebrecherin und daher sagt sie auch zu ihrem Mann, dem Freiherrn „Es kann nicht wie früher sein. Denn du musst mich jetzt verachten, aufs tiefste verachten.“ (Ferdinand von Saar 1908, 316) Das zeigt, wie viel für Klothilde durch dieses vermeintlich unbedeutende Ereignis zerstört worden ist. Denn sie befindet sich nun in keinem ihrer angestammten Räume mehr: zusammen mit der Kompensationsheterotopie hat sich auch die Krisenheterotopie aufgelöst, da sich Klothilde nun nicht mehr in einem Krisenzustand befindet, sondern laut ihr selbst ganz eindeutig zu den Ehebrecherinnen gezählt werden kann.

---

<sup>20</sup> Hier zeigt sich ganz genau, wie hin und hergerissen Klothilde zwischen Moral und erotischem Verlangen ist. Die eine Seite verlangt von ihr Widerstand und die andere Hingebung und beide sind gleich stark, so dass die junge Frau völlig passiv bleibt und nichts macht - die Umarmung des Grafen also weder zulässt, noch ablehnt.

### **2.1.2.3. Zusammenbruch und Weiterentwicklung der Kompensationsheterotopie**

#### **Tirolerhaus**

Der Fall von Klothildes Refugium zeigt, dass Heterotopien, vor allem personale Heterotopien, sehr schnell zerbrechen können, in dem sie ihre Funktion für die nutznießenden Personen verlieren. Denn Heterotopien hängen mehr noch als der allgemeine Raum von den Menschen ab, die sie benutzen und prägen. Und in dem Fall, dass diese Menschen sterben, wegziehen oder der Ort für sie schlichtweg bedeutungslos wird, können sich personale Heterotopien auflösen oder auch von anderen Menschen übernommen werden.

Auch Foucault kennt den Fall, in dem eine Heterotopie sich ändert, wobei er das auf den Gesamtraum bezieht und auch nur den Fall der Veränderung und weniger das Verschwinden der Heterotopie betrachtet. Und so formuliert er seinen zweiten Grundsatz der Heterotopien, der besagt, „daß eine Gesellschaft im Laufe ihrer Geschichte eine immer noch existierende Heterotopie anders funktionieren lassen kann; tatsächlich hat jede Heterotopie ein ganz bestimmtes Funktionieren innerhalb der Gesellschaft, und dieselbe Heterotopie kann je nach der Synchronie der Kultur, in der sie sich befindet, so oder so funktionieren.“ (Foucault 1991, 41) Und das trifft eben, wie bewiesen wurde, nicht nur auf den Allgemeinraum, sondern auch auf die einzelnen personalen Heterotopien zu. Zusätzlich dazu kann es eben nicht nur eine Veränderung geben, sondern die Heterotopie kann auch in die Nichtexistenz übergehen. Das bedeutet, dass es sich dann bei diesem Raum nicht mehr um einen Raum handelt, der die „bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren“ (Foucault 1991, 38) kann, sondern um einen Raum, der in dem Raum der Gesellschaft vollständig aufgeht.

Im Falle des Tirolerhauses passiert dies allerdings nicht: hier lassen sich drei verschiedene Stufen beobachten. Zuerst bricht für Klothilde ihre personale Kompensationsheterotopie zusammen und dann wird sie nach ihrem Tod von ihrem Ehemann als „Heterotopie der akkumulierten Zeit“ (Foucault 1908, 43) übernommen. Nach Klothildes Tod bezieht nämlich

der Freiherr den Gartenpavillon, der zu seinem Lieblingsort wird, da er sich dort ganz den Erinnerungen an seine verstorbene Frau hingeben kann:

Er wankte die Stufen hinab und ließ sich auf die Bank nieder, wo sie so gerne gesessen hatte. Vor ihm lag die Wiese in neuer Triebkraft; über ihm, in den schlanken Birkenzweigen, wiegte sich mit zartem Gezwitscher eine Meise; ein erster hellgelber Falter flatterte dicht an ihm vorüber. Befreiende Wehmut überkam ihn nach und nach; es war ihm, als säße Klothilde mit ihrem breitrandigen Strohhute an seiner Seite - und legte, wie sie es gewohnt war, ihre Hand in die seine... (Ferdinand von Saar 1908, 340-341)

Durch das Tirolerhaus kann er den Schmerz über den frühen Tod seiner Frau ertragen, da sie ihm dort in der Erinnerung ganz nahe ist. Somit ist sein Fokus weg von dem Raum der Gegenwart, zurück zu dem Raum der Vergangenheit gewandert, den er nun zu bewahren sucht. Und daher handelt es sich nach Klothildes Tod bei dem Tirolerhaus um eine „Heterotopie der akkumulierten Zeit“ (Foucault 1908, 43). Denn wie Foucault beschreibt, sind die Heterotopien „häufig an Zeitschnitte gebunden, d.h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“ (Foucault 1908, 43) und genau das tut der Freiherr. Denn durch sein Verweilen im Tirolerhaus als Erinnerungsort akkumuliert er die Zeit zwar nicht, da er nie etwas neues hinzufügt, aber er bringt sie zum Stehen und bricht dadurch mit seiner eigenen Gegenwart.

Nach dem Tod des Freiherrn wird der alte Pavillon abgerissen und an seiner Stelle wird ein neuer gebaut, zusammen mit einigen Tennisplätzen (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 343-345). Er dient zu diesem Zeitpunkt also wieder seiner althergebrachten Funktion als Zerstreungsort und somit einer neuen Gesellschaft in einer neuen Form als Kompensationsheterotopie.<sup>21</sup>

Doch zurück zu Klothilde, denn für sie bricht durch die Umarmungsszene das Konzept des Tirolerhauses zusammen, lange bevor der alte Pavillon tatsächlich abgerissen wird. Sie

---

<sup>21</sup> Zur Differenz der zwei Generationen in *Schloß Kostenitz* von denen eine obsolet geworden ist und im Park ihren Rückzugsort verliert und der ihr folgenden Generation, die diesen Park in ein Freizeitzentrum verwandelt und der Wertung dieser Generationen, die durch den Erzähler erfolgt, siehe Ursula Renner. 1990. „Pavillons, Glashäuser und Seitenwege - Topos und Vision des Paradiesgartens bei Saar, Hoffmannsthal und Heinrich Mann“. *Recherches Germaniques*. 20: 123-140.

verliert nämlich mit ihrer angestammten personalen Heterotopie ihren Lebensraum und befindet sich nun in einer Art *Thirdspace*<sup>22</sup>. Dieser Begriff mag vielleicht durch seine Wurzeln im radikalen Postmodernismus anachronistisch erscheinen, passt allerdings nichtsdestoweniger auch auf die dem 19. Jahrhundert entstammende Klothilde. Denn durch die kurze Umarmung des Grafen verliert Klothilde, wie bereits dargelegt wurde, ihre Identität als treue Ehefrau: “Sie fühlte, daß etwas in ihr gebrochen und vernichtet war, das nicht wieder hergestellt werden konnte. Ja, die klare Ruhe, der heitere Frieden ihrer Seele war verloren - verloren für immer.“ (Ferdinand von Saar 1908, 324-325) Das zeigt, dass sie sich also auch hier wieder in einer Krise befindet. Dieser Krisenzustand wird allerdings nicht weiter räumlich realisiert, denn über ihr Krankenzimmer, in dem sie ihre letzten Tage verbringt, erfährt der Leser kaum etwas. Daher kann man hier auch nicht von einer neu-erschlossenen Krisenheterotopie sprechen.

Stattdessen zeigt sich Klothilde in einer Art Zwischenraum. Sie schwankt zwischen ihrem Gewissen und ihren immer noch bestehenden erotischen Gefühlen für den Grafen. Dieser Zwischenraum etabliert sich weniger räumlich als vielmehr durch die Tatsache, dass sich auch Klothilde in ihrem Fieberwahn zwischen Wachen und Nicht-Wachen befindet:

Immer unruhiger wurde die Kranke; sie warf ächzend und stöhnend den Kopf hin und her, und schien dabei mit unsichtbaren Personen zu sprechen. [...] ‘*Le cheval! Le cheval!*’ stieß sie jetzt, furchtbar aufschreiend, hervor und richtete sich mit halbem Leibe auf. Plötzlich aber sank sie wieder zurück, streckte sich lang aus und verblieb regungslos. (Ferdinand von Saar 1908, 331)

Die Bemerkung mit dem Pferd zeigt hier, dass Klothilde ihren erotischen Fantasien immer noch nicht entkommen ist.<sup>23</sup> Denn die Szene, in der der Graf einen Schimmel im Hof gefügig machte, hat großen Eindruck auf sie gemacht (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 305-307), so dass die Erinnerung an diese Episode sie nun in ihren Fieberträumen verfolgt. Klothilde befindet sich also wie bisher zwischen ihren moralischen Ansprüchen an ihre Person als

---

<sup>22</sup> Zum Begriff des *Thirdspace* und seiner expliziten Verwendung in der Postmoderne siehe Edward Soja. 1996. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Mass: Blackwell.

<sup>23</sup> Zur Bedeutung der Verwendung der französischen Sprache, durch die der Es/Über-Ich-Konflikt Klothildes widerspiegelt wird siehe Ursula Renner. 1990. „Pavillons, Glashäuser und Seitenwege - Topos und Vision des Paradiesgartens bei Saar, Hoffmannsthal und Heinrich Mann“. *Recherches Germaniques*. 20: 123-140.

Ehefrau und ihren Bedürfnissen als leidenschaftliche, sexuell empfindende Frau und sie kann auch weiterhin keinem der beiden gerecht werden. Nur ist es nach der Umarmungsszene für sie nun nicht mehr möglich, die eine Seite völlig zu verdrängen und sie wählt bewusst diese Art von Zwischenraum, die eben als eine Art von *Thirdspace* gelesen werden kann.

Edward Soja definiert den *Thirdspace* als „a starting point for new and different explorations that can move beyond the ‘third term‘ in a constant search for other spaces; and still more to come.“<sup>24</sup> Und das erklärt Klothildes Situation, denn sie befindet sich eigentlich an einem *starting point*, nachdem ihre bisherige Lebenswelt und Identität zusammengebrochen sind. Aber anstatt diesen zu nutzen, verweilt Klothilde in ihrem Zwischenraum. Sie bleibt also an dem *starting point* stehen und ihre Suche nach anderen Räumen zeigt sich nur durch Fieberwahn und manifestiert sich letztendlich in ihrem Tod, den vielleicht größten und unergründlichsten *Thirdspace*, den der Mensch erfahren kann.

Denn parallel zu dem Verständnis von *Thirdspace* als keine „marginality one wishes to lose - to give up or surrender as part of moving into the center - but rather as a site one stays in, clings to even, because it nourishes one’s capacity to resist,“<sup>25</sup> zeigt auch Klothilde keine Anstalten, ihren Zwischenraum verlassen zu wollen. Stattdessen scheint sie an ihrer *marginality* zu hängen, da sie sich ihrem Gatten gegenüber als unwürdig empfindet und nicht wieder zurück in ihr altes Leben kann:

Aber kaum allein, empfand sie sofort wieder aufs tiefste, daß es nie und nimmer gut werden könne. Einen Augenblick zwar hatte sie bei den milden, zärtlichen Tröstungen ihres Gatten aufgeatmet; einen Augenblick war das Leben wieder sonnenhell wie früher, aus der dunklen Nacht der Verzweiflung, die sie umgab aufgetaucht - jetzt aber versank es wieder. [...] Was frommte es, daß ihr Gatte entschuldigte und verzieh, was sie sich selbst niemals würde verzeihen können? (Ferdinand von Saar 1908, 324-325)

Das beweist, dass ihr durch das Verständnis ihres Ehemannes die Möglichkeit gegeben ist, ihre Rolle als treue Ehefrau wieder einzunehmen, da auch kein physischer Ehebruch vorlag.

---

<sup>24</sup> Edward W. Soja. 2000. „Thirdspace: expanding the scope of the geographical imagination“. *Architecturally Speaking. Practices of Art Architecture and the Everyday*. A.Read (Hrg.). London and New York: Routledge. 22

<sup>25</sup> bell hooks. 1990. *YEARNING. race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press. 149-150

Sie aber wählt ganz bewusst nicht ihre alte Identität, sondern den *Thirdspace* als eine „site of resistance - as location of radical openness and possibility.“ (hooks 1990, 153) Doch trotz ihrer freien Entscheidung ist es ihr nicht möglich, in diesem Zwischenraum, dem Raum des Anderen, zu bleiben, da sie diesen Zustand nicht ertragen kann und somit wählt sie den einzigen anderen Raum, der ihr innerhalb des *Thirdspace* zur Verfügung steht, nämlich den Tod. Hier zeigt sich auch, dass der Begriff des *Thirdspace*, so wie ihn bell hooks und Edward Soja prägen, nicht völlig zu Klothildes Situation passt. Denn in der Postmoderne ist es nicht nur möglich, den *Thirdspace* frei zu wählen, sondern man kann darin auch verweilen, man kann die *marginiality* ertragen und sie zu „a strategic meeting place for fostering collective political actions against all sorts of human oppression“ (Soja 2000, 22) machen. Das ist Klothilde als einem Kind des 19. Jahrhunderts noch nicht möglich.

### **2.1.3. Geschlechterräume in *Schloß Kostenitz***

Räume weisen zusätzlich zu ihrer Tendenz, sich voneinander abzugrenzen und Heterotopien zu bilden, auch die Eigenschaft auf, dass sie entweder spezifische Geschlechterrollen prägen oder andersherum von diesen geprägt werden. Denn Orte und Räume und unser Verständnis von ihnen können in großem Maße von männlichen und weiblichen Geschlechterrollen abhängen. Sie sind Geschlechterräume. Diese entstehen auf verschiedenste Weise: Räume können zum einen durch ein spezifisches Geschlecht geprägt werden, dadurch, dass Personen dieses Geschlechts jene Räume bewohnen und zu ihren eigenen machen oder auch dadurch, dass bestimmte Aktivitäten, die in diesen Räumen vonstatten gehen oder Aufgaben, die in ihnen erledigt werden, mit einem bestimmten Geschlecht assoziiert werden. Denn „[s]pecific places may be ‘sexed’ according to the biological sex of the people who occupy them, or gendered according to the ‘gender’ associated with the different kinds of activities, which

occur in them.”<sup>26</sup> Dazu kommt, dass auch durch die Art und Weise wie Räume, ihre Form und ihr Interieur beschrieben werden, Assoziationen mit einem spezifischen Geschlecht geweckt werden können, wodurch auch diese Räume zu Geschlechterräumen werden.

It is important to note that as well as being gendered through physical occupation - the different inhabitation of space by men and women - space is also produced as gendered through representation. Descriptions of gendered space make use of words and images which have cultural associations with particular genders to invoke comparisons to the biological body - for example, soft, curvaceous interiors are connected with women and phallic towers with men. (Rendell 2000, 103)

Doch es ist nicht nur so, dass Räume von den unterschiedlichen Geschlechtern modelliert und gezeichnet werden, sondern auch die Geschlechterrollen und das Verständnis, das wir von ihnen haben, werden durch Räume gebildet und verändert. Vor allem die Gegensätze und Unterschiede zwischen Mann und Frau können durch Räume konstruiert und betont werden. So war es lange und ist es auch heute noch in vielen Kulturen üblich, Männer und Frauen räumlich voneinander abzugrenzen. Zum Beispiel in islamischen Ländern, in denen Frauen früher in einem völlig separaten Teil des Hauses lebten und noch bis heute die Gebeträume in den Moscheen Männer und Frauen streng voneinander separieren. Diese Art der Geschlechtertrennung ist auch dem deutschen Kulturkreis nicht unbekannt, wo bis heute Geschlechtertrennung in Schulen durchaus nicht unüblich und in Gefängnissen sogar die Regel ist.

Durch diese Trennung wird jedem der Geschlechter ein ganz spezifischer Raum zugewiesen, mit dem das Geschlecht in der Wahrnehmung der Menschen von nun an fest verbunden ist. Die Modifikationen dieses zugeteilten Raumes, seine Ausdehnung und Beschaffenheit führen uns dann zu Schlussfolgerungen über das Geschlecht selbst. Dieses Phänomen zeigt sich nicht nur bei Räumen im Allgemeinen, sondern auch bei der Geographie ganz speziell: „Each [genders and geography] is, in profound ways, implicated in the construction of the other:

---

<sup>26</sup> Jane Rendell. 2000. „Introduction: Gender, Space“. *Gender space architecture : an interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge. 101-111.

geography in its various guises influences the cultural formations of particular genders and gender relations; gender has been deeply influential in the production of ‘the geographical’.<sup>27</sup>

Daher können durch die Betrachtung der verschiedenen Geschlechter und Geschlechtsstrukturen nicht nur Aussagen auf die Räume getroffen werden, sondern auch die Räume können Aufschluss über die Geschlechter und ihre Beziehungen untereinander geben. Im Folgenden werden aus diesem Grund die Geschlechterräume in von Saars *Schloß Kostenitz* untersucht. Hierbei ist festzustellen, dass man in dieser Novelle zwischen den zwei verschiedenen Geschlechtersphären *männlich* und *weiblich* unterscheiden muss, wobei nicht alle Männer der Geschichte auch den männlichen Raum bewohnen oder ihm zugeteilt werden können. Es bilden sich zwei Geschlechterräume: Das anfänglich als ‘ganzes Haus’ wahrgenommene Schloss entwickelt sich zu einem weiblichen Geschlechtsraum und ein männlicher Geschlechtsraum wird oppositionell zu diesem als *non-space* gestaltet.

#### **2.1.3.1. Der weibliche Geschlechterraum des Schlosses**

Um Aussagen über die Geschlechterräume in dieser Novelle des 19. Jahrhunderts treffen zu können, muss zuerst untersucht werden, was die damaligen Erwartungen an Räume, Geschlechter und Geschlechterräume beinhalteten. Hier stellt Saskia Haag in ihrer Studie über Räume und Häuser des 19. Jahrhunderts fest, dass

sich zwei dominante Raummodelle ausmachen [lassen]. Einerseits taucht in der zeitgenössischen Imagination des Wohnraumes der Begriff des ‘ganzen Hauses’ bzw. entsprechende Vorstellungen einer sämtliche Lebensbereiche umfassenden räumlichen Einheit auf; andererseits trifft man auf den Begriff der ‘Wohnung’ oder des ‘Interieurs’ als eines privaten Rückzugsortes des modernen Subjekts.<sup>28</sup>

Hierbei bezieht sich der Begriff des ‘ganzen Hauses’ auf das Verständnis des Gebäudes als ein Kollektiv ohne Unterscheidung zwischen Innen und Außen und ohne Differenzierung von einzelnen Hausteilen. Denn das ganze Haus wird hier als eine Art Kampfmittel gegen das „Verdikt des Mechanischen, Zusammengesetzten, Scheinhaften und Toten“ (Haag 2012, 113)

---

<sup>27</sup> Doreen Massey. 1994. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: The University of Minnesota Press. 177.

<sup>28</sup> Saskia Haag. 2012. *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach Verlag. 109.



verstanden. Dabei wurde das Haus als eine vollständige Harmonie betrachtet, dessen Fassade eine Einheit mit dem Interieur bilden musste und das Interieur auch in sich harmonisieren musste. Das zeigt auch die Verbindung, die zwischen dem einzelnen Innenraum und dem 'ganzen Haus' besteht. Denn „[d]as harmonisierte Interieur und das ganze Haus sind [...] insofern verwandt, als [dass] beide Modelle einen Innenraum imaginieren, der sich durch Geschlossenheit und eine Art räumlicher Verdichtung - eine gesteigerte Intensität der internen Relationen - auszeichnet.“ (Haag 2012, 118) Das Haus wird somit zu einem Raum, der durch die engen Beziehungen, die innerhalb seiner Grenzen zwischen seinen Teilräumen bestehen, in ein Oppositionsverhältnis zum Außenraum gestellt wird.

Hierbei werden dann den einzelnen Geschlechtern ganz eindeutige Zuständigkeiten für die Räume zugeteilt. Die Frau hatte sich um den Bereich des Inneren zu kümmern und der Mann hatte Sorge für den Bereich des Äußeren zu tragen. Denn „[d]er Mann gibt dem Haus und der Familie Namen und äußere Gestaltung; er vertritt das Haus nach Außen. Durch die Frau aber werden die Sitten des Hauses erst lebendig; so haucht sie in der That dem Haus den Odem des Lebens ein.“<sup>29</sup> Das zeigt, dass es als die Aufgabe der Frau gesehen wurde, dem Inneren des Hauses durch ihre Anwesenheit und ihr Schaffen Leben zu geben und so ein Gebäude in ein Zuhause, in Heimat zu verwandeln. Währenddessen hatte der Mann im äußeren Raum der Öffentlichkeit, das Haus und die Familie zu vertreten und zu repräsentieren, wodurch er vor allem Macht über die äußere Wahrnehmung des Hauses durch die Gesellschaft hatte.

Dies zeigt sich auch in verschiedenen Punkten in der räumlichen Konstruktion des Schloss Kostenitz. Denn während sich Klothilde vor allem im Tirolerhaus aufhält und sich dort der Ausübung ihrer künstlerischen Ambitionen hingibt, sitzt ihr Ehemann in „seinem Arbeitszimmer - einem hochgelegenen Gemache mit weiter Fernsicht,“ (Ferdinand von Saar 1908, 279) wo er auch die Delegation der Dorfbewohner empfängt. Durch seine erhobene Position besitzt der Freiherr die Kontrolle über den Blick in die Ferne, wobei er durch diese

---

<sup>29</sup> Wilhelm Heinrich Riehl. 1855. *Die Familie*. Stuttgart/Augsburg. 20. (zitiert nach Saskia Haag 2012, 131)

Kontrolle auch gleichzeitig symbolisch die Gewalt über den ganzen Raum, den er überblicken kann, besitzt. Dies unterstreicht seine Machstellung, die er innerhalb des Hauses inne zu haben scheint, die auch noch zusätzlich dadurch betont wird, dass er die Delegation der Dorfbewohner alleine als Herr des Hauses ohne seine Frau empfängt. Somit unterhält er quasi eine Monopolstellung auf den Kontakt zur Außenwelt. Denn während er die ausgewählten Männer des Dorfes empfängt, gibt sich seine Frau völlig ihrem „Traumleben“ (Ferdinand von Saar 1908, 291) inmitten des für Fremde unzugänglichen Parks hin. Das einzige Mal, als Klothilde den Park verlässt, ist es auch wieder der Freiherr, der sie nicht nur begleitet, sondern ihr durch das Aufschließen der Tür den Zugang zur Außenwelt gewährt, denn „[e]in kleines Hinterpförtchen in der Umfassungsmauer des Parkes, das der Freiherr aufschloß, führte [...] hinaus.“ (Ferdinand von Saar 1908, 290)

Die Trennung der verschiedenen Räumlichkeiten, die von den beiden Teilen des Ehepaares bewohnt werden, wird besonders durch die Betonung, die auf der Unterschiedlichkeit ihrer Beschäftigungen, Aufgaben und Tätigkeiten liegt, herausgestellt. Denn während der Freiherr damit beschäftigt ist, seine Memoiren zu schreiben, denen er anfangs große Wichtigkeit beilegt, da sie „vielleicht einem späteren Geschlecht zugute kommen“ (Ferdinand von Saar 1908, 286) werden, gibt sich Klothilde der Malerei und der Musik hin. In beidem bleibt sie allerdings Amateurin, denn wie uns der Erzähler versichert, „konnte [man] sie begabt nennen; aber über den Dilettantismus erhob sie sich nicht, wie denn ihre gesamte Bildung, den Zeitverhältnissen entsprechend, der Gründlichkeit entbehrte.“ (Ferdinand von Saar 1908, 289)

Das zeigt den Gegensatz auf, der zwischen den beiden Ehepartnern und den Räumlichkeiten, in denen sie ihre Zeit verbringen, besteht. Denn während der Freiherr „die sonnendurchglühten Stunden des Tages in seinem nach Norden gelegenen Arbeitszimmer“ (Ferdinand von Saar 1908, 291) mit seiner *ernsthaften* Arbeit des Memoirenschreibens verbringt, gibt sich seine Frau in ihrem Sommerhaus ihren Vergnügungen hin.

Sie saß an der kleinen Staffelei und strichelte zierlich an ihrer idealen Landschaft, und wenn es in den niederen Räumen allzu schwül wurde, so nahm sie eines ihrer Lieblingsbücher und ließ sich unter den schattenden Birkenwipfeln nieder, zuweilen mit sinnendem Aug' dem Fluge der Schwalben folgend, die im Zick-Zack über die Wiese hinschossen, oder dem Rufe des Kuckucks lauschend, der aus dem Wald herübertönte. (Ferdinand von Saar 1908, 291-292)

Die Räume sind also ganz gezielt mit dem jeweiligen Geschlecht verbunden, was vor allem auch durch die Wortwahl der Beschreibung noch eine weitere Betonung erfährt. Denn die hellen Vokale in den Worten *zierlich*, *ideal*, *schwül* und *sinnend* evozieren die helle Stimme einer Frau, wodurch dieser räumliche Bereich des Tirolerhauses und des Parks und die Beschäftigungen, denen Klothilde dort nachgeht fest mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung steht.

Doch gleichzeitig mit der Errichtung dieses weiblichen Geschlechtsraumes wird ein Problem offensichtlich, das mit Klothilde zusammenhängt. Denn es wurde als die Aufgabe der Frau verstanden, „die latent der Verworrenheit und dem Zerfall zuneigenden Stücke der Wohnung zu einem atmosphärischen Ganzen zusammenstimmen.“ (Haag 2012, 117) Und darin hat Klothilde keinen Erfolg. Ihr gelingt es nicht, „dem Haus den *Odem des Lebens*“ (Riehl 1855, 20 - zitiert nach Haag 2012, 131) einzuhauchen.

Es wird der Eindruck vermittelt, dass die Räumlichkeiten des Schlosses verödet und einsam liegen und auch sehr schlicht eingerichtet sind. Das wird zum Beispiel an der Beschreibung des Esszimmers ersichtlich: „Es war ein kühler, weit gewölbter Raum, wo sich das Paar allerdings etwas vereinsamt ausnahm. Ein würdig aussehender Kammerdiener reichte mit zeremoniellem Ernst die Speisen dar.“ (Ferdinand von Saar 1908, 290) Die Schlossherrin scheint also nicht in der Lage zu sein, dass Schloss wohnlich und gemütlich als das Zuhause einer Familie zu gestalten, was vor allem auch daran liegen mag, dass es ihr und dem Freiherrn nicht möglich ist, eine Familie zu gründen. Klothilde ist keine Mutter und aus diesem Grund liegt es ihr auch nicht nahe, ein Nest zu bauen, ihrer Familie ein Heim zu bereiten.

Dies wird nicht nur am Schloss, sondern auch an ihrem eigenen privaten Rückzugsort, dem Tirolerhaus, ersichtlich. Denn dieser Rückzugsort sollte eigentlich ein „isolierte[r] und individuell gestaltete[r] Raum [...] des Einzelnen [sein]. In dem Maße, in dem das Individuum sich hier von dem familiären Kollektiv absetzt, differenziert sich seine Umgebung durch eine Vielfalt von Einrichtungsgegenständen aus.“ (Haag 2012, 114) Aber das ist der Gartenpavillon für Klothilde nicht. Er liegt zwar isoliert, aber sie übernimmt die komplette Einrichtung und Gestaltung des Interieurs von der früheren Besitzerin:

Die ganze Ausstattung rührte noch von der Mutter des früheren Schlossbesitzers her, die einige Jugendjahre in Tirol zugebracht und zur Erinnerung an diesen Aufenthalt das kleine Gebäude hatte herstellen und mit Vorliebe betreuen lassen. Sie pflegte, wie behauptet wurde, während ihrer letzten Lebensjahre fast die ganze Tageszeit hier zuzubringen, und ein anstoßendes Zimmer zeugte von ihren sonstigen Gewohnheiten und Liebhabereien. Dort war alles im zierlichen Stil des Empire eingerichtet. Vor einem winzigen Kanapee stand ein putziges Spieltischchen aus Ebenholz, an dem die alte Dame Patience legte oder mit ihrer Vorleserin eine Partie L’Hombre machte. Ein kleines brüchiges Spinett hatte seinen Platz dicht am Fenster; auf der anderen Seite befand sich eine offene Handbibliothek, die eine ganze Serie älterer Dichter, wie Klopstock, Uz, Hagedorn, Gellert, enthielt; alles in wohl erhaltenen altmodischen Einbänden von braunem Leder. Die Werke Jean Pauls fanden sich vor, samt einem Exemplar der ersten Ausgabe des Werthers; auch einige Dramen Schillers und Tiedges Urania. Auf dem geräumigen Tische des Eintrittszimmers lagen ebenfalls Bücher, die sich durch frische und moderne Einbände als Lektüre der jetzigen Herrin zu erkennen gaben. (Ferdinand von Saar 1908, 287-288)

Das zeigt, wie wenig der Raum, in dem Klothilde immerhin den Großteil ihrer Zeit verbringt, von ihr personalisiert wurde. Nur ihre Bücher bezeugen, dass sie jetzt die Herrin des Gartenpavillons ist und nicht die alte Mutter des früheren Schlossbesitzers. Die Betonung, die allerdings auf dem *zierlichen*, *winzigen* und *putzigen* Einrichtungsstil liegt, zeigt, dass es sich hier trotzdem um einen weiblichen Geschlechtsraum handelt. Dadurch erschließt sich auch die Problematik, denn das Tirolerhaus gilt als ein absolut weiblicher Raum, der von einer Frau bewohnt und ausgestattet wurde. Aber diese Frau ist nicht Klothilde und somit verliert Klothildes privater Rückzugsort durch die Subtraktion ihres persönlichen Einflusses auf ihn an individueller Stärke und Bedeutung.

Die Tatsache, dass Klothilde ihrer *weiblichen* Pflicht des Gestaltens und Verzierens nicht nachkommt, erklärt auch die Nachdrücklichkeit, mit der die Ehepartner nach Tante Lotti verlangen. Und so spricht Klothilde aus, was beide denken, wenn sie sagt: „Und wenn Tante

Lotti kommt, dann sind wir auch nicht mehr so ganz allein. Dann haben wir einen guten Hausgeist, der sich um alles kümmern wird, was deine Frau vernachlässigt.“ (Ferdinand von Saar 1908, 287) Hierbei wird ersichtlich, dass Klothilde ihr fehlender Hausfrauensinn durchaus bewusst ist, sie aber dennoch kein Bedürfnis hat, diesen auszufüllen, sondern lieber dankbar ihre Aufgaben an jemand anderen abgibt. Im Allgemeinen scheint Klothilde an manchen Stellen mit den ihr überantworteten Räumen überfordert zu sein und somit wird ihr Bedürfnis nach der Anwesenheit und Gesellschaft der Tante noch größer, vor allem als es darum geht, in diesen Räumlichkeiten auch noch eine Kompanie zu beherbergen (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 301). Anstatt die Stelle der Hausfrau und Mutter einzunehmen, fühlt sie sich überfordert und sehnt sich danach, dass Tante Lotti diese Stelle einnimmt und sie die Rolle des sorglosen Kindes spielen kann, das durch die Anwesenheit der Mutter als Aufseherin auch keine Chance zu Verkehr mit den Soldaten haben kann. Dadurch, dass die Tante allerdings nicht kommt, bleibt die Stelle der Hausfrau und Mutter unbesetzt und es kommt zur Katastrophe. Klothilde wird krank und gibt ihre Rolle vollständig auf, was den Freiherrn dazu nötigt, noch einmal einen eindringlichen Brief an Tante Lotti zu schicken und sie um ihr Kommen zu bitten.

Nach der vermeintlichen Verführung, die den eigentlichen Moment darstellt, in dem Klothilde ihre Rolle vollständig aufgibt, verändert sich auch der Raum. Aus dem vorigen ‘ganzen Haus’ scheint ein rein weiblicher Geschlechtsraum zu werden. Zum einen scheint Klothilde durch ihre Krankheit an körperlicher Präsenz zu gewinnen, da nun die gesteigerte Sorge um ihren kranken Körper und ihre Anfälle und später die Sorge um ihren Leichnam im Vordergrund stehen. Zum anderen verändert sich auch der Freiherr und geht aus seinem Dasein als Hausherr in ein „Pflanzenleben“ (Ferdinand von Saar 1908, 341) über. Am Anfang scheint der Freiherr, wie bereits beschrieben, die Kontrolle über den Raum seines Hauses und seine Besitzungen zu haben. Durch die Anwesenheit der Soldaten löst sich diese Kontrolle allerdings langsam auf.

Schon die Tatsache, dass der Graf das Ehepaar bei ihrer ersten Begegnung warten lässt, zeigt seine Missachtung der freiherrlichen Regeln, denn anstatt wie angemeldet am Vormittag zu erscheinen, kommt er erst nach zwölf. (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 300-301) Auch die Umarmungsszene zwischen Klothilde und dem Grafen illustriert den graduellen Verlust der Macht des Freiherrn über den Raum. Denn es kommt zwar zur körperlichen Annäherung auf Güntersheims Grund und Boden, wobei durch seine nahende Präsenz verhindert wird, dass es zur vollständigen Verführung kommt, was durch folgendes Gespräch zwischen Klothilde und dem Grafen herausgehoben wird:

Sie machte eine gewaltsame Anstrengung, sich aus den Armen des Grafen loszumachen, der seine Lippen in ihr Haar gepresst hatte; aber er umklammerte sie nur um so fester. Als er jedoch in ihren Zügen den Ausdruck der entsetzlichen Angst wahrte, mit welcher sie von dem Hügel fortstrebte, fragte er betroffen: 'Warum wollen sie fliehen? - Wohin wollen Sie, Klothilde?' Sie deutete in kraftloser Verstörung nach dem Tirolerhaus hinunter. 'Dorthin?! Warum?' 'Ich erwarte -' Mehr konnte sie nicht hervorbringen. 'Wen? Wen erwarten Sie?' drängte er, ohne sie völlig loszulassen. Und da sie nicht mehr antwortete, setzte er hinzu: 'Ihren Gatten?' Sie ließ bejahend das Haupt sinken. Nun gab er sie langsam frei. 'Das ist freilich fatal', sagte er mit unterdrücktem Ärger. 'Er darf uns hier nicht beisammen finden. Am allerwenigsten hier. Aber ich komme morgen - komme jeden Tag wieder. Um dieselbe Stunde-' (Ferdinand von Saar 1908, 313)

Daraus wird ersichtlich, dass der Freiherr immer noch Macht über seinen angestammten Raum hat, auch wenn diese Macht bereits schwindet.

Eine weitere Betonung erhält diese Tatsache dadurch, dass der Freiherr durch die einen Teil der Nebengebäude bewohnenden Soldaten von der Rolle des Hausherrn in die Rolle eines Gastes versetzt wird. Denn zum einen herrscht eine rigide Trennung zwischen der freiherrlichen und der gräflichen Sphäre, was den Gang des Freiherrn zum Grafen, als er diesen nach der Umarmungsszene zur Rede stellen will, zu einer Grenzüberschreitung macht. Vor allem dadurch, dass der Raum des Grafen nicht nur durch einen Reitknecht, sondern auch durch einen Hund bewacht wird, an denen der Freiherr vorbeikommen muss:

Es schlug eben vier Uhr, als er quer über den Hof, dem Amtshause zuschritt. [...] [D]er Reitknecht aber, ein bartloser, in der Art solcher Leute hochmütiger Bursche, zögerte sichtlich; erst als der Freiherr gerade auf ihn zutrat, erhob er sich rasch und brachte den Stummel seine Virginiazigarre, den er mehr kaute als rauchte, aus dem Munde. Der Freiherr sagte, er wünsche den Grafen zu sprechen; wie er gehört habe, sei dieser zu Hause. 'Ja,' erwiderte der Bursche in schwerverständlichem Deutsch; 'aber er schläft. Ich habe jedoch Befehl, ihn um vier Uhr zu wecken. Es ist jetzt gerade Zeit,' fuhr er mit einem Blick nach der Schloßuhr fort,

‘und ich werde den Herrn Baron anmelden.’ ‘Tun sie das,’ versetzte der Freiherr, ‘ich werde einstweilen hier warten.’ [...] Es dauerte ziemlich lange, bis der andere mit der Nachricht zurückkam, der Herr Graf lasse bitten, einstweilen oben Platz zu nehmen, er werde gleich erscheinen. Der Freiherr folgte nun dem Reitknecht, der offenbar auch die Verrichtungen eines Dieners besorgte in das Eintrittszimmer. [...] Endlich öffnete sich die Tür, durch deren Spalt sofort ein gelber affenartiger Pintscher laut aufbellend dem Freiherrn entgegenschöß; auf einen drohenden Ruf seines Herrn kroch er unter das Sofa, wo er leise nachknurrte. (Ferdinand von Saar 1908, 319-320)

Die nachlässige, respektlose Art des Reitknecht, der eigentlich die Position eines Dieners bekleidet und damit in der Hierarchie weit unter dem Freiherrn steht, und auch der wütende Hund, der nur von dem Grafen zurückgehalten wird, zeigen, dass Güntersheim seine Stellung als Herr des Hauses in dieser Sphäre nicht mehr bekleidet, sondern zum Gast mutiert ist. Auch kann er selbst dem Grafen nicht befehlen, das Haus zu verlassen und nur durch einen Zufall werden die Soldaten, direkt nachdem der Freiherr seine Bitte an den Grafen nach dessen Abreise geäußert hat, durch ein Schreiben von Schloss Kostenitz abgezogen (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 324). Das zeigt, wie wenig Kontrolle der Freiherr noch über seinen Raum besitzt, was den Übergang des ‘ganzen Hauses’ in einen weiblichen Raum zu katalysieren scheint.

Denn nach dem Gespräch des Freiherrn mit dem Grafen beginnt Klothildes körperlicher Verfall und dabei aber auch ihre steigende körperliche Präsenz. Der Bereich ihres Krankenzimmers sollte eigentlich ein durch und durch weiblicher Bereich sein, da dort eine kranke Frau liegt, die von anderen Frauen versorgt und gepflegt werden sollte. Das findet in diesem Fall allerdings so nicht statt. Denn die Pflege Klothildes und die Sorge um sie wird von fast schon dubios zu nennenden Männergestalten versehen, die durch ihre fehlerhafte oder kränkliche Männlichkeit dem Raum des Weiblichen etwas Grotesk-Männliches verleihen und dadurch die weibliche Konnotation dieses Raumes verstärken. Der Raum befindet sich in männlicher Kontrolle, da der Freiherr beständig bei der Kranken ist. Allerdings kann er durch sein Weinen, seine Verzweiflung und seine Hilflosigkeit nicht die Rolle des starken, kontrollierten und das Haus in der Öffentlichkeit vertretenden Mannes übernehmen. Im Angesicht der Erwartungen seiner Zeit versagt er durch seine fehlende

Beherrschung als Mann. Auch die anderen beiden Männer, die das Krankenzimmer betreten, scheitern darin, es zu einem männlichen Bereich zu machen. Denn der Arzt ist „ein hoher Fünfziger mit stark gerötetem pockennarbigen Gesicht, [...] [der] auf seinen Stock gestützt [geht] - denn er hatte ein lahmes Bein“ (Ferdinand von Saar 1908, 328) und besitzt somit durch seinen eigenen körperlichen Verfall weder die Macht, Klothilde wieder gesund zu machen, noch die Macht, den Raum des Krankenzimmers als gesunder Mann einzunehmen. Der dritte Mann, der in dieser Hinsicht versagt, ist der Pfarrer. Er wird beschrieben als eine „schmächtige, hochaufgeschossene Gestalt mit blonden Haaren und einem zarten, fast mädchenhaften Gesicht, das Befangenheit und Verlegenheit ausdrückte.“ (Ferdinand von Saar 1908, 332) Diese Verlegenheit bewegt ihn dazu die Handlung der letzten Ölung so schnell wie möglich durchzuführen und „er wagte dabei kaum das regungslose, bleiche junge Weib anzusehen.“ (Ferdinand von Saar 1908, 333) Das Verlangen des Priesters, den Raum so schnell wie möglich zu verlassen, lässt sich dadurch interpretieren, dass er sich durch diese allzu weiblich gewordene Sphäre in seiner eh schon eher fragil zu nennenden Männlichkeit bedroht fühlt und daher keine Verlängerung seiner Anwesenheit über das absolut Nötigste hinaus zulassen kann. Dadurch wird die weibliche Konnotation des Raumes noch mehr bestätigt und hervorgehoben.

Nach Klothildes Tod manifestiert sich diese Konnotation noch mehr. Hierbei ist allerdings zu bemerken, dass es weniger Klothildes Präsenz als ihre Nicht-Präsenz zu sein scheint, die diese Weiblichkeit evoziert. Denn dadurch, dass nichts von ihr und ihrer Persönlichkeit auf das Interieur übergegangen ist, fühlt sich der Freiherr völlig verlassen und findet Trost im Tirolerhaus. Denn dort befindet sich das einzige Indiz einer Gestaltung des Raumes durch Klothildes und zwar ihre Akelei.

Schon blühte in sanften Farben der Akelei, den man auf Wunsch der Schloßfrau, die ihn so sehr liebte, gepflanzt hatte, und der so reich und üppig gedieh, daß im Mai alle Rasenhänge davon überdeckt waren. Und dann kam die Zeit der Rosen, die Zeit der Nelken - und endlich die der Georginen und Asten... So zog Jahr um Jahr dahin und der Freiherr selbst begann ein Pflanzenleben zu führen - das stille Pflanzenleben des Alters. (Ferdinand von Saar 1908, 341)



Hier zeigt sich, dass auch der Freiherr selbst letztendlich völlig in den weiblichen Bereich aufgegangen ist. Denn zum einen lebt er nun fast ausschließlich im Tirolerhaus, dem Inbegriff des Weiblichen in der Novelle, und zum anderen wird durch die enge Verbindung, die der Erzähler zwischen den Blumen und dem Freiherrn herstellt, die Männlichkeit des Freiherrn nihilisiert. Denn Pflanzen und vor allem Blumen und Blüten werden stets mit dem Weiblichen assoziiert und aus dem „stillen Pflanzenleben des Alters“ (Ferdinand von Saar 1908, 341), das der Freiherr führt, wird eine Art weibliches Dahinvegetieren, wie es auch schon die alte Mutter des vorherigen Schlossherrn führte, die das Tirolerhaus zu diesem Zweck erbaute. Dies wird auch noch zusätzlich dadurch betont, dass der Freiherr auch seine vorherige Tätigkeit des Memoirenschreibens aufgegeben hat:

[s]eine Denkwürdigkeiten, die er begonnen hatte, waren fürs erste liegen geblieben. Als er sie später wieder aufnehmen wollte, erschienen ihm diese Aufzeichnungen nicht mehr wichtig genug, da sich inzwischen im Staate eine Neugestaltung der Dinge anzubahnen schien, wie sie einst seinem Geist vorgeschwebt hatte. So ließ er denn die Papiere ruhen und begnügte sich mit dem Bewusstsein seines früheren Wollens.- (Ferdinand von Saar 1908, 341)

Durch die offensichtliche Nutzlosigkeit seiner früheren *männlichen* Tätigkeit, scheint der Freiherr noch stärker mit dem weiblichen Raum zu assimilieren, denn nur durch Untätigkeit kann er auch seinem „Pflanzenleben“ (Ferdinand von Saar 1908, 341) nachkommen.

### **2.1.3.2. Der männliche Geschlechterraum des *Non-place***

Die Weiblichkeit des Schlosses als Geschlechterraum zeigt sich auch noch durch den Kontrast mit dem männlichen Geschlechterraum und wird durch diesen verstärkt. Es wurde bereits gezeigt, dass der Teil des Schlosses, der sich als männlich darstellt, vom weiblichen Teil assimiliert wird und in diesen übergeht. Genau daraus ergibt sich auch der Kontrast: Der männliche Raum ist nicht innerhalb des Schlosses zu finden, sondern im Außenraum. Hierbei kann allerdings im Gegensatz zum Schloss als weiblichen Geschlechterraum der männliche Raum nicht genau verortet werden. Er wird vielmehr durch die Soldaten und ihre Männlichkeit evoziert, die allerdings keinem Raum genau zugeordnet sind, sondern vielmehr in einer Sphäre des *non-place* leben. *Non-place* wird hierbei von Marc Augé durch sein

Oppositionsverhältnis zum Raum oder Ort definiert: „If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place.”<sup>30</sup> Dieses Konzept kann hier auf den Raum, der von den heimatlosen Soldaten bewohnt wird, bezogen werden.

Denn die Soldaten kommen aus Italien, wo sie für die Armee auf Grund ihrer Stellung und Funktion nichts tun konnten, und so antwortet der Graf auf die Frage des Freiherrn, woher die Soldaten denn kämen: „Aus Italien, wo wir so ziemlich unnütz waren, da die Kavallerie in den sumpfigen Reisfeldern keine rechte Verwendung finden konnte. Nun Papa Radetzky ist trotzdem mit den Italienern fertig geworden.“ (Ferdinand von Saar 1908, 302) Hieraus wird ersichtlich, dass die Soldaten aus der Fremde, dem Außenraum, kommen, dort allerdings militärisch nicht zu gebrauchen waren, was ihre gesamte Identität beinahe aufhebt. Als Soldaten identifizieren sie sich stark mit der Truppe und dem Krieg und wenn ihnen in diesem Bereich keine Handlungsmöglichkeiten gegeben werden, wird somit ihre Identität gefährdet oder sogar vollständig aufgehoben. Und das geschieht in Italien, da es dort keine Verwendung für sie gibt und die Armee trotz ihres Fehlens siegreich ist. Und somit fehlt ihnen die Identifikationsmöglichkeit mit dem Raum, was diesen zu einem *non-place* macht, oder wie Augé es ausdrückt: „A non-place comes into existence, even negatively, when human beings don't recognize themselves in it, or cease to recognize themselves in it, or have not yet recognized themselves in it.”<sup>31</sup>

Doch nicht nur Italien ist in Bezug auf die Soldaten ein *non-place*. Auch Schloss Kostenitz kann als ein solcher gelten. Denn auch hier haben die Soldaten keinerlei Bezugspunkt zu dem Raum. Sie befinden sich auf der Durchreise, in einer Wartehaltung und haben trotz ihrer täglichen, militärischen Übungen nicht viel zu tun. Sie finden sich zwar oberflächlich betrachtet schnell ein, wirken allerdings auch stets fehl am Platz. Und so heißt es, dass sie

---

<sup>30</sup> Marc Augé. 1995. *non-places. introduction to an anthropology of supermodernity*. London/NewYork: Verso. 77-78.

<sup>31</sup> Marc Augé. 2000. „Non-places“. *Architecturally Speaking. Practices of Art Architecture and the Everyday*. A.Read (Hrg.). London and New York: Routledge. 9.

sich, wie man sah, ohne besonderes Verbot alles überflüssigen Lärmens [enthielten] und gingen[...] in meist wortloser, etwas melancholischer Gleichmäßigkeit ihren Verrichtungen nach. Waren diese abgetan, so streckten sie sich auf ihr Strohlager hin oder saßen rauchend auf den langen Bänken, die an der Stallmauer angebracht waren; manchmal gingen sie des Abends paarweise oder in Gruppen in den Ort hinunter, um aber in der Regel lange vor dem Erklingen der Retraite wieder heimzukehren. (Ferdinand von Saar 1908, 304)

Diese Textstelle zeigt, dass es sich bei Schloss Kostenitz um keinen Ort für die Soldaten handelt, der definiert wird als „a space where relationships are self evident and inter-recognition is at a maximum, and where each person knows where they and others belong.“ (Augé 2000, 10) Damit wird Schloss Kostenitz für sie zu einem *non-place*.

Dies lässt sich auch noch durch zwei weitere Tatsachen beweisen. Zum einen durch die Art und Weise, wie die Soldaten den ihnen zugewiesenen Raum bewohnen, und zum anderen durch ihren Umgang mit den ansässigen Schlossbewohnern, vor allem mit der Dienerschaft. Den Soldaten werden noch vor ihrem Erscheinen vom Freiherrn Wohnungen zugeteilt, die bis dato leer gestanden hatten (vgl. Ferdinand von Saar 1908, 293). Als der Freiherr diese dann später betritt, wird vor allem die Unordnung der Räumlichkeiten betont. Denn er geht in

das Eintrittszimmer, wo es ziemlich wüst aussah. Auf einem niederen Schranke gewahrte man neben einer Anzahl von Gerten und Reitstöcken, die Mütze und die Handschuhe des Grafen; zwei Säbel, ein schwerer und ein leichter, lehnten in der Ecke, und auf dem Tische vor dem Sofa lag bei den Resten eines Frühstücks, das der Bursche rasch entfernte ein zur Hälfte gerauchter Tschibuk. Obgleich ein Fenster offen stand, war doch ein scharfer Geruch von türkischem Tabak im Gemach verbreitet, der sich dem Freiherrn, welcher selbst nicht rauchte, höchst unangenehm aufdrängte. (Ferdinand von Saar 1908, 320)

Das veranschaulicht, dass die Soldaten den Raum zwar bewohnen und sich in ihm auch ausbreiten, dort allerdings nichts einen festen Platz besitzt, wodurch die Eigenschaften des *non-place* betont werden. Hier zeigt sich auch der Kontrast zu dem weiblichen Raum und warum dieser *non-place* unbedingt dem männlichen Geschlecht zuzuordnen ist. Denn mit den Soldaten reisen keine Frauen. Sie müssen selbst ihren Haushalt führen und haben ganz im Gegensatz zu den Erwartungen, die wie bereits gezeigt wurde an die Frau im neunzehnten Jahrhundert als Gestalterin des Hauses gestellt wurden, keinerlei Talent oder Bedürfnis nach Ordnung und Gemütlichkeit in ihren Räumen. Stattdessen befinden sich dort Waffen und Reitgerten, die Requisiten ihrer männlichen Tätigkeiten in der Kavallerie, die im häuslichen

Bereich völlig fehl am Platz sind und Essensreste, deren Beseitigung vergessen wurde. Das zeigt hochgradig das Fehlen der Frau an und lässt diesen Bereich des *non-place* zu einem männlichen Raum beziehungsweise Nicht-Raum werden. Dies erfährt auch noch eine weitere Betonung durch die Art und Weise, wie der Tabakgeruch, der diese Räume erfüllt, beim Freiherrn, der sich gerade aus dem weiblichen Raum des Schlosses in den Bereich der Soldaten begeben hat, Anstoß erregt. Denn der Freiherr ist diese raue Männlichkeit, die der herbe Tabakgeruch symbolisiert, nicht gewöhnt, da er mehr dem blumenübersäten Bereich des Tirolerhauses anzugehören scheint.

Zusätzlich zu der Unordnung wird der *non-place*, in dem sich die Soldaten befinden, auch durch ihr Verhältnis mit der örtlichen Dienerschaft angezeigt. Denn diese befindet sich vor dem Erscheinen der Soldaten in einem Zustand der Vorfreude. Und so heißt es,

sah die Dienerschaft [dem Erscheinen der Soldaten] keineswegs so unfroh entgegen, wie die Herrschaft, denn mit den Soldaten kam ja Leben und Abwechslung in die stille Öde und Einsamkeit des Schlosses herauf. Besonders der weibliche Teil gab eine auffallende Erregung kund. Schon als die Kammerzofe des morgens das Zimmer der Freifrau betrat, konnte diese wahrnehmen, daß sich das Mädchen viel zierlicher als sonst gekleidet hatte; aber auch in der Küche erschienen die Mägde in ihrer Weise herausgeputzt und liefen in unnützer Geschäftigkeit hin und her; während selbst die betagte wohlbeleibte Köchin eine frische Haube mit bunten Bändern aufgesetzt hatte. (Ferdinand von Saar 1908, 298)

Durch diese Textstelle wird ersichtlich, dass die Dienerschaft den Kontakt mit den Soldaten sucht, und durch dieses Verlangen nach Kontakt und Verständigung wird eine Bereitschaft signalisiert, die Soldaten in den Ort einzubinden und sie somit auch an den Ort zu binden. Diese Verbindung mit dem Ort, die den Soldaten durch die Dienerschaft angeboten wird, kommt allerdings nicht zustande und zwar durch die Schuld der Soldaten selbst. Diese können sich zum einen auf Grund der unterschiedlichen Herkunft und der dadurch entstehenden Sprachbarriere, die zwischen ihnen und den Bediensteten besteht, nicht mit jenen verständigen und zusätzlich fehlt ihnen auch das Interesse. Und so heißt es von ihnen:

Selbst um das schöne Geschlecht im Schlosse kümmerten sie sich äußerst wenig, und die Mägde machten sich völlig unnütz öfter als sonst bei dem Auslaufbrunnen zu tun, der zwischen der Küche und dem Stall sein Wasser versprudelte. Hin und wieder näherte sich wohl der eine oder der andere von den Reitern mit einem tschechischen Scherzworte, das aber die guten Wiener Kinder (selbst die Eingeborenen sprachen nur deutsch) nicht verstanden, oder half ihnen mit ungeschlachter Galanterie Eimer und Krüge aufnehmen; weiter kam es

nicht, da man zu keinem Gedanken- und Gefühlsaustausch gelangen konnte. (Ferdinand von Saar 1908, 304)

Durch die fehlende Verständigung zwischen den Soldaten und der ansässigen Bevölkerung wird gezeigt, dass dieser Ort nicht die Heimat der Soldaten ist und dass sie genau aus diesem Grund keine Beziehung zu dem Ort haben. Denn sie haben ihn erst vor kurzem betreten, haben also folglich keine historische Verbindung zu dem Raum, keine Verbindung durch den Raum zu ihrer eigenen Vergangenheit und dadurch fehlt ihnen die Möglichkeit zu einer Beziehung mit den Anderen, die an diesem Ort zu Hause sind. Sie befinden sich also in der Verneinung eines Ortes, an einem *non-place*, der durch den Gegensatz zu einem *place* verstanden und definiert wird. Hierbei ist „[p]lace, at least in the view of the anthropologist, [...] a space long taken over by human beings and where something is said about relationships which human beings have with their own history, their natural environment and with one another.“ (Augé 1908, 9)

Hierbei muss auch erwähnt werden, dass der Begriff des *non-place* eigentlich aus dem Bereich der *supermodernity* kommt und mehr in Verbindung mit der modernen Metropole und modernen Durchgangsorten steht. Hierbei wird Augés Terminierung so verstanden, dass sie beschreibt, wie „sich die Bewohner von Metropolen nicht mehr mit der Geschichte, der Gegenwart und der Zukunft dieser Städte identifizieren, wie virtuelle die konkreten Realitäten verdrängen, wie Metropolen zu Durchgangsorten werden, die eine lokale Identitätsbildung verhindern.“<sup>32</sup> Saars Novelle stammt aus den Anfängen der Moderne und Schloss Kostenitz kann sicherlich nicht als eine moderne Metropole verstanden werden, da dieses Konzept, der Zeit des Autors völlig fremd ist. Der Bezug zwischen dem männlichen Raum in dieser Novelle und dem Begriff *non-place* könnte also als ein Anachronismus verstanden werden. Nichtsdestotrotz wird diese Terminierung hier allerdings nicht zu unrecht verwendet, da alle Merkmale der Unzugehörigkeit und der fehlenden Identifikation mit dem Raum auf die

---

<sup>32</sup> Paul Michael Lützel. 2005. „‘Postmetropolis’: Peter Schneiders Berlin-Trilogie“. in *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 96.

Soldaten und ihr Verhältnis zu Schloss Kostenitz zutreffen. Der Begriff des *non-place* ist also nichtsdestotrotz passend und kann vielleicht auch als solches empfunden werden, wenn man hier in der Beziehung der Soldaten zu dem Raum, in ihrer Rastlosigkeit und Unzugehörigkeit schon die Anfänge des modernen Kosmopoliten sieht, der später die Bereiche des *non-place* ausfüllt und bewohnt.

## **2.2. Die Raumsemantik in Adalbert Stifters *Brigitta***

Die Novelle *Brigitta* von Adalbert Stifter hat schon allein durch ihren Aufbau einen starken Bezug zum Raum. Denn der Autor unterteilt die Geschichte in vier Kapitel, die die Titel *Steppenwanderung*, *Steppenhaus*, *Steppenvergangenheit* und *Steppengegenwart* tragen.<sup>33</sup> Das evoziert bereits die starke Präsenz der Steppe und der Ödnis, die in der Novelle herrscht. Anhand dieser Kapitelüberschriften lässt sich auch die Raumanalyse gliedern und zwar in *Steppentransgresssionen*, *Steppenheterotopien* und *Steppenchronotopien*. Mit Hilfe dieser drei Termini wird nun im Folgenden die Raumanalyse der Novelle aufgestellt, wobei sich die Analyse des Raums unter *Steppenchronotopien*, genauer mit *Steppengeschlechterräumen* überschreiben lässt. Da in den Kapiteln *Steppenvergangenheit* und *Steppengegenwart* in der Tat weniger Chronotopien erschlossen, als vielmehr Geschlechterräume beschrieben werden.

### **2.2.1. Steppentransgresssionen in *Brigitta***

In *Brigitta* lassen sich zwei verschiedene Steppentransgresssionen beschreiben. Zum einen die regressive Transgression des Erzählers und zum anderen die revolutionäre Transgression von Brigitta und dem Major.

#### **2.2.1.1. Die regressive Steppentransgression**

Die regressive Transgression, eine wirkliche Steppentransgression, da sie hauptsächlich in der Puszta stattfindet, ist die Wanderung des Erzählers aus seiner Heimat, dem Raum des

---

<sup>33</sup> Adalbert Stifter. [1843] 1982. „Brigitta“. *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Hrg. von A. Doppler, W. Frühwald. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Verlag W. Kohlhammer. Band 1,5.

Deutschen nach Ungarn, dem Land seines Freundes, des Majors. Diese beiden Länder, der deutsche Raum - also vermutlich Österreich - und Ungarn, bilden dann auch die beiden semantisierten Teilräume, zwischen denen die Grenzüberschreitung stattfindet. Der Theorie Lotmans folgend sollten diesen beiden Teilräumen nun Oppositionspaare zugeteilt werden, die den semantischen Gehalt der Räume bilden, beziehungsweise verstärken, denn

[b]ereits auf der Ebene der supratextuellen, rein ideologischen Modellbildung erweist sich die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit. Die Begriffe „hoch - niedrig“, „recht - links“, nah - fern“, „offen - geschlossen“, „abgegrenzt - nicht abgegrenzt“, „diskret - ununterbrochen“ erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichen Inhalt und erhalten die Bedeutung: „wertvoll - wertlos“, „gut - schlecht“, „eigen - fremd“, „zugänglich - unzugänglich“, „sterblich - unsterblich“ u. dgl. (Lotman 1986, 313)

Hier zeigt sich allerdings, dass Stiflers Text die beiden Teilräume Heimat und Fremde nicht auf diese Art und Weise semantisch auflädt. Es entsteht keinerlei Wertung und somit auch keine Hierarchisierung des einen Teilraums über den Anderen. Es wird nicht verglichen und der Eine für besser als der Andere befunden. Stattdessen herrscht hier ein wirklich ebenbürtiges Nebeneinander. Das ist möglich, indem nur einer der Teilräume, nämlich Ungarn als das Fremde, ganz genau beschrieben und der Andere, nämlich der deutsche Raum als die Heimat, in seiner Räumlichkeit überhaupt nicht dargestellt wird.

Der einzige eminente Beweis des zweiten Teilraums ist der Erzähler selbst, der als Grenzüberschreiter aus diesem Raum kommt und auch durch sein Aussehen mit diesem verbunden ist. Und so stellt er fest, während er neben einem Ungarn reitet: „Es mochte ein sonderbarer Anblick gewesen sein: der deutsche Wandersmann sammt Ränzlein, Knotenstock und Kappe zu Pferde sitzend, neben ihm der schlanke Ungar mit rundem Hute, Schnurrbart, Zottelpelz und flatternden weißen Beinkleidern...“ (Adalbert Stifter 1982, 420) Der Erzähler identifiziert sich stark mit dem Deutschen, so dass die Existenz des Teilraums der Heimat nur durch seine Identifikation mit diesem Teilraum erschlossen wird. Nicht aber jedoch durch genauere räumliche Beschreibungen. Das einzige Mal, wo dem Leser das deutsche Land als der andere Teilbereich gezeigt wird, ist ganz zum Schluss der Novelle, als der Erzähler bereits

auf dem Heimweg ist: „Mit trüben, sanften Gedanken zog ich weiter, bis die Leitha überschritten war, und die lieblichen blauen Berge des Vaterlandes vor meinen Augen dämmerten.“ (Adalbert Stifter 1982, 475) Die Tatsache, dass die blauen Berge vor seinen Augen dämmern und so nicht genau erkannt werden können, suggeriert seine große nicht nur physische Entfernung von diesem Teilraum.

Er zeigt nämlich auch kaum Sehnsucht nach der Heimat, sondern ist sehr schnell bereit, alles mit ihr Verbundene abzulegen und sich den ungarischen Gebräuchen anzupassen. Das zeigen auch seine Gedanken, als er zum ersten Mal auf seinen Freund in ungarischer Kleidung trifft: „Es war ganz natürlich, daß er so sein mußte, ich konnte mir plötzlich nicht mehr denken, wie ihm der Frack stehe, seine Tracht schien mir reizend, daß mir mein deutscher Flaus, der bestaubt und herabgeschunden auf einer Bank unter dem verschossenen Seidenkleide eines Tartaren lag, fast erbärmlich vorkam.“ (Adalbert Stifter 1982, 427) Und außerdem wird deutlich, dass er in der Lage ist, sich dem neuen Land und seiner Lebensweise anzupassen. Da er, wie er sagt, sich „immer mehr in seine [Ungarns] Art und Weise und in seine Eigenthümlichkeiten hinein“ (Adalbert Stifter 1982, 417) findet. All das beweist, dass es sich hier nicht nur um eine rein physische Grenzüberschreitung zwischen zwei Ländern handelt, die jeweils die Position eines Teilraumes bekleiden, sondern auch um eine mentale Transgression.

Allerdings ist diese Grenzüberschreitung als eine regressive oder auch restitutive Transgression zu klassifizieren. Denn obwohl der Major ihn davon abhält, die Grenze noch ein weiteres Mal zu überschreiten und ihn vielmehr dazu einlädt, bei ihm in Ungarn zu bleiben und versucht ihn mit Beschäftigungen und Ablenkungen an das Land zu binden (vgl. Adalbert Stifter 1982, 437-438) und er sich auch sichtlich an die Gebräuche des Landes gewöhnt und sie annimmt (vgl. Adalbert Stifter 1982, 441), entschließt er sich doch, in den deutschen Raum zurückzukehren. Es werden keine Ursachen für seinen Entschluss, wieder in die Heimat zu gehen, angegeben. Es heißt nur: „Im Frühjahr nahm ich wieder mein deutsches



Gewand, meinen deutschen Stab, und wanderte wieder meinem deutschen Vaterlande zu.“ (Adalbert Stifter 1982, 475) Das zeigt, die vollständige Regressivität dieser Transgression, denn mit dem Anlegen seiner deutschen Kleider, legt er sprichwörtlich die Gebräuche seines Heimatlandes wieder an und gibt die angenommenen der Fremde wieder ab, so dass nichts Augenscheinliches davon bleibt. Abgesehen von seiner Erinnerung, denn er sagt: „Ich werde diese Herzen nie, nie vergessen!“ (Adalbert Stifter 1982, 475) Das zeigt, dass durch diese Transgression, die beiden Systeme Heimat und Fremde nicht herausgefordert, sondern vielmehr innerhalb ihrer Räume bestätigt werden.

Hier werden durch die Regressivität der Transgression in der Tat nur die bestehenden Räumlichkeiten und Abgrenzungen der Teilräume bestätigt und nicht ihre jeweiligen Normen oder Regeln, da die Grenze auf Grund der fehlenden semantischen Wertung der beiden Teilräume allerdings nicht in einem Verbot oder in einem Tabu besteht, das nicht überschritten werden darf, sondern aus der rein geographischen Trennung der beiden Länder. Trotzdem gilt:

Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die *Grenze*. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichen Charakteristika. (Lotman 1986, 327)

Der Raum wird aufgeteilt in die Heimat und die Fremde und um zu seinem Ziel, Uwar, dem Haus seines Freundes in der Fremde, zu kommen, muss der Erzähler erst die Grenze überschreiten. Hierbei ist allerdings festzustellen, dass Heimat und Fremde nicht rigide von einer Grenzlinie getrennt werden. Lotman stellt zwar fest, dass „[d]ie klassifikatorische Grenze zwischen den kontrastierten Welten [...] die Merkmale einer Linie im Raum“ (Lotman 1986, 337) bekommt. Aber bei dieser Grenze handelt es sich weniger um eine strikte Linie, als vielmehr um ein riesiges Grenzgebiet, das auch schon Teile der Fremde beinhaltet. Und so berichtet der Erzähler von seiner Reise:

Ich war über hundert Bächlein, Bäche und Flüsse gegangen, ich hatte oft bei Hirten und ihren zottigen Hunden geschlafen, ich hatte aus jenen einsamen Haidebrunnen getrunken, die mit

dem furchtbar hohen Stangenwinkel zum Himmel sehen, und ich habe unter manchem tief herabhängenden Rohrdache gegessen... (Adalbert Stifter 1982, 416)

Dieser Textabschnitt zeigt, wie er schon bevor er das Ziel seiner Reise erreicht hat, sich selbst mit dem Fremden assimiliert und sich im Laufe der Durchschreitung des riesigen Grenzgebietes, das seine Heimat und sein Ziel voneinander trennt, an das Fremde gewöhnt.

Diese Assimilierung unterstreicht noch zusätzlich die Tatsache, dass es sich bei diesem Grenzübergang eben nicht um die Verletzung einer Norm oder eines Tabus handelt. Durch die fehlenden Wertungen der Teilräume, wird Lotmans Forderung, dass „[e]in Ereignis<sup>34</sup> [...] immer die Verletzung irgendeines Verbotes, ein Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es nicht hätte stattfinden sollen“ (Lotman 1986, 336) darstellt, hinfällig.

Die Forderung nach der Unüberschreitbarkeit der Grenze dahingegen, die zumindest eine scheinbare Unüberschreitbarkeit sein muss, erfüllt der Text vollkommen. Denn: „Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden.“ (Lotman 1986, 327) Dass die innere Struktur der beiden Teilräume unterschiedlich ist, zeigt bereits die Begegnung des Erzählers mit den Aspekten der ungarischen Kultur, die ihm fremd sind. Dies wird zum Beispiel ersichtlich an der Beschreibung der ungarischen Schlafbegebenheiten. Denn

[i]n jedem der zwei Zimmer stand ein Bett, aber statt der Decke war auf jedes das weite volkstümliche Kleidungsstück gebreitet, welches sie Bunda heißen. Es ist dies gewöhnlich ein Mantel aus Fellen, wobei die raue Seite nach Innen, die glatte Seite nach Außen gekehrt ist. Letztere hat häufig allerlei farbiges Riemzeug, und ist mit aufgenähten farbigen Zeichnungen aus Leder verziert. (Adalbert Stifter 1982, 425)

Die beiden Teilräume Heimat und Fremde besitzen eindeutig unterschiedliche Kulturen und Bräuche und weisen daher auch unterschiedliche Strukturen auf. Allerdings wird auch hier durch die fehlende Wertung keine Hierarchie der Strukturen bemerkt, oder das die eine der anderen vorgezogen wird. Stattdessen fällt nur auf, wie das eine als heimisch und das andere als fremd beschrieben wird. Es gibt hier keine weiteren binären Oppositionspaare, die diesen

---

<sup>34</sup> Einem Ereignis entspricht hier, wie bereits in Kapitel 2.1.1 dargestellt wurde, die Überschreitung der Grenze durch einen Protagonisten der Geschichte, den *Helden*.

Kontrast noch verstärken und semantisch aufladen würden und genau aus diesem Grund fehlt auch die Wertung. Denn während für Lotman die Semantisierung der Räume dadurch stattfindet, dass vorhandene räumliche Begebenheiten durch die Zuteilung von weiteren binären, nicht-räumlichen Oppositionspaaren semantisch aufgeladen werden (vgl. Lotman 1986, 313), zeigt sich hier, dass die bestehenden semantischen Begriffe des Bekannten und des Fremden zwar räumlich realisiert werden, dann aber durch die fehlende Ergänzung mit anderen Gegensätzen keine Wertung erfahren.

Was die scheinbare Unüberschreitbarkeit der Grenze angeht, so zeigt sich diese ganz offensichtlich, durch die große Distanz, die der Erzähler zurücklegen muss, durch die Unwirtlichkeit der Landschaft, durch die er zieht und durch die Orientierungslosigkeit, die er empfindet.

Ich war den ganzen Nachmittag durch ein heißes Steinfeld gegangen; links stiegen fernblaue Berghäupter am Himmel auf - ich hielt sie für die Karpathen - rechts stand zerrissenes Land mit jener eigentümlich rötlichen Färbung, wie sie so oft der Hauch der Steppe gibt: beide aber vereinigten sich nicht und zwischen beiden ging das endlose Bild der Ebenen fort. Endlich, wie ich eben aus einer Mulde, in der das Bette eines ausgetrockneten Baches lief, empor stieg, sprang rechts ein Kastanienwald und ein weißes Haus herüber - eine Sandwehe hatte mir bisher beides gedeckt. - Drei Meilen, drei Meilen - so hatte ich fast den ganzen Nachmittag gehört, wenn ich nach Uwar fragte - so hieß das Schloß des Majors - drei Meilen: aber da ich die ungarischen Meilen aus Erfahrung kannte, so war ich gewiß ihrer fünf gegangen und wünschte daher nichts sehnlich, das Haus möchte Uwar heißen. (Adalbert Stifter 1982, 417-418)

Die Unüberschreitbarkeit wird hier also nicht durch Regeln und Gesetze gestaltet, sondern kommt ganz allein durch die Beschaffenheit des Grenzgebiets. Der Erzähler muss trotz seiner Müdigkeit eine weite Strecke laufen und selbst als er meint, er sei bereits am Ziel, entzieht sich ihm dieses noch einmal und zwar auf doppelte Art und Weise: „Hier sah ich nun, was ich durch die vielen Gesichtstäuschungen dieses Landes belehrt, sogleich gehnt hatte, nämlich, daß das Haus nicht an dem Walde liege, sondern erst hinter einer Ebene, die von den Kastanien weg lief...“ (Adalbert Stifter 1982, 418) Die Strecke zwischen ihm und dem Haus hat sich also um ein Vielfaches vergrößert und dazu kommt noch, und deswegen kann man

von einer doppelten Zielentziehung sprechen, dass das Haus gar nicht Uwar, sondern Marosheli, also Brigittas Haus und nicht das des Majors ist.

Es lassen sich allerdings auch noch weitere Punkte finden, die zur scheinbaren Unüberschreitbarkeit der Grenze beitragen. Und zwar sind das die unheimliche Atmosphäre beim Galgen, den der Erzähler passieren muss, die Hunde, die Uwar bewachen und die Pforte mit der Glocke, die ihm von einem der Bewohner Uwars geöffnet werden muss (vgl. Adalbert Stifter 1982, 421-423). Der Galgen stellt die Grenze zwischen Marosheli und Uwar dar, denn genau bis dahin kann Milosch den Erzähler begleiten (vgl. Adalbert Stifter 1982, 421-422). Durch die unheimliche Atmosphäre, die an diesem Ort herrscht und die nicht nur von dem Galgen, sondern auch von seinem älteren Äquivalent der Todeseiche hervorgerufen wird, stellt dieser Ort die Essenz der Grenze dar. Das wird vor allem durch die Art und Weise der Beschreibung offensichtlich:

Offenbar hatte er [Milosch] von dem Orte weg getrachtet. Ich blickte hin. Es standen zwei Säulen und darauf war ein Querbalken. So ragte es in das gelbe Mondlicht empor. Oben lag etwas wie ein Kopf. In der That aber mochte es irgendeine Erhöhung sein. Ich ging weiter, gleichsam als ob das Gras der Haide hinter mir lispelte, und sich etwas am Fuße des Galgens rührte. [...] Ich kam sogleich zu der Todeseiche. Der Bach schillerte und glänzte wie eine tote Schlange. Daneben war der schwarze Bau des Baumes. Ich ging um ihn herum und jenseits war ein weißer Weg, von dem Monde beschienen. Der Weg war gestampft und hatte Gräben und eine Allee junger Pappeln. Es that mir wohl, daß ich wieder meine Schritte schallen hörte, wie es daheim in unserem Lande auf den Wegen der Fall ist. (Adalbert Stifter 1982, 422)

Der Ort ist unheimlich und obwohl der Erzähler sich davon nicht einschüchtern lässt und an keiner Stelle über Umkehr nachdenkt, zeigt er sich doch erleichtert, als er die Passage des Galgens und der Todeseiche überstanden hat. Denn direkt danach, sobald er beiden Gegenständen seinen Rücken zugekehrt hat, wird seine Umgebung wieder heimlich, und zwar im direkten Wortsinn, da er wie er es in seiner Heimat gewöhnt ist, seine Schritte auf dem Boden hören kann. Dieser Gegensatz von heimlich und unheimlich zeigt, dass genau an dieser Stelle ein wichtiger Punkt überschritten wurde, der den Erzähler näher zu seinem Ziel bringt. Daher lässt sich hier durchaus von einem verdichteten Punkt der Grenze, also von einem Grenzpunkt sprechen, der in synekdochischer Beziehung, also pars pro toto für das gesamte

Grenzgebiet steht. Renner stellt in seiner Extrempunkttheorie<sup>35</sup> fest, dass „[d]iese synekdochische Relation zwischen dem Extremraum und dem Gesamtraum [...] nun auch die Beziehung zwischen den entsprechenden Handlungsepisoden und der Gesamthandlung [kennzeichnet]; sie sind gewissermaßen Brennpunkte des Geschehens.“<sup>36</sup> Analog dazu lässt sich bemerken, dass die Überschreitung des verdichteten Grenzpunktes also pars pro toto für die gesamte Transgression steht und dass sich der Erzähler in *Brigitta*, als er den Galgen und die Todeseiche passiert, im Brennpunkt seiner Überschreitung befindet. Das erklärt auch die atmosphärische Besonderheit dieses Ortes, da der Rest des Teilraums der Fremde, also Ungarns, durchaus positiv besetzt ist und der Galgen der einzige Ort des Unheimlichen oder sogar Bedrohlichen darstellt.

#### **2.2.1.2. Die revolutionäre Steppentransgression**

Der Galgen ist allerdings nicht nur der Brennpunkt der Überschreitung für den Erzähler, sondern auch für die Grenze zwischen Uwar und Marosheli kennzeichnend. Uwar gehört dem Major, der, wie sich herausstellt, Stephan Murai heißt und der verloren geglaubte Ehemann Brigittas ist, während Marosheli das Landgut Brigittas ist, dem sie sich nach der Trennung von ihrem Mann angenommen hat. Diese beiden Landgüter bilden hier die zwei Teilräume, zwischen denen die Transgression stattfindet, wodurch etwas entsteht, das Lotman als die *Polyphonie der Räume* charakterisiert. Denn

verschiedene Helden können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. Dann erweist sich ein und dieselbe Welt des Textes als für die jeweiligen Helden in verschiedener Weise aufgeteilt. Es entsteht sozusagen eine Polyphonie der Räume, ein Spiel mit den verschiedenen Arten ihrer Aufteilung. (Jurij Lotman 1986, 329)

---

<sup>35</sup> Hierbei muss erwähnt werden, dass sich bei Renner die Grenzpunkte nicht in einem synekdochischen Verhältnis zur Grenze, sondern zu einem der Teilräume befinden. Sie zeigen die maximale semantische Ausdehnung des Teilraumes und werden daher von Renner als Grenzpunkte bezeichnet. Treffender wäre allerdings die genauso von ihm verwendete Bezeichnung Extrempunkte, da diese Punkte den Mittelpunkt eines Extremraumes innerhalb eines Teilraumes darstellen und unbedingt von den Grenzpunkten zu unterscheiden sind.

<sup>36</sup> Karl N. Renner. 1987. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. *Strategien der Filmanalyse*. Hrg. von L. Bauer, E. Ledig, M. Schaudig. München: Verlegergemeinschaft Schaudig/Bauer/Ledig. 117.

Für den Erzähler liegt nämlich auch Marosheli im Grenzgebiet und Uwar ist das Ziel, während für den Major und Brigitta als grenzüberschreitende Helden, der Raum nicht in Heimat und Fremde, sondern vielmehr in eigenen und fremden Besitz aufgeteilt ist. Das ergibt das Zusammenspiel der verschiedenen Raumaufteilungen, die sich hier allerdings den gleichen Grenzpunkt, nämlich den Galgen teilen und das macht die Polyphonie der Räume in diesem Fall aus.

Der Galgen stellt also auch die Grenze zwischen den beiden Landgütern Uwar und Marosheli dar, die die beiden Teilräume räumlich voneinander abgrenzt. In diesem Fall kann man tatsächlich weniger von einer Grenzfläche als von einer Grenzlinie sprechen, die zumindest von Brigitta auch als eine solche anerkannt wird, denn Milosch kann den Erzähler auf ihr Geheiß hin nur bis zum Galgen begleiten. (vgl. Adalbert Stifter 1982, 420-422)

Doch der Galgen als Grenze trennt nicht nur die beiden Teilräume, sondern auch die beiden Ehepartner, die jeweils mit einem der Teilräume verbunden sind. Dadurch zeigen Todeseiche und Galgen symbolisch gleichzeitig die große Nähe und die große Entfernung die zwischen dem Ehepaar besteht. Denn auf der einen Seite sind sie zwar Nachbarn und stehen sich als solche auch nahe, auf der anderen Seite aber haben sie sich einen Freundschaftsschwur geleistet, der sie voneinander trennt, da er ihnen die Liebe zueinander verbietet.

Der Major sagte einmal zu mir, daß sie [er und Brigitta] in einer Stunde, wo sie, wie es selten zwischen Menschen geschieht, mit einander inniger über sich selbst sprachen, festgesetzt haben, daß Freundschaft der schönsten Art, daß Aufrichtigkeit, das gleiche Streben und Mittheilung zwischen ihnen herrschen sollte, aber weiter nichts; an diesem sittlich festen Altare wollen sie stehenbleiben, vielleicht glücklich bis an ihr Lebensende - sie wollen keine Frage weiter an das Schicksal thun, daß es keinen Stachel habe, und nicht wider tükisch sein möge. (Adalbert Stifter 1982, 467)

Das zeigt, wie sie selbst die Möglichkeit einer Wiederfindung ihrer Ehe auf der einen Seite zunichte machen, durch den Freundschaftsschwur, auf der anderen Seite allerdings ihre Ehe durch die Art und Weise der sprachliche Ausgestaltung des Schwurs fast schon wiederbelebt wirkt. Es wird erwähnt, dass sie vor dem „sittlich festen Altar“ stehen wollen und zwar „bis an ihr Lebensende“, was eine Erneuerung des Eheversprechens evoziert.

Hier zeigt sich auch, dass die beiden Teilräume genauso wenig wie bei der regressiven Steppentransgression semantisch aufgeladen sind. Es bestehen keinerlei binäre Oppositionspaare zwischen Marosheli und Uwar. Beide sind absolut ebenbürtig und haben auffallend ähnliche Charakteristiken: Beide Häuser sind groß, beide haben einen eher waldähnlichen Park, der sie umgibt, sie sind beide sehr fruchtbar und zeigen die Schönheiten der Natur und das obwohl sie beide inmitten der Steppe stehen. So beschreibt der Erzähler Marosheli folgendermaßen:

Ich habe nie dieses lange, fette, frische Blatt des Maises gesehen, und nicht ein Gräschen war zwischen seinen Stängeln. Der Weinberg, an dessen Rande wir eben ankamen, erinnerte mich an die des Rheins, nur habe ich am Rhein nicht dieses derbe Trotzen und Strotzen von Blatt und Reben gesehen, wie hier. Die Ebene zwischen den Kastanien und dem Schlosse war eine Wiese, so rein und sanft, als wäre Sammet gebreitet, sie war mit eingehegten Wegen durchschnitten, in denen die weißen Rinder des Landes wandelten, aber glatt und schlank wie Hirsche. (Adalbert Stifter 1982, 419)

Und zum Vergleich wird Uwar vielleicht etwas weniger enthusiastisch aber dennoch in genauso leuchtenden Farben beschrieben:

Der Park durch den wir zuerst ritten, war eine freundliche Wildniß, sehr gut gehegt, rein gehalten und von Wegen durchschnitten. Als wir hinaus auf die Felder kamen, wogten sie im dunkelsten Grün. Nur in England habe ich ein gleiches gesehen; aber dort, schien es mir, war es zarter und weichlicher, während dieses hier kräftiger und sonnendurchdrungener erschien. Wir ritten hinter dem Parke sachte bergan, und an dem Kamme dieser sanften Höhe, die gegen die Haide ging, zogen sich die Weinpflanzungen dahin. Ueberall war ein dunkles breites Blatt, die Pflanzen nahmen einen großen Strich ein, an allen Stellen waren Pfirsichbäume eingestreut,... (Adalbert Stifter 1982, 428)

Das zeigt, dass Marosheli und Uwar als die beiden Teilräume keinerlei zugeordnete Oppositionspaare besitzen, die ihre Unterschiede herausmalen oder unterstreichen würden. Das einzige, was die beiden Räume voneinander trennt, ist, dass jedem von ihnen ein Ehepartner zugeordnet ist und sie räumlich voneinander durch Galgen und Todeseiche getrennt sind. Es fehlt jedoch auch hier die Semantisierung völlig; es sind verschiedene Räume ohne Wertung, welcher der bessere sei.

Letztendlich kann das auch als Grund genannt werden, warum hier eine revolutionäre Transgression möglich ist. Denn die Grenze teilt zwei Räume, zwei Menschen voneinander, die sich in ihren Beschaffenheiten und Charakteristika so ähnlich geworden sind, dass die

Trennung erzwungen und unnatürlich erscheint. Das wird auch vor allem durch die Tatsache betont, dass Gustav, Brigittas und Stephans gemeinsamer Sohn genau an dem Grenzpunkt, am Galgen von Wölfen bedroht wird und in Gefahr ist. Die Reaktion des Erzählers auf diese Begebenheit zeigt auch, dass er schwankt zwischen Entsetzten und Vergnügen. Entsetzten, weil der Junge in Gefahr ist und Vergnügen, weil genau durch diesen Brennpunkt des Geschehens, der am dichtesten Punkt der Grenze, am Galgen stattfindet, die Grenze aufgelöst wird. Und so berichtet der Erzähler:

...ich traf auf ein Schauspiel, so gräßlich und herrlich, daß noch jetzt meine Seele schaudert und jauchzt: an der Stelle, wo der Galgen steht, und der Binsenbach schillert, hatte der Major den Knaben Gustav gefunden, der sich nur noch matt gegen ein Rudel Wölfe wehrte. Zwei hatte er erschossen, einen, der vorne an sein Pferd gesprungen war, wehrte er mit seinem Eisen, die anderen bannte er für den Augenblick mit der Wuth seiner vor Angst und Wildheit leuchtenden Augen, die er auf sie bohrte; aber harrend und lechzend umstanden sie ihn, daß eine Wendung, ein Augenzucken, ein Nichts Grund werden könne, mit ein auf ihn zu fallen - da, im Augenblick der höchsten Noth, erschien der Major. (Adalbert Stifter 1982, 468)

Der Major rettet seinen Sohn und mit dieser Rettung wird die Grenze gleichzeitig überschritten und aufgelöst, denn auch Brigitta folgt ihrem verletzten Sohn der nach Uwar gebracht wurde. Hierbei wird ihre Transgression allerdings nicht thematisiert, wodurch ersichtlich wird, dass sich die Grenze in der Tat im Augenblick der Rettung auflöste, in dem Augenblick, in dem der Vater das Leben riskiert um seinen Sohn zu retten.

Dadurch kann es sich auch nur um eine revolutionäre Transgression handeln. Denn da die Grenze aufgelöst und nicht mehr existent ist, kann ihre Überschreitung und Nihilierung auch nicht mehr rückgängig gemacht werden. Das wird auch dadurch betont, dass nach der Szene am Galgen dieser nicht mehr im Text erwähnt wird und so verschwindet zusammen mit ihm auch die Grenze aus dem Bewusstsein der Figuren und Leser. Stattdessen rückt der Fokus auf die Wiedervereinigung von Brigitta und Stephan und damit auch auf die Vereinigung der beiden Landgüter, Marosheli und Uwar. Diese Wiedervereinigung stellt den letzten Punkt der Transgression dar, was dadurch gezeigt wird, dass hier auch der körperliche Abstand zwischen den beiden Ehepartnern überwunden wird.



Der Major wendete sich vollends herum - beide starrten sich eine Sekunde an - nur eine Sekunde - dann aber vorwärts tretend lag er eines Sturzes in ihren Armen, die sich mit maßloser Heftigkeit um ihn schlossen. Ich hörte nichts, als das tiefe leise Schluchzen des Mannes, wobei das Weib ihn immer fester umschlang, und immer fester an sich drückte. (Adalbert Stifter 1982, 472)

Durch die Wiedervereinigung der Familie wurde auch der Freundschaftsschwur gebrochen und somit die Grenze zwischen den beiden Partnern durch ihre erfolgreiche Überschreitung vollständig aufgehoben. Das ist der revolutionäre Moment dieser Steppentransgression.

### **2.2.2. Steppenheterotopien in *Brigitta***

Auch in *Brigitta* zeigt sich, dass Heterotopien, ihre Entstehung und Bildung von den einzelnen Protagonisten abhängen. Daher können in diesem Text zwei verschiedene Kompensationsheterotopien gefunden werden. Auf der einen Seite das Gut Marosheli als Brigittas und auf der anderen Seite Uwar als Stephan Murais Kompensationsheterotopie. Zusätzlich dazu findet sich auch das Prinzip der Polyphonie der Räume durch eine in die Kompensationsheterotopie integrierte Abweichungsheterotopie. Da alle diese Heterotopien in enger Verbindung zu dem Raum der Steppe stehen, erscheint es richtig, hier von Steppenheterotopien zu sprechen.

#### **2.2.2.1. Marosheli als personale Kompensationsheterotopie**

Brigitta war von Anfang an kein schönes Kind, sondern es ist stets von ihrer großen Hässlichkeit die Rede.<sup>37</sup> Vor allem in dem Kapitel *Steppenvergangenheit* wird berichtet, dass sie schon von ihrer Geburt an unansehnlich und deswegen ungeliebt war.

Als es [das Kind Brigitta] geboren ward, zeigte es sich nicht als der schöne Engel, als der das Kind gewöhnlich der Mutter erscheint. Später lag es in dem schönen goldenen Prunkbettchen in den schneeweißen Linnen mit einem nicht angenehmen verdüstem Gesichtchen, gleichsam als hätte es ein Dämon angehaucht. Die Mutter wandte von sich selber unbemerkt, das Auge ab, und heftete es auf zwei kleine schöne Engel, die auf dem reichen Teppiche des Bodens spielten. Wenn fremde Leute kamen, tadelten sie das Kind nicht, lobten es nicht, und fragten nach den Schwestern. (Adalbert Stifter 1982, 446)

---

<sup>37</sup> Zum Zusammenhang von Hässlichkeit und Raum, insbesondere der sozialen Ausgrenzung auf Grund von Hässlichkeit siehe Antje Roeben. 2009. „Eine Art Grimm gegen die Hässlichkeit. Räume sozialer Ausgrenzung“. Raumkonfigurationen in der Romantik : Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. hrg. von W. Pape. Tübingen: Niemeyer. 35-44

Und auch später als Erwachsene, bleibt ihre Hässlichkeit Thema und so heißt es über ihr Bild auf dem Schreibtisch des Majors, dass es „nicht das Bild eines schönen, sondern eines häßlichen Mädchens“ (Adalbert Stifter 1982, 440) war. Ihre Hässlichkeit scheint dann auch die Ursache für die Trennung des Ehepaars zu sein, da sich der Major von der schönen Gabriele angezogen fühlt (vgl. Adalbert Stifter 1982, 458-459) und bei ihr die Schönheit findet, die er bei seiner eigenen Ehefrau vermisst.

Von Anfang an muss Brigitta also unter ihrer eigenen Unansehnlichkeit leiden und aus genau diesem Grund wird Marosheli zu ihrer Kompensationsheterotopie. Denn sie „schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, missraten und wirr ist. Das wäre also nicht die Illusionsheterotopie, sondern die Kompensationsheterotopie...“ (Foucault 1991, 45) Brigitta kompensiert auf ihrem Landgut durch ihre Tätigkeit und ihr wirksames Streben danach, ihre Umwelt zu verbessern und noch ertragreicher und fruchtbarer und schöner zu machen, ihre eigenen Unzulänglichkeiten und vor allem ihre Hässlichkeit. Zuerst heißt es im Text, dass sie nach Marosheli kam, um

sich dort zu verbergen. [...] [Aber dann] begann [sie] die Haide um sich zu sehen, und ihr Geist fing an, die Oede rings um sich zu bearbeiten. Sie nahm Männerkleider, stieg wieder, wie einst in ihrer Jugend, zu Pferde, und erschien unter ihrem Gesinde. [...] Diese Seele griff immer weiter um sich, der Himmel des Erschaffens senkte sich in sie; grüne Hügel schwellten sich, Quellen rannen, Reben flüsterten, und in das öde Steinfeld war ein kraftvoll weiterschreitend Heldenlied gedichtet. (Adalbert Stifter 1982, 461)

Das zeigt, wie Brigitta erfolgreich ihre eigene Hässlichkeit mit der Schönheit ihres Erschaffenen kompensieren kann. Sie wird dargestellt als die Mutter der Natur<sup>38</sup>, was vor allem auch noch durch die Wortwahl betont wird, da die *Hügel schwellten* und die *Quellen rannen* eindeutige Assoziationen der Schwangerschaft und der Muttermilch hervorrufen.<sup>39</sup>

Hier wird ihre Hässlichkeit dadurch kompensiert, dass sie als Mutter die Schönheit

---

<sup>38</sup> Wobei an dieser Stelle besonders auffallend ist, dass es sich um eine Mutter in Männerkleidung mit männlichem Auftreten und Verhalten handelt und trotzdem wird sie auch vom Erzähler bei ihrem ersten Zusammentreffen als *Mutter* angesprochen (vgl. Adalbert Stifter 1982, 418).

<sup>39</sup> Gleichzeitig lösen allerdings die gleichen Begriffe auch Assoziationen mit dem männlichen Geschlechtsorgan und dem Samenerguss auf. Schon hier deutet sich also an, dass für diese Fruchtbarkeit sowohl das weibliche, als auch das männliche Prinzip (vereint in Brigitta) vorhanden sein müssen.

produzieren und pflegen kann und zwar nicht nur als Mutter ihres Sohnes, sondern auch als Mutter des Landes, als Mutter der Natur.

Diese Kompensationsheterotopie ist erfolgreich und bleibt es auch noch über das Ende des Textes hinaus. Zum einen wird ihr Erfolg dadurch gezeigt, dass der Erzähler beim ersten Zusammentreffen mit Brigitta nicht ihre Hässlichkeit, sondern vielmehr eine „Reihe sehr schöner Zähne“ (Adalbert Stifter 1982, 420) erwähnt und er auch an keiner anderen Stelle, die erwachsene, auf Marosheli wirkende Brigitta als unansehnlich oder hässlich wahrnimmt. Ganz im Gegenteil, er attestiert ihr sogar Schönheit und eine ganz spezielle Attraktivität, was ersichtlich wird an der Art und Weise wie er sie beschreibt:

Ihre Augen, schien es mir, waren noch schwärzer und glänzender, als die der Rehe, und mochten heute besonders hell strahlen, weil der Mann an ihrer Seite ging, der ihr Wirken und Schaffen zu würdigen verstand. Ihre Zähne waren schneeweiß, und der für ihre Jahre noch geschmeidige Wuchs zeigte von unverwüstlicher Kraft. (Adalbert Stifter 1982, 464)

Das zeigt, dass Brigittas Kompensationsheterotopie funktioniert, denn auf ihrem Land erscheint sie als schön und so wie der Erzähler sie schildert, sogar als begehrenswert.

Zum anderen zeigt sich ihre Kompensationsheterotopie auch dadurch als erfolgreich, dass Stephan Murai und sie am Schluss wieder vereinigt sind, da die Ursache ihrer Trennung, nämlich ihre Hässlichkeit, nun keine Rolle mehr spielt. Daher sagt der Major auch:

ja, es zieht uns das Gesetz der Schönheit, aber ich mußte die ganze Welt durchziehen, bis ich lernte, daß sie im Herzen liegt, und daß ich sie daheim gelassen in einem Herzen, das es einzig gut mit mir gemeint hat, das fest und treu ist, das ich verloren glaubte, und das doch durch alle Jahre und Länder mit mir gezogen. (Adalbert Stifter 1982, 473)

Hier zeigt sich, dass ihre innere Schönheit, die sie durch die Veränderungen an der Natur und an ihrem Landgut, also durch Marosheli als ihre personale Kompensationsheterotopie zum Ausdruck gebracht hat, endlich auch von ihrem Ehemann wahrgenommen wird. Auch die Entscheidung des Paares, in Marosheli zu wohnen, „von wo der Major im Sinne hatte, Brigitta nie fort zu ziehen, weil sie da in der Mitte ihrer Schöpfung sei.“ (Adalbert Stifter 1982, 475), zeigt an, wie sehr Stephan Murai Brigittas Wirken schätzt und auch, dass er versteht, wie wichtig ihr Land, als ihre Schöpfung und damit als ihre

Kompensationsheterotopie, für sie ist. Denn nur durch ihr landwirtschaftliches Schaffen gelingt es ihr, Schönheit zu schaffen und in die Welt zu bringen und diese Schönheit weitet sich nicht nur auf das Land, sondern auch auf ihre eigene Person aus, so dass andere Menschen sie als schön wahrnehmen können. Und das zeigt den ganzen Erfolg dieser personalen Kompensationsheterotopie.

#### **2.2.2.2. Uwar als personale Kompensationsheterotopie**

Genauso wie bei Brigitta stellt auch das Landgut des Majors seine personale Kompensationsheterotopie dar. Anders jedoch als bei Brigitta ist diese nicht erfolgreich, da sie nicht funktioniert und am Ende verlassen wird.

Uwar zeigt verschiedene Kriterien, die seinen Status als Kompensationsheterotopie ausmachen. Zum einen gibt es Ansätze einer der „Heterotopien der sich endlos akkumulierenden Zeit, z.B. die Museen, die Bibliotheken. Museen und Bibliotheken sind Heterotopien, in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen...“ (Foucault 1991, 43) Denn auf Uwar, vor allem in den Zimmern des Erzählers, werden altertümliche Gegenstände, Kleidung und Waffen aus früheren Zeiten und Kulturen aufbewahrt, die an Ungarns Vergangenheit erinnern sollen. Das wird ersichtlich an folgender Beschreibung eines der vom Erzähler bewohnten Zimmer:

An den Wänden hingen Waffen aus verschiedenen Zeiten der Geschichte. Sie mochten einst der ungarischen angehören. Es waren noch viele Bogen und Pfeile darunter. Außer den Waffen hingen auch noch Kleider da, ungarische, die man aus früheren Zeiten aufgehoben hatte, und dann jene schlotternden seidenen, die entweder Türken oder gar Tartaren angehört haben mochten. (Adalbert Stifter 1982, 425)

Hier zeigt sich nicht nur die Ähnlichkeit Uwar mit einem Museum, sondern auch die Verbindung, die zwischen dem Major und Ungarn besteht. Denn ihm gehört dieser Raum, er ist Teil Uwar als seiner Heterotopie und daher lässt sich daraus der Schluss ziehen, wie stark die Beziehung von dem Major zu seinem Heimatland und dessen Geschichte ist.

Das wird auch angezeigt durch die große Naturverbundenheit, die auf Uwar herrscht. So verbringt der Major den größten Teil seiner Zeit draußen im Freien, wo er sich um seinen

landwirtschaftlichen Betrieb kümmert (vgl. Adalbert Stifter 1982, 430-435) und auch die Mahlzeiten werden nicht im Haus, sondern unter einer Art Vordach, in einem Zwischenraum zwischen Innen und Außen, eingenommen. (vgl. Adalbert Stifter 1982, 429) Durch die Naturverbundenheit und die Präsenz der Geschichte Ungarns, erhält die personale Kompensationsheterotopie des Majors ihre Basis auf dem Grund des Landes, auf seinem Besitz und seiner Identität als Ungar.

Dabei kommt es zu einem weiteren, für die Kompensationsheterotopie sehr wichtigen Effekt: Der Major hat große Macht durch sie. Und Macht und Einfluss auf die Leute um ihn ist das, wonach er mit seiner Heterotopie zu streben scheint. Er sieht sich nicht nur als Grundbesitzer, sondern geht vollständig in der Rolle des mittelalterlichen Feudalherren auf, den seine Lehensmänner lieben und verehren. Er will die Macht, die die Zuneigung und Verehrung seiner Leute ihm bringt, denn darin glaubt er sein Glück zu finden. So sagt er an einer Stelle:

Seit ich in der Mitte meiner Leute lebe, über die ich eigentlich mehr Rechte habe, als ihr euch denket, seit ich mit ihnen in ihrer Kleidung gehe, ihre Sitten theile, und mir ihre Achtung erworben habe, ist es mir eigentlich, als hätte ich dieses und jenes Glück errungen, das ich sonst immer in der einen oder der andern Entfernung gesucht habe. (Adalbert Stifter 1982, 437)

Dies zeigt, dass ihm auch selbst bewusst ist, dass er versucht durch die Anerkennung und die Verehrung seiner Leute eine Leere zu füllen, die er, seitdem er seine Frau und Ungarn verließ, nicht zu füllen wusste. Und das scheint er auch erreicht zu haben, denn wie er selbst über seine Leute sagt:

Diese würde ich sogar zum Blutvergießen führen können, sobald ich mich nur an ihre Spitze stellte. Sie sind mir unbedingt zugethan. Auch die andern, die Knechte und die Arbeiter, die ich zu Hause habe, würden sich eher ihre Glieder zerschlagen lassen, ehe einer zugäbe, daß mir ein Haar gekrümmt würde. Wenn ich nun die dazu rechne, die mir wegen dem Verhältnisse der Grundherrlichkeit unterthan sind, und die mir, wie ich bei vielen Gelegenheiten erfahren konnte, vom Grunde des Herzens zugethan sind, so würde ich, wie ich glaube, eine ziemlich große Anzahl Menschen zusammen bringen, die mich lieben. (Adalbert Stifter 1982, 438)

Diese Macht, aber noch mehr noch die ganze Zuneigung und Achtung, die er von diesen Leuten erfährt, machen den Gehalt seiner personalen Kompensationsheterotopie aus.

Doch trotz der Größe dieser Menge an Menschen, die ihn alle lieben und ihm selbst in den Tod folgen würden, ist er immer noch verloren und schafft es nicht, durch die Liebe seiner Untergebenen, Brigittas Liebe und Anerkennung, nach der er eigentlich strebt, zu kompensieren. Das zeigt sich zum einen an der Tatsache, dass obwohl seine Leute ihm solch eine große Verehrung entgegenbringen und er sie auch durchaus schätzt, diese Beziehung dennoch nicht ebenbürtig ist, da er als der Großgrundbesitzer höher in der Hierarchie steht und keinen innigeren persönlichen Kontakt zulassen kann. Deswegen darf auch keiner seiner Leute sein Arbeitszimmer betreten, wo das Foto Brigittas auf dem Schreibtisch steht (vgl. Adalbert Stifter 1982, 440) und das Vertrauensverhältnis zwischen Lehnsherr und Lehnsmann bleibt einseitig. Seine große Sehnsucht nach Liebe erklärt auch sein großes Verlangen nach männlicher Gesellschaft und, dass er den Erzähler so breitwillig in sein Leben lässt.

Doch auch der Erzähler kann das Fehlen Brigittas nicht aufwiegen und es zeigt sich, dass die gesamte Kompensationsheterotopie nicht funktioniert. Denn der Major hat trotz ihrer Existenz immer noch nicht das Glück gefunden, das er eigentlich sucht, was vor allem anhand seiner Gespräche mit dem Erzähler und dessen darauffolgenden Beobachtungen ersichtlich wird:

Mir war es, da er diese Worte sagte, als ginge ein sanfter Schatten über sein Auge, und als blicke es in diesem Augenblicke noch immer mit jener Schwärmerei in die Luft hinaus, wie einstens, wenn wir manchmal müßig auf dem Epomeo saßen, ein ganzes Meer von Himmelsbläue um uns feierte, unten die See glänzte und er von allerlei Wünschen und Träumen junger Herzen redete. Darum kam mir auch plötzlich der Gedanke, ob etwa das Glück, von dem er mir sagte, daß er es gefunden habe, doch noch nicht ganz da sei. (Adalbert Stifter 1982, 439)

Diese Textstelle zeigt, dass auch der Erzähler das Nicht-Funktionieren seiner Kompensationsheterotopie attestiert und glaubt, dass ihm immer noch etwas trotz all der Macht und Verehrung, die der Besitz Uwars mit sich bringt, fehlt. Das zeigt endgültig, dass diese Heterotopie nicht funktioniert, was auch den Grund darstellt, warum der Major sie einfach verlassen kann, um am Ende der Novelle mit Brigitta auf Marosheli leben zu können.

### **2.2.2.3. Die Abweichungsheterotopie als Heterotopie in der Heterotopie**

Bei der personalen Kompensationsheterotopie des Majors fällt abgesehen von ihrer Dysfunktionalität auch noch eine Verschachtelung der Heterotopien auf. Denn bei dem Aufbau seiner eigenen personalen Kompensationsheterotopie entsteht auch eine in sich geschlossene Abweichungsheterotopie.

Ehe wir dazu kamen, ritten wir an einem ziemlich unansehnlichen Landstriche vorbei, auf dem bedeutend viele Menschen beschäftigt waren. Auf meine Frage sagte er, dies seien Bettler, Herumstreicher, selbst Gesindel, die er durch pünktliche Bezahlung gewonnen habe, daß sie ihm arbeiteten. Sie trockneten eben einen sumpfigen Strich, und legten eine neue Straße an. (Adalbert Stifter 1982, 428)

Der Major hat also Bettler und Herumstreicher dazu verpflichtet für ihn zu arbeiten. Das fällt zum einen in den Bereich seiner eigenen personalen Kompensationsheterotopie, da durch die Kontrolle, die er selbst über die Außenseiter der Gesellschaft ausübt, seine Hegemonialmacht gestärkt und gesichert wird. Zum anderen entsteht auf diese Weise allerdings auch eine Heterotopie in der Heterotopie, da es sich bei der Art und Weise, wie diese Arbeiter zwar Teil von Uwar, aber auch von diesem getrennt sind, eindeutig um die Institutionalisierung einer Abweichungsheterotopie handelt. „In sie steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm.“ (Foucault 1991, 40) Also eben Bettler, Herumstreicher und Gesindel.

Durch diese Schichtung der Heterotopien entsteht etwas, das Lotman in Bezug auf seine Transgressionslehre „Polyphonie der Räume“ (Lotman 1986, 329) nennt. Analog dazu liegt hier eine Polyphonie der Heterotopien vor, da hier die Abweichungsheterotopie durch die personale Kompensationsheterotopie verursacht und hervorgerufen wird und sich auch innerhalb der gleichen räumlichen Sphäre befindet.

### **2.2.3. Steppengeschlechterräume**

Die Geschlechterräume, die in der Steppe auftauchen und beschrieben werden und daher als Steppengeschlechterräume bezeichnet werden können, lassen sich einerseits zwischen männlichen und weiblichen Räumen aufteilen, andererseits ergibt sich zusätzlich dazu auch

die Teilung in *places* und *non-places*, die auch in Bezug auf die Geschlechter stattfindet. Hierbei lässt sich also unterscheiden zwischen dem männlichen Bereich der *non-places*, dem männlichen/weiblichen Bereich des Ländlichen und dem weiblichen Bereich des Innenraums, die alle allerdings auch ohne klare Abgrenzungen in Bezug zueinander stehen.

### **2.2.3.1. Der männliche Bereich des *Non-place***

Der *non-place* an sich kann nicht als Geschlechterraum fungieren, da er ein Nicht-Raum ist und somit nicht unter die Zuordnung Geschlechterraum fallen kann, da ihm dies eine Räumlichkeit verleihen würde, die dem *non-place* per definitionem fehlt. Denn *non-place* ist „a negation of the notion of place. Place, at least in the view of the anthropologist, is a space long taken over by human beings and where something is said about relationships which human beings have with their own history, their natural environment and with one another.“ (Augé 2000, 9) Trotzdem wird in *Brigitta* dem *non-place* ein Geschlecht zugeordnet und zwar das männliche.

Das geschieht dadurch, dass sich die beiden männlichen Protagonisten, also sowohl der homodiegetische Erzähler als auch der Major, beständig in *non-places* aufhalten. Dies wird vor allem zu Beginn der Geschichte ersichtlich. Der Erzähler berichtet, dass er „eine sehr große Wanderlust hatte, die mich bald hier bald dort ein Stück in die Welt hinein trieb, weil ich noch Gott weiß was zu erleben und erforschen verhoffte.“ (Adalbert Stifter 1982, 412) Er ist als Reisender sehr rastlos und streift eine lange Zeit durch Ungarn ohne sich viele Gedanken über seinen Zielort zu machen, auf den er dann auch mehr oder weniger zufällig stößt:

Nach monatelangem Herumwandern glaubte ich endlich eines Tages, ich müsse mich in sehr großer Nähe bei dem Gute meines Freundes befinden, und des vielen Schauens doch etwas müde, beschloß ich dem Pilgern ein Ziel zu setzen, und gerade auf die Besetzung meines zukünftigen Beherbergers zuzulenken. (Adalbert Stifter 1982, 417)

Das zeigt, wie orientierungslos und ohne Plan der Erzähler durch die ungarischen Gegenden wandert, was seine Zugehörigkeit zum *non-place* noch verstärkt. Denn eigentlich stellt die



Reise allein diese Zugehörigkeit sicher, da: “The traveller’s space may thus be the archetype of *non-place*.” (Augé 1995, 86) Auf der Reise hat der Erzähler nämlich keinen Bezug zu den Orten, die er durchreist, weder einen persönlichen noch historischen oder relationalen, was die gesamte Reiseroute zu einem *non-place* macht. Da *non-places* Räume und Orte darstellen, „which cannot [be] defined as relational, or historical, or concerned with identity...” (Augé 1995, 77-78) Das wird vor allem auch noch zusätzlich durch die Ödnis und Leere der Puszta betont. Denn diese Ödnis macht es dem Erzähler unmöglich, sich mit dem Ort zu identifizieren. Stattdessen schweift er in seinen Gedanken immer wieder zurück nach Italien, wo er den Major kennengelernt hat und wo genau die gleiche Ödnis herrscht.

Die Ähnlichkeit, die der Erzähler in der ungarischen Puszta und der italienischen Landschaft sieht (vgl. Adalbert Stifter 1982, 413), zeigt bereits an, dass es sich auch bei dieser italienischen Reise um eine Reise durch *non-places* zu handeln scheint. Wobei sich da zeigt, dass sich nicht nur der Erzähler selbst, sondern auch der Major in diesem Bereich des *non-place* befindet, was sich vor allem auch aus der Beschreibung ihres ersten Treffens lesen lässt.

Ich hatte schon sehr viel von ihm gehört, und erkannte ihn augenblicklich, als ich ihn einmal auf dem Vesuve Steine herab schlagen, und dann zu dem neuen Krater hinzu gehen, und freundlich auf das blaue Ringeln des Rauches schauen sah, der noch sparsam aus der Oeffnung und aus den Ritzen quoll. Ich ging über die gelb glänzenden Knollen zu ihm hin und redete ihn an. Er antwortete gerne, und ein Wort ergab das andere. Wirklich war damals eine furchtbar zerworfene dunkle Oede um uns, die so schroffer wurde, als der unsäglich anmuthige tiefblaue Südhimmel gerade über ihr stand, zu dem die Rauchwölkchen traulich seitwärts zogen. Wir sprachen damals lange mit einander, gingen dann aber jeder allein von dem Berge. (Adalbert Stifter 1982, 414-415)

Hier wird noch einmal betont, dass der *non-place* und die Ödnis und Lebensfeindlichkeit der Landschaft miteinander in Verbindung stehen und sich gegenseitig definieren. Die Tatsache, dass es sich um einen *non-place* handelt, wird allerdings nicht nur durch die leere Landschaft, sondern vor allem auch durch das Verhalten der beiden Wanderer konstituiert. Denn, wie Augé feststellt,

it is not surprising that it is among solitary ‘travellers’ of the last century - not professional travelers or scientists, but travelers on impulse or for unexpected reasons - that we are most likely to find prophetic evocations of spaces in which neither identity, nor relations, nor history really make any sense; spaces in which solitude is experienced as an overburdening or emptying of individuality, in which only the movement of the fleeting images enables the

observer to hypothesize the existence of a past and glimpse the possibility of a future. (Augé 1995, 87)

Genau das lässt sich in dieser Situation zwischen dem Major und dem Erzähler beobachten. Beide sind alleine, doch der Erzähler erkennt den Major, was allerdings nur dadurch möglich ist, dass der Major selbst auch ein Reisender ist, der sich im *non-place* aufhält. Sie haben beide keine sinnstiftende Beziehung zum Vesuv, sondern sind nur neugierig. Sie sind Zuschauer eines längst vergangenen Spektakels und sammeln nun durch ihre Betrachtungen des Rauchs und das Herabschlagen der Steine die Reliquien dieses Spektakels. Auch das, die beständige Position des Reisenden als der Betrachter oder Zuschauer ohne wirkliche Basis, ohne wirkliche Beziehung zu dem Gesehenen, zu dem Spektakel, ist ein Kriterium des *non-place*.

Noch stärker wird dieses Kriterium in der Person des Erzählers betont, der die ganze Novelle hindurch in seiner Zuschauerposition verharrt und daher eigentlich nie in richtigen Kontakt mit den ihn umgebenden Räumen und Personen tritt. Das wird am Ende der Novelle besonders deutlich, da er sich hier dem Leser als der ein Zuschauer des intimsten Spektakels präsentiert. Er ist Zeuge der Wiedervereinigung von Brigitta und Stephan Murai, die er ganz bewusst betrachtet und als „herzerschütternde[n] Auftritt“ (Adalbert Stifter 1982, 471) bezeichnet. Doch obwohl er Zuschauer dieser rührenden Szene wird, ist er trotzdem kein Familienmitglied und verbleibt außerhalb des Zirkels als der Betrachtende. Für ihn ist es viel bedeutender, dass er Zeuge dieses Spektakels geworden ist, dass er die Möglichkeit des Zuschauens hatte und die Erinnerungen an diese Szene mitnehmen kann, als dass ihn die tatsächliche Wiedervereinigung berühren würde. Hier wird das Zuschauen selbst wichtiger, als das Geschehen an sich, zumindest aus der Perspektive des Erzählers. Und auch das ist ein weiteres Merkmal des *non-place*, denn

there are spaces in which the individual feels himself to be a spectator without paying much attention to the spectacle. As if the position of spectator were the essence of the spectacle, as if basically the spectator in the position of a spectator were his own spectacle.” (Augé 1995, 86)

Der Erzähler reist durch Ungarn, lernt die Bräuche und Gewohnheiten der Menschen kennen, nimmt diese sogar an, doch letztendlich bleibt das eine Hülle. Im Inneren bleibt er die ganze Zeit der deutsche Wandersmann, der Fremde und der Zuschauer und seine Assimilationsversuche mit dem Ungarischen gehen nicht sehr tief. Er verbleibt im *non-place*. Dabei steht er allerdings im Gegensatz zu dem Major. Denn dieser, wahrscheinlich gefördert durch die Tatsache, dass er selbst Ungar ist und dieses Land seine Heimat darstellt, kann sich vollständig auf die Kultur einlassen und gemäß dieser leben. Dadurch gelingt es dem Major, mit dem Ende seiner Reise und seiner Ankunft auf Uwar, den *non-place* zu verlassen und auf seinem Landgut in einem sinn- und identitätsstiftenden Raum zu leben. Denn durch seine große Hegemonialmacht über seine Untergebenen gewinnt er die Identität des Großgrundbesitzers und Beschützers. Gleichzeitig gibt ihm die Bearbeitung des Landes seinen Lebenssinn als Landwirt und Schöpfer. Durch die Errichtung seiner personalen Kompensationsheterotopie kann er aus dem *non-place* ausbrechen und bietet nun dem Erzähler die gleiche Transgression an.

Schon bei seiner Ankunft auf Uwar bekommt der Erzähler einen Raum zugewiesen, in dem er auf seine Zimmer, die ausschließlich ihm zur freien Benutzung zur Verfügung stehen, geführt wird. Doch obwohl dieser Ort für ihn bestimmt ist, hat er keine Identifikationsgrundlage mit ihm und erscheint auch hier erneut als der Zuschauer, was vor allem durch den Museumgehalt der Räume noch hervorgehoben wird. Zusätzlich zu seiner Position als Zuschauer wird auch durch die Betonung seiner Fremdheit in diesen Räumen, seine Zugehörigkeit zum *non-place* weiter angezeigt.

Ehe ich mich schlafen legte, ging ich noch, wie es immer an fremden Orten meine Gewohnheit ist, an das Fenster um zu schauen, wie es draußen aussähe. Es war nicht viel zu sehen. Das aber erkannte ich im Mondlichte, daß die Landschaft nicht deutsch sei. (Adalbert Stifter 1982, 425)

Die Landschaft ist nicht deutsch und die Räume, die er bewohnt sind es auch nicht und genau aus diesem Grund, fehlt dem Erzähler die Basis einer Identifikation, die Möglichkeit eines

Erkennen innerhalb des Raumes und obwohl dieser Ort ihm direkt zugewiesen wurde, bleibt er dennoch nur ein *non-place*.

Nichtsdestotrotz versucht der Major auch weiterhin, den Erzähler in den Raum einzubinden und ihm so eine Transgression von *non-place* zu *place* zu ermöglichen. Er gibt dem Erzähler Beschäftigungen, die ihn mehr über Ungarn und die Landwirtschaft lernen lassen, mit dem Ziel, den Erzähler genauso einzubinden, wie er selbst in seinem Uwar als Kompensationsheterotopie eingebunden ist. Daher stellt er dem Erzähler auch Bücher zu Verfügung, die er studieren (vgl. Adalbert Stifter 1982, 435) und eine Aufgabe auf Uwar, die er erfüllen soll. Dieser Plan scheint anfänglich auch aufzugehen und so bemerkt der Erzähler:

Da ich einmal längere Zeit auf der Besetzung des Majors war, da ich die Theile derselben übersah, und verstehen lernte, da die Dinge vor mir wuchsen und ich an dem Gedeihen derselben Antheil nahm: hatte mich das gleichförmig sanfte Abfließen dieser Tage und Geschäfte so eingesponnen, daß ich mich wohl und ebenmäßig aneregt fühlte, und auf unsere Städte vergaß, gleichsam als wäre das ein Kleines, was in ihnen bewegt wird. (Adalbert Stifter 1982, 437-438)

Das zeigt, wie er sich dem Raum annähert, es beinahe zulässt, dass dieser zu einer Identifikationsbasis, zu einem wirklichen Ort für ihn wird. Aber gleichzeitig bleibt ihm immer noch ein Gefühl der Unzugehörigkeit. Er erkennt zwar durch das Leben in Ungarn, was ihm selbst fehlt, aber es bleibt bei der Feststellung, dass es ihm fehlt, und deswegen ist er auch immer noch fest in der Sphäre des *non-place* verankert. Trotz aller Bemühungen des Grafen, dies zu ändern. Und so muss der Erzähler feststellen,

daß ich den Major um diese Freundschaft und um sein häusliches Wirken beneidete; denn ich hatte damals recht auf der ganzen Welt nichts Festes, um mich daran zu halten, als etwa meinen Wanderstab, den ich wohl in Bewegung setzte, dieses und jenes Land zu sehen, der aber doch nicht recht nachhalten wollte. (Adalbert Stifter 1982, 466)

Diese Textstelle zeigt an, dass der Erzähler auch selbst fühlt, dass er immer noch an den *non-place* gebunden ist, da er die Bezugsgrundlagen und das *Festhalten*, das Räume den Menschen ermöglichen, vermisst.

Die Sphäre des *non-place* ist auch unbedingt eine männliche zu nennen, da sie nur von Männern, nämlich dem Erzähler und dem Major, in Anspruch genommen wird. Zusätzlich

dazu steht der *non-place* in starkem Kontrast zu dem weiblichen Geschlechterraum, dem Innenraum, der nicht nur eine Identifikationsplattform bildet, sondern auch durch die Möglichkeit seiner Ausgestaltung, dem Individuum die Gelegenheit bietet, seine Persönlichkeit auf den Raum zu übertragen. Und genau das fehlt der männlichen Sphäre des *non-place* vollständig.

### **2.2.3.2. Der weibliche Geschlechterraum des Innenraums**

Der weibliche Geschlechterraum wird hier durch den Innenraum dargestellt, der der einzige Raum in der Novelle ist, der von weiblichen Figuren wie Brigittas Mutter und Schwestern, die den Rollenerwartungen der Zeit vollständig entsprechen, bewohnt ist. Er wird vor allem durch Kontraste mit dem Nicht-Weiblichen, insbesondere mit Brigitta aufgeschlossenen. Das zeigt sich dadurch, dass Brigitta schon als Kind nicht den Gestaltungspflichten einer Frau nachkommt. Denn einer Frau des 19. Jahrhunderts „wird die Aufgabe einer sukzessiven, nie abzuschließenden Verwandlung des Raumes übertragen, und die Insistenz darauf zeigt ein weiteres Mal, dass es sich um eine prekäre räumliche Situation handelt, für die die Frau verantwortlich ist...“ (Haag 2012, 132-133) Und diese Situation ist für Brigitta besonders prekär. Denn anstatt wie ihre hübschen Schwestern den Raum in einer Art und Weise einzunehmen, so dass er verschönert wird, hat Brigittas Präsenz vor allem negative Auswirkungen auf ihn:

Als es [das Kind Brigitta] geboren ward, zeigte es sich nicht als der schöne Engel, als der das Kind gewöhnlich der Mutter erscheint. Später lag es in dem schönen goldenen Prunkbettchen in den schneeweißen Linnen mit einem nicht angenehmen verdüstertem Gesichtchen, gleichsam als hätte es ein Dämon angehaucht. Die Mutter wandte von sich selber unbemerkt, das Auge ab, und heftete es auf zwei kleine schöne Engel, die auf dem reichen Teppiche des Bodens spielten. Wenn fremde Leute kamen, tadelten sie das Kind nicht, lobten es nicht, und fragten nach den Schwestern. (Adalbert Stifter 1982, 446)

Während die zwei Schwestern in das reiche Inventar des Zimmers passen, überschattet Brigittas Präsenz ihre Umgebung durch die Unansehnlichkeit ihres Aussehens, anstatt sich positiv auf sie auszuwirken. Das wird vor allem auch noch betont durch den Kontrast zwischen den engelsgleichen Schwestern und Brigitta, die aussieht, als hätte sie *ein Dämon*

*angehaucht*. Somit wird offensichtlich, dass Brigitta von Anfang an, seit ihrer Geburt nicht in den weiblichen Raum zu passen scheint.

Das wird noch deutlicher, als Brigitta älter und auch mehr wie ein Knabe als ein Mädchen dargestellt wird und sich sogar gegen die weiblichen Einflüsse ihrer Schwester und ihrer Mutter wehrt.

Als sie in ihren Spielen vorrückte und behender ward, verdrehte sie oft die großen wilden Augen, wie Knaben es thun, die innerlich bereits dunke Thaten spielen. Auf die Schwestern schlug sie, wenn sie sich in ihre Spiele einmischen wollten - und wenn jetzt ihre Mutter in einer Anwendung verspäteter Liebe und Barmherzigkeit das kleine Wesen in die Arme schloß, und mit Thränen benetzte, so zeigte dasselbe keineswegs Freude, sondern weinte, und wand sich aus den umfassenden Händen. (Adalbert Stifter 1982, 447)

Es hat den Eindruck, als könnte Brigitta keinerlei weibliche Präsenz oder weibliche Nähe ertragen. Wobei hier gesagt werden muss, dass sich das wahrscheinlich auf alle Menschen ausweiten lässt und sie niemand in ihrer Nähe ertragen kann, auch keine Männer. Allerdings wird hier keinerlei Kontakt mit Männern beschrieben und dadurch entsteht die starke Betonung von ihrer Abneigung alles Weiblichen.

Das ändert sich erst, als sie Stephan Murai kennenlernt und sich von Anfang an zu ihm hingezogen fühlt, da er sie wahrnimmt und zwar nicht als das hässliche Kind, sondern als Frau. Die Begegnung mit dem attraktiven Mann, der der erste ist, der an ihr Interesse zeigt, katalysiert auch die ersten Momente, in denen Brigitta als ein gefühlvolles Wesen, als *weiblich* dargestellt wird.

Da Brigitta [...] sich in ihr Zimmer begeben hatte, und den Putzflitter Stück für Stück von dem Leibe nahm, trat sie im Nachtgewande vor den Spiegel, und sah lange, lange hinein. Es kamen ihr Thränen in die Augen, die nicht versiegten, sondern mehreren Platz machten, die hervor drangen und herab rannen. Es waren die ersten Seelenthränen in ihrem ganzen Leben gewesen. Sie weinte immer mehr und heftiger, es war als müsste sie das ganze versäumte Leben nachholen, und als müsste ihr um vieles leichter werden, wenn sie das Herz heraus geweint hätte. (Adalbert Stifter 1982, 452)

Hier zeigt sich der erste Moment von Brigittas Weiblichkeit, den sie markanterweise in ihrem eigenen Zimmer, vor ihrem Spiegel und damit im Innenraum erlebt. Ihre Weiblichkeit entwickelt sich weiter und wird sogar als herausragend und anziehend beschrieben, denn sie „war stark und keusch wie kein anderes Weib. Weil sie ihr Herz nicht durch Liebesgedanken

und Liebesbilder vor der Zeit entkräftet hatte, wehte der Odem eines ungeschwächten Lebens in seine [Stephans] Seele.“ (Adalbert Stifter 1982, 455) Aus diesem Grund ist Brigitta auch in der Lage, mit der Gestaltung des Innenraums zu beginnen. Sie ist Ehefrau und Mutter geworden und hat dadurch einen Weg zu ihrer Weiblichkeit gefunden, die sie auch gleich durch die Ausgestaltung und Verbesserung der gemeinsamen Stadtwohnung ausleben kann. (vgl. Adalbert Stifter 1982, 456-457)

Allerdings bleibt diese gestalterische Kreativität nicht allein ihre Aufgabe, sondern das Paar arbeitet gemeinsam daran und überlegt zusammen, was für Verbesserungen gemacht werden können. Und das, wo es, wie bereits festgestellt wurde, die Aufgabe des Mannes ist, das Haus nach außen hin zu repräsentieren. Doch Stephan Murai konzentriert sich zusammen mit seiner Frau auf den Innenraum, was bereits als Zeichen gelten kann, dass er ihre individuelle Leistung, was das Ausgestalten des weiblichen Raumes angeht, als ungenügend empfindet. Denn durch ihre Hässlichkeit, wird immer ein Teil des Raumes überschattet und Brigitta beginnt zu realisieren: „Jetzt weiß er, was mir fehlt.“ (Adalbert Stifter 1982, 457)

### **2.2.3.3. Der männliche/weibliche Geschlechterraum des Ländlichen**

Nachdem Murai sie verlassen hat, geht Brigitta nach Marosheli und beginnt dort zu wirken. Dabei wird deutlich, dass der Bereich des Ländlichen auf der einen Seite einen männlichen Geschlechterraum darstellt, auf der anderen Seite allerdings auch als ein weiblicher verstanden werden kann. Denn um in der Landwirtschaft tätig sein zu können, muss Brigitta ihre Weiblichkeit ablegen und ihre Konzentration von dem Innenraum auf den Außenraum lenken, wobei allerdings auffällig ist, dass es sich immer noch um gestalterische und weniger um repräsentative Tätigkeiten handelt. Der männliche Geschlechterraum wird eigentlich dadurch definiert, dass „dem Mann das Geschäft der äußeren, der Öffentlichkeit zugewandten Repräsentation des Hauses aufgetragen“ (Haag 2012, 131) wird. Brigittas landwirtschaftliche Arbeit hat allerdings nicht die Repräsentation nach außen, sondern die Gestaltung und Veränderung des Landes selbst zum Ziel. Das gibt dem ländlichen Bereich als männlichen

Geschlechterraum auch eine gewisse weibliche Färbung, was seine andere Seite darstellt und er somit auch als weiblicher Geschlechterraum gelten kann.

Dies wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass Brigitta als Frau, die Führende im ländlichen Raum ist. Denn bevor sie nach Marosheli zog, schien die Landwirtschaft nicht sonderlich florierend zu sein, doch durch Brigitta bekommt sie neuen Aufschwung und eine Struktur.

[D]ie zwei Nachbarn, er [Gömör] und Brigitta, haben einstimmig die bessere Bewirtschaftung ihrer Güter in dieser öden Gegend begonnen. Im Grunde sei es Brigitta gewesen, welche den Anfang gemacht habe. [...] [S]ie habe auf dem Steinfeld fast Wunder gewirkt. Er sei, als er sie kennen gelernt habe, ihr Nachahmer geworden, und habe ihre Art und Weise auf seiner Besetzung eingeführt. Bis jetzt habe er es nicht bereut. (Adalbert Stifter 1982, 443-444)

Das zeigt, wie wegweisend Brigitta im ländlichen Raum ist und das, obwohl oder vielleicht auch gerade weil sie eine Frau ist. Denn es wurde bereits gezeigt, wie stark Brigitta zusammen mit Fruchtbarkeit assoziiert ist und wie deutlich sie als die Mutter des Landes dargestellt wird. Dies alles zeigt, wie sehr der Bereich des Ländlichen auch mit dem Weiblichen verbunden ist.

Nichtsdestotrotz besitzt der ländliche Bereich auch Merkmale des männlichen Geschlechterraums. Denn Brigitta muss ihr weibliches Verhalten und Aussehen ablegen, um in dieser männlichen Sphäre arbeiten zu können. Sie wird beständig in Männerkleidern gezeigt und mit männlichem Verhalten assoziiert.

Damals erschien sie mit ihrem Kinde auf ihrem Sitze Marosheli, habe wie ein Mann umzuändern und zu wirtschaften begonnen, und sei bis jetzt noch gekleidet und reite, wie ein Mann. Sie halte ihre Dienerschaft zusammen, sei thätig und wirtschaftete vom Morgen bis in die Nacht. Man könne hier sehen, was unausgesetzte Arbeit vermöge; (Adalbert Stifter 1982, 443)

Die Männlichkeit des ländlichen Außenraumes wird außerdem durch die Tatsache betont, dass dort außer der *männlichen* Brigitta keine Frauen anzutreffen sind und auch der Major dieser Sphäre angehört. Er und Brigitta können sich in diesem Raum in völliger Ebenbürtigkeit begegnen. Das zeigt sich dadurch, dass sie beide den jeweils anderen um Rat fragen und dessen Meinung und Erfahrung anerkennen. Dadurch, dass der Major als Mann soviel Gewicht auf ihre Ansichten, die Ansichten einer Frau, die absolute *Männerthemen*



betreffen, legt, wird gezeigt, wie fest Brigitta in der männlichen Sphäre verankert ist. Denn anstatt sich wie ihre Geschlechtsgenossinnen der damaligen Zeit mit der Einrichtung des Hauses, der Kindererziehung und dem Handarbeiten zu beschäftigen, führt Brigitta Gespräche mit dem Major, die „von der Zukunft des Landes, von Hebung und Verbesserung des gemeinen Mannes, von Bearbeitung und Benützung des Bodens, von Ordnung und Einschränkung des Donaustromes [und] von ausgezeichneten Persönlichkeiten der Vaterlandsfreunde“ (Adalbert Stifter 1982, 464) handeln. Brigitta kennt sich also nicht nur in der Landwirtschaft, sondern auch in der Politik aus, was sie fest mit dem männlichen Geschlechtsraum der Ländlichkeit verbindet, obwohl sie in dem Moment, in dem sie diese Themen mit dem Major diskutiert, Frauenkleider trägt und auch durch ihre Sorge um den Mann und seine Gesundheit, ihre fürsorgliche weibliche Seite zeigt (vgl. Adalbert Stifter 1982, 467). Dadurch wird auch wieder gleichzeitig die weibliche Seite dieses Raumes gezeigt.

Letztendlich bleibt festzustellen, dass der ländliche Raum essentielle Merkmale beider Geschlechterräume aufweist und vielleicht gerade dadurch, dass hier die Verbindung beider Prinzipien, des Weiblichen und des Männlichen, völlig harmonisch funktioniert, den Raum so florierend und fruchtbar gestaltet.

### **2.3. Vergleich der Raumsemantik in *Schloß Kostenitz* und *Brigitta***

Beim Vergleich der Raumsemantik, die in diesen beiden Novellen analysiert wurde, stellen sich vor allem gravierende Unterschiede und nur einige wenige Gemeinsamkeiten heraus.

Am meisten fällt die unterschiedliche Funktion der Naturdarstellung in den beiden Novellen auf. In beiden Texten dienen Naturbeschreibungen und auch die Schilderung von Wetterphänomenen dazu, die emotionalen Verhältnisse der Protagonisten zu spiegeln und

ihnen dadurch noch größere Bedeutung beizulegen.<sup>40</sup> In *Schloss Kostenitz* zum Beispiel stellt die Darstellung des beständig schwülen Wetters eine Parallele zu der unterdrückten Sexualität Klothildes dar. Zusätzlich dazu zeigt ein Gewitter kurz vor der Ankunft der Soldaten wie bedrohlich Klothilde die Situation empfindet. In *Brigitta* werden die Gemütszustände der handelnden Figuren weniger vom Wetter als vielmehr von der Landschaft widergespiegelt. Und so treffen der Erzähler und der Major, die beide auf der Suche nach dem Sinn in ihrem Leben sind, in einer der lebensfeindlichsten Landschaften überhaupt und zwar auf einem Vulkan zusammen. Diese Parallelen zwischen Wetter, Landschaft und Gefühlswelt wiederholen sich in beiden Werken mehrfach, wobei den Naturdarstellungen in *Brigitta* noch eine weitere Komponente auf einer Art Metaebene beiwohnt, die in der Erzählung *Schloß Kostenitz* fehlt.

Denn die Art und Weise, wie der Erzähler die Natur um sich herum wahrnimmt und beschreibt, zeigt neben der reinen Darstellungsebene auch an, dass die Wahrnehmungen der Menschen fehlerhaft und subjektiv sein können. Denn „Stifter thematisiert in seinen Schilderungen die Wahrnehmung als eine autonome Bewußtseinsart mit, seine Naturdarstellung impliziert stets die Subjektivität als die Perspektive, in der Natur als objektive Wirklichkeit erscheint.“<sup>41</sup> Und genau durch diese Subjektivität, durch den ganz besonderen Standpunkt, den jeder von Stifters Protagonisten inne hält, entsteht die Möglichkeit von Fehlinterpretation und Fata Morgana. So wie sich das Ziel des Erzählers, das er schon so nah vermutet hatte, sich ihm auf doppelte Weise, nämlich zum einen durch eine Sinnestäuschung und zum anderen durch den Irrtum, dass es sich bei dem gesichteten Haus nicht um Uwar, sondern um Marosheli handelt, entzieht. Dabei spiegelt hier der Bezug

---

<sup>40</sup> Diese Technik wird von Aspetsberger als „Verörtlichung“ bezeichnet. Er betont, dass es dem Autor dabei nicht um die genaue Darstellung einer Topographie, sondern um die Vermittlung eines Bildes der Persönlichkeit der Figur geht, was dadurch erreicht wird, dass diese in den Räumen, die die Figur bewohnt gespiegelt wird. Vgl. Friedbert Aspetsberger. 1968. „Die Typisierung im Erzählen von Ferdinand von Saars“. in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 87: 246-272.

Zum gleichen Begriff in ähnlicher Verwendung siehe auch Herbert Klauser. 1995. „Verörtlichung und Symbolik in den Novellen Ferdinand von Saars“. *Ferdinand von Saar. Zehn Studien*. K. Bergel (Hrg.) Riverside: Ariadne Press. 108-130.

<sup>41</sup> Wolfgang Preisendanz. 1966. „Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter“. *Wirkendes Wort*. 16: 410.

zwischen Individuum und Natur die Subjektivität der Wahrnehmung von anderen Personen und zwischenmenschlichen Beziehungen wider. Auch hier kann und wird der Mensch irren, da sein Wahrnehmungshorizont nur begrenzt ist, denn „Eindrücke und perspektivenbedingte Wahrnehmungen auch in der zwischenmenschlichen Wirklichkeit [können] die wahre Gestalt und den wahren Zusammenhang der Dinge verfehlen.“ (Preisendanz 1966, 418) Diese kritische Darstellung der menschlichen Wahrnehmung und ihrer Fehler fehlt in *Schloß Kostenitz* völlig. Dort stellt die Natur nur einen Spiegel der menschlichen Emotionen dar.

Ein weiterer Unterschied wird bei der Betrachtung der Transgressionen und vor allem bei der unterschiedlichen Aufteilung der Teilräume deutlich. Während in *Schloß Kostenitz* die beiden sich kontrastierenden Teilräume semantisch aufgeladen sind und diese Bedeutungsaufladung noch durch eine Mehrzahl von binären Oppositionspaaren weiter ausgebaut und verstärkt wird, finden sich in *Brigitta* zwar Teilräume, aber nicht diese Art von Bedeutungszuweisung und Hierarchisierung.

Denn in von Saars Novelle wird eindeutig der ländliche Raum, dem der Stadt vorgezogen und als der bessere erachtet, was durch das moralisch zweifelhafte Verhalten des Grafen, der diesem Bereich angehört und der in Kontrast zu dem Freiherrn und seinem Bereich steht, illustriert wird. Diese Art von moralischer Evaluation der Räume und darauffolgender Hierarchisierung findet sich in Stifters Text nicht. Es werden zwar Teilräume gebildet, denen auch ein Oppositions paar, nämlich fremd und heimisch, zugewiesen wird, aber dieses bleibt das einzige Paar und es wird auch nicht semantisch aufgeladen, wodurch die Semantisierung der beiden Teilräume Heimat und Fremde ausbleibt.

Der markanteste Unterschied der Raumsemantik der beiden Novellen ist allerdings die unterschiedliche Ausgestaltung der Geschlechterräume. In beiden Texten gibt es ein Individuum, das sich dem Raum des anderen Geschlechts angehörig fühlt. Der Major fühlt sich nach dem Tod seiner Frau nur noch in der weiblichen Sphäre des Tirolerhauses wohl, während Brigitta, den männlichen Raum der Landwirtschaft erfolgreich ausfüllt. Der

Unterschied besteht hier darin, dass der Major auf der einen Seite völlig in den weiblichen Raum überzugehen scheint, während auf der anderen Seite Brigitta den Raum verändert, indem sie ihre eigene Weiblichkeit nicht verliert sondern durchsetzt. Denn der Major wird zur Pflanzenexistenz und dadurch wird sein Alltag mehr oder weniger identisch mit dem der beiden Frauen die vor ihm den Gartenpavillon zu ihrem Lieblingsplatz krönten.

Brigitta dahingegen gelingt es durch die Assimilation des Weiblichen mit dem Männlichen, ihre Weiblichkeit letztendlich auszuleben. Sie muss Männerkleider anziehen und wie ein Mann reiten, um ihre Aufgaben als Landwirtin zu erfüllen und den Respekt ihrer Dienerschaft zu erwerben, aber genau durch diese Virilisierung ihrer Person kann sie am Ende Frau sein. Denn durch ihr landwirtschaftliches und politisches Wissen hat sie eine neue Basis für sich und ihren Mann geschaffen, der sie auf Grund ihrer eigentlich männlichen Fähigkeiten und ihres männlichen Wissens neu schätzen lernt und als Ehefrau akzeptieren kann. Erst durch die Feminisierung des männlichen Geschlechterraums kann das Land zur vollen Fruchtbarkeit gedeihen, während in *Schloß Kostenitz* die Männlichkeit von der Weiblichkeit überschattet und fast schon verschluckt wird.

Hierbei wird ein weiterer Unterschied die Geschlechterräume betreffend auffällig: Beide, Klothilde und Brigitta, scheinen unfähig, den Innenraum zu gestalten und auszuschnücken. Brigitta auf Grund ihrer Hässlichkeit und Klothilde ist zu sehr eingenommen von ihren Beschäftigungen, mit denen sie ihren Sexualtrieb substituiert. Doch während Erstere sich statt auf die Innenräume, nachdem sie dort in der Episode mit der gemeinsamen Wohnung mit Stephan Murai gescheitert ist, auf den Außenraum und dessen Ausgestaltung und Verbesserung konzentriert, findet Klothilde keinen solchen Ausweg. Sie verdrängt ihre Gefühle und baut sich ihre personale Kompensationsheterotopie, wobei dieses Bauen vollständig ohne gestalterische Prozesse stattfindet, da sie das Tirolerhaus von ihrer Vorgängerin übernimmt. Klothilde gestaltet nicht. Sie malt, liest und spielt Klavier, wobei sie durch keine dieser Tätigkeiten wirklich produktiv ist. Denn ihre ideale Landschaft stellt sie

nie fertig und die *mater dolorosa* an ihrem Lieblingsbaum ist verblasst und wird nie von ihr aufgefrischt.

Brigitta dahingegen arbeitet hart an ihrem Landgut und es gelingt ihr, ein unfruchtbares Steinfeld in florierendes Ackerland zu verwandeln. Ihre Tätigkeiten haben Substanz und schlagen sich auch in dem Raum, dem sie sich zugewendet hat, nieder, während sich Klothildes Tirolerhaus nie verändert. Beide Frauen haben die gleiche Ausgangssituation, da sich beide nicht mit ihrer ihnen zugetrauten Aufgabe, der Gestaltung des Innenraums und der Schaffung eines Familienheims zurecht finden können. Doch während Brigitta es schafft einen Ausweg zu finden, der sie zur Akzeptanz ihrer Weiblichkeit führt, hat Klothilde keinen Erfolg und dadurch bleiben sowohl ihre Tätigkeiten, als auch ihre Ehe unfruchtbar.

### **3. Produktion der Räume durch den Menschen**

Zusammengefasst lässt sich durch die Raumanalyse erkennen, dass die Räume in diesen beiden Werken nicht nur aus physischen Gegenständen, nicht nur aus Steinen, Holz, Mörtel, Straßen, Gebäuden, Feldern, Bergen, Flüssen, Bäumen bestehen, die Räumlichkeit besitzen und sich im Raum situieren lassen. Sondern die Räume werden auch zusätzlich durch die subjektive Wirkung dieser physischen Gegenstände auf die Figuren und durch deren Beziehungen zueinander konstituiert. Räume sind nicht nur eine rein physikalische Gegebenheit, sondern entstehen durch die Menschen, die in ihnen leben, sie wahrnehmen und für sich ganz persönlich einrichten. Sie entstehen auch durch zwischenmenschliche Beziehungen, denn durch das, was die Menschen ineinander sehen, wie sie miteinander agieren, werden die Räume gefärbt, geteilt und neu erschlossen und erhalten so durch das menschliche Miteinander noch eine zusätzliche Bedeutung.

Raum ist zwar die a priori vorliegende Kategorie menschlichen Denkens, allerdings ist der Prozess der Einordnung der Wahrnehmung der Objekte in diese Kategorie keineswegs statisch zu verstehen, denn „[s]ocial space is not an empty arena within which we conduct our

lives; rather it is something we construct and which others construct about us.”<sup>42</sup> Durch die Art und Weise, wie wir ihn wahrnehmen, stellt der semantische Raum kein festes Gefüge dar: Er verändert sich ständig, ist in sich beweglich und kann stetig seine Konstituenten wechseln. Wir produzieren den Raum dadurch, dass wir ihn gestalten, interpretieren und verändern. „We are always creating, in other words, not just a space, a geography of our lives, but a time-space for our lives.” (Massey 2000, 49)

Die Analyse der literarischen Räume stellt folglich immer auch eine Analyse der sie bewohnenden literarischen Figuren dar. Weder von *Schloß Kostenitz* noch von *Brigitta* liegt allerdings eine umfassende Analyse der Raumsemantik in der Forschung vor. Mit Hilfe der drei Untersuchungsebenen von Transgressionen, Heterotopien und Geschlechterräumen wurde in dieser Arbeit versucht eine möglichst holistische Raumanalyse beider Werke anzufertigen. Dies kann jedoch nur bei einem Versuch bleiben, da durch die Beschränkung auf die eben genannten Untersuchungsebenen, andere Kategorien und räumliche Phänomene wie beispielsweise das Wetter und seine Wirkung auf den Raum vernachlässigt werden müssen. Trotzdem genügen die drei angewandten Ebenen für eine Gegenüberstellung der Raumsemantik der zwei Werke. Hierbei hat sich herausgestellt, dass *Brigitta*, obwohl es ein halbes Jahrhundert vor *Schloß Kostenitz* erschienen ist, auf Grund der Geschlechterräume, die weibliche und männliche Konnotationen verbinden und dadurch die althergebrachten Geschlechterrollen auflösen und auf Grund der Betonung, die auf der Fehlerhaftigkeit der menschlichen Wahrnehmung liegt, die progressivere und modernere Raumsemantik aufweist. Diese Progressivität zeigt sich vor allem durch die Figur Brigitta und ihren Umgang mit dem Raum und wie dieser durch sie konstituiert wird.

Das ist dadurch möglich, dass nicht nur durch die vorhandenen Räume und wie die verschiedenen Protagonisten mit ihnen umgehen, sie durchschreiten und verändern, sondern

---

<sup>42</sup> Doreen Massey, 2000. „Space-time and the politics of location“. *Architecturally Speaking. Practices of Art Architecture and the Everyday*. A.Read (Hrg.). London and New York: Routledge. 49.

auch durch die Art und Weise, wie die Erzähler den Raum darstellen, der Leser dieser Texte noch mehr über die sie bevölkernden Personen erfahren kann. In den Räumen spiegeln sich nämlich die Figuren der Texte wieder, werden durch sie noch lebendiger und erhalten einen besonderen Nachdruck. Was wäre Effi Briest ohne das Schlussbild des Romans auf das sonnenbeschienene Rondell, in dem statt der Sonnenuhr am Ende Effis Grabplatte prangt? Was wäre Scarlett O'Hara ohne ihre ständige Sehnsucht nach ihrem Zuhause, nach Tara? Die Orte und Räume in der Literatur sind so viel mehr als ein einfaches Mittel, die Texte realitätsnah zu gestalten. Sie geben dem Leser Aufschluss über die Protagonisten und ihre Verhältnisse untereinander und können ihm ganz genauso wie diese auch ans Herz wachsen, so dass der Abschied am Ende des Buches schwer wird. Räume sind nicht nur ein essentieller Teil der menschlichen Wahrnehmung, Subjektivität und Erinnerung, sondern auch der Literatur und daher sollte der Stellenwert ihrer Analyse in der Literaturwissenschaft genauso essentiell sein.

### iii. Bibliographie

#### 1. Primärtexte

von SAAR, Ferdinand.

[1892] 1908. *Schloß Kostenitz*. Ferdinand von Saar. Sämtliche Werke. hrg. von J. Minor. Leipzig: Max Hesse Verlag. Band X.

STIFTER, Adalbert.

[1843] 1982. „Brigitta“. *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Hrg. von A. Doppler, W. Frühwald. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Verlag W. Kohlhammer. Band 1,5.

#### 2. Sekundärtexte

ARENDT, Hannah

[1958] 1969. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.

ARDENER, Shirley

[1993] 2000. „The partition of space“. *Gender space architecture : an interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge. 112-117.

ASPETSBERGER, Friedbert

1968. „Die Typisierung im Erzählen von Ferdinand von Saars“. in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 87: 246-272.

AUGÉ, Marc

1995. *non-places. introduction to an anthropology of supermodernity*. London/NewYork: Verso.

2000. „Non-places“. *Architecturally Speaking. Practices of Art Architecture and the Everyday*. A.Read (Hrg.). London and New York: Routledge. 7-11

BACHELARD, Gaston



1964. *The Poetics of Space*. New York: Orion Press.

BACHMANN-MEDICK, Doris

2010. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rohwolt.

BECKER, Sabrina und GRÄTZ, Katharina (hrsg.)

2007. *Ordnung - Raum - Ritual : Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

DENNERLEIN, Kathrin

2009. „Narratologie des Raumes“ in *Narratologia. Contributions to Narrative Theory*, Berlin: De Gruyter.

DE SAUSSURE, Ferdinand

1987. *Cours de linguistique générale*. hrg. von Ch. Bally. Paris: Bibliothèque scientifique. 97-100.

FOUCAULT, Michel

1991. „Andere Räume“. in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. hrg. von K. Barck. 34-46.

[1963] 2001. „Vorrede zur Überschreitung“. in: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Frankfurt am Main: Suhrkanmp. 1: 320-342.

[1964] 2001. „Die Sprache des Raumes“. in: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Frankfurt am Main: Suhrkanmp. 1: 533-539.

HAAG, Saskia

2012. *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach Verlag.

HETHERINGTON, Kevin

1997. *The badlands of modernity*. New York: Routledge

HILLEBRAND, Bruno

1971. *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*. München: Winkler Verlag.

HOOKS, bell

1990. *YEARNING. race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press.

KERSTEN, Johannes

1996. *Eichendorff und Stifter: vom offenen zum geschlossenen Raum*. Paderborn: Schöningh.

KANT Immanuel

1966. *Kritik der reinen Vernunft*. hrg. von I. Heidemann. Stuttgart: Reclam.

KLAUSER, Herbert

1995. „Verörtlichung und Symbolik in den Novellen Ferdinand von Saars“. *Ferdinand von Saar. Zehn Studien*. K. Bergel (Hrg.) Riverside: Ariadne Press. 108-130.

2006. „Ferdinand von Saar, der Gestalter einer Welt im Wandel: Der Dichter der Vergänglichkeit und Resignation“. *Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung. Gedenkschrift zum 100. Todestag*. Wien: Praesens Verlag. 21-37.

LEFEBVRE, Henri

1991. *The production of space*. Malden, MA: Blackwell publishing

LESSING, Gotthold Ephraim

1880. *Laokoon*. hrg. von H. Blümner. Berlin: Weidmannsche.

LOTMAN, Jurij

1986. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. hrg. von R. G. Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LÜTZELER, Paul Michael

2005. „‘Postmetropolis’: Peter Schneiders Berlin-Trilogie“. in *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 91-110

MASSEY, Doreen

1994. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

2000. „Space, Place and Gender“. in *Gender space architecture : an interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge. 128-133.

2000. „Space-time and the politics of location“. *Architecturally Speaking. Practices of Art Architecture and the Everyday*. A.Read (Hrg.). London and New York: Routledge. 49-61.

MEHIGAN, Tim und CORKHILL, Alan (Hrg.)

2013. *Raumlektüren : der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*. Bielefeld: Transcripts.

MOUSSA, Brahim

2012. *Heterotopien im poetischen Realismus. Andere Räume, Andere Texte*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

PREISENDANZ, Wolfgang

1966. „Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter“. *Wirkendes Wort*. 16:407-418

RENDELL, Jane

2000. „Introduction: Gender, Space“. *Gender space architecture : an interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge. 101-111

RENNER, Karl N.

1987. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. in: *Strategien der Filmanalyse*. hrg. von L. Bauer, E. Ledig, M. Schaudig. München. 115-130.

RENNER, Ursula

1990. „Pavillons, Glashäuser und Seitenwege - Topos und Vision des Paradiesgartens bei Saar, Hoffmannsthal und Heinrich Mann“. *Recherches Germaniques*. 20: 123-140.

ROEBEN, Antje

2009. „Eine Art Grimm gegen die Hässlichkeit. Räume sozialer Ausgrenzung“. Raumkonfigurationen in der Romantik : Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. hrg. von W. Pape. Tübingen: Niemeyer. 35-44

SOJA, Edward W.

1996. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Mass: Blackwell.

2000. „Thirdspace: expanding the scope of the geographical imagination“. *Architecturally Speaking. Practices of Art Architecture and the Everyday*. A. Read (Hrg.). London and New York: Routledge. 13-30.

WOLBRANDT, Christine

1967. *Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters*. Zürich: Atlantis Verlag.