

Raum und Grenze

Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers
im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien

Hans Krah

Die kulturelle Selbstreproduktion von Gesellschaften beruht auf Wirklichkeitskonstruktionen, deren Beobachtungs- und Unterscheidungssemantiken ‚Realität‘ überhaupt erst sozial wahrnehmbar und kommunizierbar machen. Sie prägen das Bild der Gesellschaft von sich selbst und der Welt sowie das für wahr gehaltene Wissen hierüber in wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Diskursen. Über sie sind zudem die semiotisch-ästhetischen (ikonischen, sprachlichen, rhetorischen, narrativen usw.) wie technischen (printmedialen, audiovisuellen, digitalen usw.) Mittel der Speicherung und Verbreitung solchen ‚Wissens‘ geregelt (sei dies wissenschaftlich produziert oder Alltagswissen, seien es Wert- und Normvorstellungen oder latente Deutungsmuster der ‚Welt‘). Auf welcher Ebene solche Weltentwürfe auch angesiedelt sein mögen, sie wirken sich potenziell auf die Standards des sozialen Verhaltens und Handelns ebenso aus wie auf langfristige Einstellungen und Mentalitäten. Raum und Grenze, und deren Verhältnis zu Individuen wie Kollektiven, stellen dabei zentrale Denkfiguren wie Operatoren der ‚Sinn‘generierung dar.

Die folgenden Ausführungen versuchen aus semiotischer Sicht einen Überblick über die verschiedenen Bedeutungen, Artikulationsformen und Anwendungsbereiche dieser Parameter zu geben. Sie orientieren sich an der Skizze, wie sie in Krah 1999 dargelegt wurde,¹ und ergänzen, modifizieren und neujustieren diese aus der Perspektive und dem Stand von 2018.

¹ Siehe Hans Krah, „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen“. In: Ders. (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999, S. 3-12; die dortigen Ausführungen fließen in Teilen und überarbeitet hier ein, die dort rezipierte Forschung wird nicht mehr eigens gelistet.

² Zum Konzept ‚Denksystem‘ und dessen Relevanz siehe grundlegend Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichte“

Raum und medialer Raum / Zur Relevanz des Raumes als basaler Denkfigur

Als *physikalischer* Raum wird seit Newton das durch Entfernungsmessungen in drei zueinander senkrechten Richtungen exakt ausmessbare Vakuum verstanden (die Leere), in dem sich Körper der Makrophysik bewegen. Dieser physikalische Raum besitzt, insofern er leer gedacht ist, keine innere Vorzugsrichtung (z.B. oben, unten), er ist *isotrop*. Ferner ist er zusammenhängend und *kontinuierlich*, bezüglich seiner Messbarkeit also ein Abbild des mathematischen Kontinuums. Galten für ihn zunächst die Gesetze der euklidischen Geometrie, so veränderte die Relativitätstheorie dies insofern, als die Maßverhältnisse des Raumes weitgehend von der in ihm enthaltenen Materie abhängen.

Raum / Kultur / Semantik

Gilt der Raum in der Physik also als wohldefiniert, so lässt sich dies für die nicht-naturwissenschaftlichen Disziplinen und deren Beschäftigung mit Raum nicht konstatieren. Im textwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Umgang, in dessen Spektrum etwa die Medien ‚Literatur‘ und ‚Film‘ ebenso wie Fernsehformate, Comic oder Computerspiel und Videoclips als semiotische Gebilde zu situieren sind, gilt der Raum weder als wohldefiniert, noch ist das Interesse auf eine Messbarkeit oder auf seine ‚Leere‘ gerichtet: Der Raum, der durch seine Koordinaten in Länge, Höhe und Breite dimensioniert ist, erscheint zunächst wie die Zeit als eine Grundkategorie und Rahmenbedingung menschlicher Existenz, die es demgemäß nicht zu definieren, sondern zu erleben gilt. In der kulturellen Aneignung von Welt wird dieses kontinuierliche Universum in einem ersten Schritt durch empirische Erfahrung und deren Verarbeitung im Denksystem segmentiert und klassifiziert,² es werden mehr oder weniger diskrete Einheiten gebildet. Somit wird Raum (i) zum Ergebnis einer Konstruktionsleistung – er konstituiert und definiert sich erst durch die Setzung einer *Grenze* – und Raum wird (ii) vom jeweiligen Raumerlebnis abhängig: Die ‚Leere‘ wird gefüllt. Diese Strukturierungen können sodann in einem zweiten Schritt als Raster und Muster im Dienste von Weltaneignung und Problemlösung ‚rekursiv‘ wieder funktionalisiert werden. Dieses oszillierende Verhältnis äußert und artikuliert sich insbesondere im medialen Umgang mit Räumen.

In Texten bilden Räume als konkrete Erscheinungsformen den notwendigen Hintergrund, vor dem Figuren agieren, gleichzeitig bilden sie als abstrakte Beschreibungskategorien den Träger, der eine Anlagerung semantischer Mehrwerte erlaubt. Räume und die aus ihrer (mentalen) Verarbeitung resultierenden Möglichkeiten stellen die Elemente dar, mit denen Texte beim Aufbau ihres Bedeutungspotentials und der Bereitstellung eines Deutungsangebots operieren (können).

² Zum Konzept ‚Denksystem‘ und dessen Relevanz siehe grundlegend Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94 (1989), S. 47-61.

Räume dienen als ‚Link‘ zwischen Denksystem und sozialer Praxis, indem mittels ihnen das Nicht-Fassbare in Substanz überführt werden kann; sie schaffen symbolische Ordnungen, die Chaos beseitigen, Komplexität reduzieren und ‚soziales‘ Leben erst ermöglichen. Räume begrenzen das ‚Andere‘ und machen es so begreifbar und kontrollierbar, stellen andererseits ‚Freiräume‘ dar und erlauben und kanalisieren als ‚Heterotopien‘ (Foucault 1990) systeminterne und systemlegitime Abweichungen.

Lotmans Konzept des semantischen Raums

Wie der Verweis auf Foucault zeigt, kommt dem Raum in verschiedenen Disziplinen, Denkrichtungen und theoretischen Modellierungen Relevanz zu.³ Diese Konzeptionen können auch bei einer semiotischen Betrachtung übernommen, einbezogen oder abgeglichen werden. Genuin semiotisch und zentral ist Jurij M. Lotmans (³1989) Konzept des *semantischen Raums*, das den Raum sowohl als Raum als auch in seiner Raummetaphorik für den Erkenntnisgewinn zu funktionalisieren vermag.

Ein semantischer Raum lässt sich über die Menge semantischer Merkmale definieren, die in *ihrer Kombination* nur er und kein anderer Raum hat. Dementsprechend steht sie in Opposition zu denjenigen Mengen, die andere semantische Räume auszeichnen. So sehr sich ein Raum A binärlogisch von seinem *Gegenraum* Non-A in einer binären Matrix unterscheidet, so impliziert dies nicht, dass Raumsysteme (immer) in einfachen binären Dichotomien strukturiert wären, darin aufgehen müssten oder sich auf solche basalen Oppositionen reduzieren ließen (auch wenn es Textformate gibt, in denen dies geradezu konstitutiv sein kann). Bereits der Sachverhalt, dass ein semantischer Raum selten auf ein einziges Merkmal beschränkt ist und einzelne seiner Merkmale mit anderen Räumen teilen kann, denn entscheidend ist die Kombination und die Strukturierung/Hierarchisierung innerhalb dieser Kombination, kann verdeutlichen, welche vielfältigen Strukturen und Verhältnisse bei der Modellierung einer adäquaten Abbildung des Gesamtsystems an semantischen Räumen eines Textes Lotmans Grundgedanke erlaubt.

Auch wenn also das Gesamtkonzept darauf beruht, so bedeutet dies nicht eine damit implizierte, aus der Theorie heraus zu begründende Ein-/Beschränkung (wie dies strukturalen Ansätzen gerne unterstellt wird), sondern (nur), dass das differenzlogische Prinzip des menschlichen Denkens bei (heuristischer) Vorgehensweise und methodischer Modellierung zugrunde gelegt und fruchtbar gemacht wird. Wie etwa analog im Digitalen zu sehen ist, können aus der Differenz von 0 und 1 die komplexesten Strukturen aufgebaut sein.

So, wie sich ein semantischer Raum nach außen durch seine Grenze definiert, kann er eine interne Strukturierung aufweisen. So sind *Extremräume* Teilräume

³ Vgl. dazu Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006 und zur Raumtheorie im engeren Sinne Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2017.

von semantischen Räumen, zumeist mit spezifischen Zugangsbedingungen, in denen sich die zentralen und konstitutiven Merkmale des Raumes widerspiegeln und die den Gesamttraum *pars pro toto* abzubilden vermögen. Im Extremraum/-punkt sind die Merkmale des Raumes kondensiert (zuerst Renner 1987).

Raum und Ordnung

Raumkonzeptionen und räumliche Organisation erhalten in medialen Weltentwürfen (insbesondere in literarischen oder audiovisuellen) einen privilegierten Status, dokumentieren sie doch die Ordnung des textuellen Weltentwurfes. Sie verdeutlichen die manifeste Struktur der Wirklichkeit des Textes, insofern sie Grenzen konstituieren und definieren – und auf diese Weise auch thematisieren. Räume bzw. Raumkonstellationen übernehmen eine wesentliche Funktion bei der Erfahrung von Welt und der Konstituierung kultureller Gemeinschaften. Sie stabilisieren Ordnung an sich, haben also eine *ordnungsstiftende* (und *damit sinnstiftende*) Funktion. Der *Raumaufteilung* kommt dabei eine wesentliche Funktion zu, ist sie es doch, die durch nichthinterfragte Dichotomien Gegebenheiten setzt, Übergänge regelt bzw. die Möglichkeiten dazu restringiert. Natur versus Kultur wäre eine dieser zentralen Leitdifferenzen, die ‚Sinn‘ organisieren.

Die Konzeptualisierung von Räumen äußert sich in diesem Zusammenhang im Extremfall als *Ideologisierung von Räumen* (z.B. Ost versus West), bei der der Raum zum Wert an sich wird. Gekoppelt ist sie häufig an die Differenzen Heimat versus Fremde und Normalität versus Abweichung. Ebenso zentrale Distinktionen dürften durch *geschlechtsspezifische Räume* und durch die Achsen ‚Alltag-Exotik-Transzendenz‘ und ‚Peripherie-Zentrum‘ (konkretisiert etwa in der Dichotomie von ländlich-provinzieller Peripherie und urbaner Metropole) gegeben sein. Bei allen diesen Unterscheidungen, wie grundlegend auch bei der Differenz zwischen ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘, ist als ‚Ideologisierung zweiter Ordnung‘ ebenfalls zu betrachten, ob die jeweilige Modellierung graduell kontinuierlich, also tatsächlich als Achse mit Zwischenwerten, oder qualitativ disjunkt, in einem Entweder-oder, organisiert ist.⁴

Bilden diese Varianten zunächst je synchron gegebene, gleichzeitige ‚Alternativen‘, die in dieser prinzipiellen Wahl die Determinierung des einen als Wert erscheinen lassen (können), so wären als Diachronie organisierende Räume *Erinnerungsräume* zu nennen, die das Verhältnis von ‚Vergangenheit/Gegenwart‘ regeln, und die über ‚echte Spuren‘ oder selbst als künstliche Materialisation von

⁴ Verwiesen werden kann in diesem Kontext auf Tzvetan Todorow, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985, mit seiner Unterscheidung in das Eigene, das Andere und das Fremde, fruchtbar gemacht etwa in Jan-Oliver Decker, „Jagdscenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung“. In: Ders./Hans Krahl (Hgg.), *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen*. Passau 2014, S. 155-181, oder auf Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1996, der das Denken in graduellen Skalen (Normalitätskurven) grundlegend modelliert.

Zeit (so etwa bei der Diskussion um das Berliner Holocaust-Denkmal Ende des 20. Jahrhunderts) – im neutralen Sinne – identitätsstiftend fungieren.

Insofern diese Konzeptualisierungen hochrangige Konstrukte – präformierte Basispostulate – der Wirklichkeitserfahrung von Welt sind, zeichnen sich Zeitabschnitte/Texte der Diskussion eines solchen Weltbildes gerne durch den subversiven und dekonstruktiven Umgang mit diesen Räumen aus, nämlich durch *Entgrenzungen*. Sie unterlaufen Grenzziehungen, indem diese ignoriert und das Andere in den Raum hineinragen wird oder indem versucht wird, Räume jenseits der Ordnung zu finden.

Die Grenze – Aspekte im ‚Kontext‘ von Texten

Grenzen bestimmen unser Handeln als Menschen, indem sie uns Orientierung verleihen: Sei es, dass architektonische und topographische Grenzen Lebensräume, Arbeits- und Freizeitwelten voneinander scheiden; sei es, dass soziale, kulturelle und historische Grenzziehungen Ideologien, Religionen und Mentalitäten in Opposition und oder in eine Beziehung zueinander bringen und unser Denken und unsere Tradition prägen.

Grenzziehungen sind immer Ergebnis eines menschlichen Erkenntnis-, Interaktions- und Kommunikationsprozesses. Indem Menschen Grenzen ziehen und Wahrnehmungen, Sachverhalte und Begriffe voneinander trennen, schaffen Grenzen durch ihre Unterscheidung in das Eine und das Andere Strukturen, die es überhaupt erst ermöglichen in dieser Unterscheidung Bedeutung und Sinn zu konstituieren und sich über sich selbst zu verständigen. Grenzen können dabei Kontakt fördern, indem durch sie Unterschiede markiert sind und damit erst die Möglichkeit eröffnet ist, sich über Unterschiede bewusst zu werden, sie zu thematisieren, zu diskutieren und als Grenze zu überwinden.

Die Grenze als textkonstituierendes Element

Die Bedeutung von Grenzen ergibt sich semiotisch in verschiedener Hinsicht.⁵ So bestimmt Jurij M. Lotman (³1989) Kunst als *modellbildendes System* und damit über eine konstitutive Grenze: Ein Kunstwerk wird prinzipiell durch einen Rahmen begrenzt und kann genau dadurch Modell der unbegrenzten Welt sein, denn es vermag das Unendliche im Endlichen abzubilden und die Weltkomplexität sinnhaft zu reduzieren. Die Abgeschlossenheit der künstlerischen Welt durch den Rahmen sorgt dafür, dass das Abgebildete als Modell seiner selbst empfunden wird. Die konkret dargestellten oder material vorliegenden Teile, Ausschnitte, Objekte werden nicht für sich stehend (als Teile, Ausschnitte, Objekte) genommen, sondern als eine Welt repräsentierend (und somit als Zeichen)

⁵ Zur Relevanz von Grenzen im Allgemeinen siehe den Band von Dennis Gräf/Verena Schmöller (Hgg.), *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau 2009.

interpretiert. Diese Vorgabe leistet die Grenze nach außen, zum ‚Nicht-Text‘, sobald (und solange) sie pragmatisch als solche akzeptiert ist.

Bedeutung entsteht durch Differenz. Grenzen, also Konstruktionen oder Funktionalisierungen von Differenzierungen innerhalb eines Textes, organisieren und strukturieren dessen Semantik wesentlich mit. Insbesondere die verschiedenen Formen der Oppositionsbildung (logische Negation, Antonymie, asymmetrische Opposition) spielen bei der Bedeutungskonstituierung eines Textes eine zentrale Rolle.⁶

Grenzen des Textes

Die Grenze eines *konkreten* Textes kann sich auf verschiedene Dimensionen beziehen. So lässt sich (i) die *pragmatisch-formale* Grenze ausmachen, die sich darauf bezieht, dass bei jedem Text Anfang und Ende – bzw. eine (mediale) Begrenzung – vorhanden sind und immer gesetzt werden können, unabhängig von der konkreten Textstruktur. Davon zu unterscheiden ist (ii) die *textuell-semantische* Grenze, die sich aus der Kohärenz der gegebenen Textdaten ergibt. Diese wesentliche Grenze bezieht sich auf die Abgeschlossenheit eines Textes – unter einem syntagmatisch-sukzessiven Aspekt begrenzt von einem Anfang und einem Ende, unter einem paradigmatisch-simultanen durch einen äußeren Rahmen – in dem Sinne, dass er als System von untereinander korrelierten Elementen und Strukturen zu verstehen ist, deren Funktion auf das jeweilige System bezogen und für dieses zu bestimmen ist. Der Text repräsentiert damit semiotisch ein Ganzes (nicht aber eine ontologische Ganzheit). Darüber hinaus kann potentiell (iii) eine *kulturell-narrative* Grenze ermittelt werden, die sich anhand von kulturellen Vorstellungen und Erwartungen ergibt, wie (in welchem Text, in welcher Textsorte, in welchem Medienformat) ein Textende auszusehen hat – dies ist häufig über die Narration geregelt. Des Weiteren kann (iv) ein Textende auch eine *semantisch-ideologische* Grenze tangieren, wenn eine Abgeschlossenheit selbstreflexiv durch die Textstrukturen selbst inszeniert ist, so dass dadurch die Einheit des gegebenen Textes als genau diese Einheit (quasi als Ontologie) verstärkt und bestätigt wird. Impliziert wird dadurch eine Art Notwendigkeit bzw. Natürlichkeit genau dieser Grenze/Begrenzung. Schließlich kann (v) eine *meta-sprachlich-programmatische* Grenze gesetzt sein, die Grenze selbst als Grenze thematisch sein.

⁶ Siehe hierzu und zu weiteren Verfahren der Bedeutungsorganisation grundlegend und einführend Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017.

Grenzen im Text

Wichtigstes topologisches Merkmal eines semantischen Raumes ist seine *Grenze*, durch die ein semantisches Feld in zwei komplementäre Teilfelder geteilt wird. Die Grenze ist als *nicht* überschreitbar konzipiert: Figuren weisen spezielle *Raumbindungen* auf. Die Relevanz der Grenze hängt vom Rang des semantischen Raumes ab, sie konstituiert sich kultur- oder textabhängig. Die Frage, wo Grenzen liegen bzw. wie die Setzung/Konstruktion von Grenzen erfolgt, ist ein zentraler interpretatorischer Akt, da sich durch ihn das (mehr oder weniger adäquate) (Interpretations-)Modell über den Text bestimmt.

Eine Grenze im Text muss nicht immer (i) eine solche *semantisch-topologische* Dimension betreffen (und damit an die Handlung im Sinne von Ereignishaftigkeit und narrativer Struktur gebunden sein, siehe unten „Die Figur als ‚Held‘ – die Grenzüberschreitung als Handlung“). Eine weitere Dimension von Grenze ist (ii) bereits diejenige, die sich *medial-formal* auf der Ebene des Discours konstituiert, im Gedicht etwa die Bildung von Einheiten im Sinne von Strophen und den sich daraus ergebenden visuellen Grenzen zwischen einzelnen Teilen. Auch diese Dimension kann für die Analyse von Einzeltexten ihre semantische Relevanz haben und/oder zur medialen Grundformation gehören und diesbezüglich als Wissensselement funktional sein.

Neben der Grenze im gerade erläuterten narrativen Sinne kann auch die rein räumlich-topographische Dimension betrachtet werden,⁷ also die Strukturierung der dargestellten Welt, der Diegese, und dabei können (iii) *diegetische Grenzen* ausgemacht werden. Diegetische Grenzen und semantisch-topologische können zusammenfallen, sie müssen es aber nicht. Ihr Verhältnis kann etwa von unterschiedlichen Perspektiven abhängen. Durch diegetische Grenzen können innerhalb semantischer Räume besondere Bereiche ausgezeichnet sein, insbesondere Extremräume. Räume, die diegetisch be- und abgrenzt sind, aber keine prinzipiell andere Semantik als der Rest des Raumes aufweisen.

Schließlich sind (iv) *dramaturgische Grenzen* zu konstatieren, die sich durch ihre explizite Inszenierung im bzw. über den Discours konstituieren. Dies sind Grenzen, die als Grenzen hervorgehoben sind, sei es, dass diese Qualität in Rede expliziert wird, sei es, dass ihre Darstellung bzw. ihre Überschreitung ‚Raum‘ und/oder Zeit im Discours einnimmt, sie im Verhältnis zur erzählten Zeit zeitdeckend oder sogar zeitdehnend präsentiert oder wiederholt vorgeführt werden (oder sich anderer rhetorischer Mittel bedient wird, etwa Klimax), sei es, dass ein Fortschreiten oder darüber Hinwegschreiten nicht so einfach und ohne Probleme möglich ist.

Nicht jede diegetisch fassbare Grenze ist gleichzeitig eine dramaturgisch inszenierte, aber auch für semantische Grenzüberschreitungen gilt, dass diese zum einen nicht über den Discours markiert sein müssen, sondern sich auch nur oder vorwiegend in der semantischen Tiefenstruktur manifestieren können. Semantische und dramaturgische Grenzüberschreitungen können zusammenfallen

⁷ Siehe zum Folgenden auch Gräf u.a., *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017, S. 352-361.

und damit den Fokus eines Textes bilden, sie müssen es aber nicht. Zum anderen muss eine dramaturgisch inszenierte Grenzüberschreitung nicht notwendig mit einer semantischen korrelieren, sie kann anderen Zwecken dienen. Da es zudem nicht notwendig die *eine* semantische Grenze geben muss, sondern Welten komplexer gestaltet sein können, kann es auch Unterschiede in ihrer Präsentation und ihres Einbezugs im Discours geben.

Nicht jede (visuell) vorgeführte Grenze muss also alle diese Aspekte aufweisen, die zudem und vor allem zu unterscheiden sind. Ob in einem Text auf Grenzen hingewiesen wird und diese markiert sind oder Semantiken und Ereignisse eher beiläufig und unterschwellig als gegeben gesetzt sind, welche semantischen Grenzen überschritten werden und welche nicht, welchen dabei welche Relevanz und Wertigkeit zu kommt, ob die räumlichen Strukturen der Diegese hierfür funktionalisiert werden, dies sind Faktoren, die es festzuhalten, auszuwerten und (insbesondere hinsichtlich ihrer ideologischen Funktion) zu interpretieren gilt.

Textuelle Weltentwürfe und Grenzen des Denkens

Jeder Text kann seine eigene Welt konstruieren, er kann also eigene Wert- und Normvorstellungen etablieren, *eigene Grenzsetzungen* vornehmen, die es so in der Realität/Kultur nicht gibt oder die so in der Realität/Kultur nicht von Bedeutung sind. Insofern Texte solche ‚Welten‘ als Modelle von ‚Realität‘ entwerfen, Grenzen also dahingehend funktionalisiert sind, dass sie Ordnungen erschaffen und konturieren, wird insbesondere die Frage aufgerufen, in welcher historisch und kulturell variablen Beziehung diese Entwürfe zur ‚Realität‘ stehen und welche Funktion und Leistungen sie erbringen. Solche Weltentwürfe vermitteln jedenfalls Wert- und Normensysteme und sind *Medien der kulturellen Selbstverständigung*, mittels derer eine Kultur, eine Epoche, eine Gesellschaft Ideologeme bestätigen und einüben oder in Frage stellen oder verwerfen kann.

Diese Weltentwürfe, und seien sie noch so ‚realistisch‘ gestaltet, sind stets primär eigenen, an den Text und das Medium gebundene Vorstellungen von Wirklichkeit verpflichtet, die erst durch textuelle Verfahren den Eindruck erzeugen können, mit einer außertextuellen Wirklichkeit überein zu stimmen. Ob Texte sich an die Grenzziehungen ihrer Realität halten oder nicht, hängt von Textsorten, Medienformaten und der pragmatischen Einbettung der Kommunikation ab (ob sie etwa als Fiktion oder als Realitätsabbildung markiert oder verstanden werden); ebenso sind die Verfahren der Erzeugung eines ‚Realitätseffektes‘ von diesen Größen abhängig (wobei der Raum und räumliche Konzepte bei diesen Verfahren beizutragen vermögen).

Diese derart begrenzten Welten unterliegen auch kulturellen Begrenzungen. Zum einen gibt es kommunikative Grenzen und dementsprechend begrenzte Diskurse, medial-dispositiv wie kulturell-ideologisch (Was darf wer wo auf welche Weise sagen). In diesen Weltentwürfen artikulieren sich zum anderen aber auch die Grenzen des Denkens, also dessen, was in der jeweiligen Kultur als überhaupt vorstellbar, thematisierbar, was als wünschenswert gilt.

Operationale Grenzen – das Konzept der Semiosphäre

Schließlich sind Grenzen auch hinsichtlich Bewegungen und dynamischen Systemzusammenhängen relevant: Lotmans Konzept der Semiosphäre erfasst und beschreibt die menschliche Kultur als Menge in sich strukturierter Zeichenräume, an deren unterschiedlichen Grenzen Sinn produktiv neu entstehen und von einem Zeichenraum in einen anderen Zeichenraum übersetzt werden kann.⁸ Semiosphären strukturieren sich dabei (i) durch fortlaufende Prozesse der Integration von Texten, Kodes und Zeichen, die (ii) ein Zentrum in Form von Haltungen, Einstellungen, Leitdifferenzen, Werten und Normen, Problemlösungsstrategien, verfestigten Kodes und Zeichen ausbilden. Gleichzeitig laufen (iii) permanent Prozesse der Desintegration und Entsemiotisierung ab; die Zeichenbenutzer können nicht mehr alle und nicht mehr vollständig kohärent und konsistent die Bedeutung und Verknüpfung von Zeichen, Bedeutungen, Kodes leisten. Dementsprechend kommt es (iv) an dieser Peripherie der Semiosphären zu Kontaktphänomenen, bei denen Übersetzungen über die Grenzen einer Semiosphäre in eine andere vorgenommen werden und so neue Zeichen, neue Kodes und neuer Sinn entstehen können. Im Konzept der Semiosphäre zeigt sich, wie das Denken in Grenzen komplexe und dynamische kulturelle Systeme in vielfältigen medialen und semiotischen Bedingtheiten generiert.

Grenzüberschreitungen, Rauman eignungen, Grenznivellierungen

Basieren Raum und Grenze zunächst auf statischen Strukturen und dienen der Repräsentation paradigmatischer Vorstellungen, so erhalten sie ihre Relevanz zumeist und zudem über ein dynamisches Moment, für das der Bezug zu Aktanten und ein syntagmatischer Ablauf (in der Zeit) konstitutiv sind. Grenzen können auf vielfältige Weise überschritten, Wege verlassen und Räume konturiert werden: Dies kann sozio-semiotisch etwa im Skandal, narrativ in einer Geschichte, aktantiell in der Selbstfindung oder konzeptionell in der Revision einer bisher als gültig unterstellten Ordnung münden.

⁸ Vgl. Jurij M. Lotman, „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, Heft 4 (1990), S. 287-305, und Ders., *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin 2010, S. 161-290. Lotman bildet den Begriff der Semiosphäre in Anlehnung an die Begriffe Biosphäre und Zoosphäre als vom Menschen erzeugter, abgrenzbarer Zeichenraum, der einerseits die kommunikativ in Semiosen hervorgebrachte menschliche Kultur in Gänze umfasst und andererseits auf alle möglichen National-, Teil-, Subkulturen synchron und diachron übertragen werden kann. Zur Anwendung des Konzepts bei der Beschreibung kultureller Phänomene siehe auch Jan-Oliver Decker, „Das Internet. Dimensionen mediensemiotischer Analyse“. In: Hans Krahl/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2013, S. 381-410.

Grenzüberschreitungen als sozio-semiotisches Phänomen

Textuelle Semantiken müssen sich mit den kulturellen Denkvorstellungen ihrer Zeit messen lassen bzw. werden daran gemessen. Grenzen artikulieren sich dabei genau dann, wenn die textuellen Semantiken in der sozialen Praxis einen Skandal auszulösen vermögen.

Grenzüberschreitungen dieser Provenienz sind genau im Grenzbereich semiotischer Betrachtungen situiert, insofern es zunächst und primär um gesellschaftliche Auswirkungen und um Gegebenheiten des öffentlichen Lebens geht. Sie sind aber insofern genuin semiotische, da Provokation und Skandal zumeist von Texten ausgehen oder durch Zeichen gestützt sind und dann vor allem wieder auf Texte und deren Grenzen rückgebunden werden, da die kulturelle und symbolische Aushandlung (neben rechtlichen oder sonstigen Konsequenzen im Alltag) innerhalb dieser Grenzen geschieht.

Grundlegende Konstante und Bezugspunkt ist der *öffentliche Raum*. Grenzüberschreitung bedeutet damit immer, etwas in die Öffentlichkeit zu bringen und/oder dadurch den öffentlichen Raum neu zu justieren und/oder dadurch neue Sekundäreffekte vor diesem Hintergrund bzw. aufbauend auf dieser Ordnung zu generieren. Zu sehen ist dies am Gegenraum von ‚öffentlich‘, an der *Privatheit*, die ursprünglich und zunächst ein räumliches Phänomen bezeichnet, eben einen abgegrenzten Bereich.

Indem Medien ‚Privatheit‘ dokumentieren, veröffentlichen sie sie zugleich. Die öffentliche Dokumentation eines genuin und konstitutiv sich dem Öffentlichen Entziehenden impliziert einerseits an sich eine Grenzüberschreitung und ist damit potenziell narrativ (vgl. u. „Lotmans Grenzüberschreitungstheorie“ und „Die Figur als ‚Held‘“). Diese strukturelle Ereignishaftigkeit ist eine Qualität, die dann dem Gegenstand selbst bzw. der medialen Dokumentation des Gegenstands eingeschrieben werden kann. Dokumentation in diesem Sinne ist also immer zugleich auch Zurschaustellung und Effekt, der Konsument mehr oder weniger Voyeur.⁹

Wenn privat konnotierte Handlungen und Werte in den öffentlichen medialen Raum überführt werden, kann dies andererseits als Raumaneignung, als Privatisierung der Öffentlichkeit verstanden werden. Durch das Eindringen des Privaten in den öffentlichen Raum kommt es zu einer (scheinbaren) Entgrenzung, die permanente Grenzüberschreitung führt zur Normalisierung der Inszenierung von Privatem, die Veröffentlichung wird selbst zur Ordnung (vgl. u. „Stillstand und Bewegung“). Diese Entgrenzung korreliert mit der Entgrenzung zwischen medial und nicht-medial. Das Verwischen der Grenzen zwischen den Polen ‚öf-

⁹ Hier lässt sich natürlich eine ganze Bandbreite verschiedenster Arten dieses ‚Einblicks‘ unterscheiden, je nachdem, wer ihn begeht/veranlasst und wem gegenüber er stattfindet, je nachdem, wie weit er geht, also wie weit andere Bereiche der Gesellschaft tangiert werden, und je nachdem, wie tabuisiert/unerlaubt oder gar freiwillig gewährt er ist. Vgl. einführend zu ‚Privatheit‘ im Kontext von Medien Hans KraH, „Das Konzept ‚Privatheit‘ in den Medien“. In: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hgg.), *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, S. 127-158.

fentlich' vs. ,privat' geht mit einem Verwischen zwischen Schein und Sein einher. Letztlich resultieren daraus Authentizitätseffekte, die das Dargestellte als ,wirklicher' konstruieren als die außermediale Wirklichkeit selbst.

Schließlich artikulieren sich solche Phänomene des ,Verschwimmens' von Grenzen (die immer mit einer Rekonfigurierung und damit der Etablierung neuer, anderer Grenzen einhergeht, vgl. unten „Funktional-relationale Aspekte“ (x)) bezüglich des grundsätzlichen Feldes von ,Wirklichkeit' an sich: So artikuliert sich in den Schlagworten von der „Lügenpresse“ und Fake-News eine Ausdifferenzierung im Bereich der Medien, die sich zum einen anhand der Grenze von analog und digital / ,alten' und ,neuen' Medien konstituiert und die zum anderen und damit verbunden den Status der in Medien kommunizierten Sachverhalte als ,wahr' und ,nicht-wahr' tangiert. Diese Grenzziehung bedingt sowohl neue Grenzen bzw. nun kulturell als relevant wahrgenommene Differenzen, das Faktische vs. das Postfaktische, die etablierten (öffentlich-rechtlichen) ,Staatsmedien' vs. die (angeblich) unmittelbare (und damit gültige) Meinung ,des' Volkes etwa, als sie auch zum Verschwimmen von Grenzen auf anderen Ebenen führt, den Ebenen von ,was ist real/was ist virtuell' und von ,was kann man glauben/was nicht', und selbst wieder (mediale) Phänomene der Überbrückung zur Folge hat.

Lotmans Grenzüberschreitungstheorie – Grundlagen

Lotman skizziert über das Konzept der semantischen Räume (s.o.) eine auf Raumstrukturen basierende Handlungstheorie (die im Übrigen auch zur Beschreibung sozio-semiotischer Phänomene und deren Implikationen geeignet ist). Diese Theorie narrativer Strukturen berücksichtigt das je spezifisch konstruierte Weltmodell eines Textes, das als Grundlage eines räumlich-topologischen Beschreibungsverfahrens dient, und bindet die Figur in ihrer spezifischen Interaktion mit Räumen und Grenzen als Handlungsträger ein.

Lotmans *Grenzüberschreitungstheorie* basiert (i) auf dem Konzept des *semantischen* Raums. Damit ist die *paradigmatische Ebene* als relevanter Faktor für die Narration bestimmt:¹⁰ Die Merkmalszuweisung führt zu einer Aufteilung der dargestellten Welt in disjunkte Teilräume. Die einzelnen semantischen Räume eines Textes sind untereinander strukturiert und hierarchisiert (bzw. lassen sich in einem Akt der Interpretation dergestalt in Bezug setzen) und ergeben die Ordnung der dargestellten Welt, die statische Grundordnung der Erzählhandlung in der *sjetlosen* Textschicht, auf deren Basis sich Handlung vollziehen kann.

Die Merkmalszuweisung kann dabei an einen topographischen Raum gebunden sein, sie muss es aber nicht. Auch wenn die Topographie eines Textes, seine Raumorganisation, zumeist semantisch funktionalisiert und Träger von topologischen Zeichenbeziehungen ist, müssen semantische Räume nicht an Räume im eigentlichen Sinne gebunden und können von der räumlichen Ordnung gelöst

¹⁰ Narration ist hier nicht im Sinne von ,erzählend' zu verstehen und auf die Discoursebene eines Textes beschränkt, sondern im Sinne der ,erzählten Geschichte'. Siehe hierzu etwa Hans Kraah, *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel 2015, S. 179-183.

sein. Diese *abstrakt semantischen Räume* sind somit nur über ihr spezifisches Merkmalsbündel gegeben und stellen interpretatorische Größen dar, die das je abstrahierte (re-)konstruierte Modell von ‚Welt‘ strukturieren. Ihr systematischer Bezug zur räumlichen Ordnung, der den inhärenten Sinn der Metaphorik vom ‚semantischen Raum‘ vor Augen führt, ergibt sich über das gemeinsame Merkmal der Abgrenzung und Unterscheidung von anderem und damit über ihre Strukturierungsleistung.

(ii) Figuren wird dabei eine spezielle *Raumbindung* zugewiesen, sie sind durch ihr Verhältnis zum Raum definiert. Die Ordnung der dargestellten Welt ergibt sich aus den Teilräumen und den darin situierten Figuren. Diese Konstellation und die sich darin artikulierenden Grenzen werden als gültige, zugrundeliegende, gegebene Ordnung gesetzt, die Grenzen daher als konstitutiv und nicht überschreitbar gesehen.

Die Figur als ‚Held‘ – die Grenzüberschreitung als Handlung

Handlung basiert auf dieser semantischen Raumorganisation, vollzieht sich auf der *syntagmatischen Ebene* und äußert sich im *Ereignis*: Dieses definiert sich in räumlicher Metaphorik als *Grenzüberschreitung*, als Spannungsverhältnis von postulierter Ordnung und faktischer Abweichung: Eine Figur löst sich von ihrer Raumbindung und wird in der Lotmanschen Terminologie ‚Held‘. Damit konstituiert sich die *subjektive* Textschicht.

Unterschieden werden können im Modell verschiedene *Ereignistypen*: (i) Die *eigentliche Grenzüberschreitung*, bei der die Figur über die Grenze in einen anderen semantischen Raum versetzt wird, die Figur in ihrer ‚Integrität‘, ihren Merkmalen aber konstant bleibt; (ii) der *Verlust des konstitutiven Merkmals / die Annahme eines dazu oppositionellen*, die Merkmalsmenge der Figur verändert sich also. Neben diesen ‚normalen‘ Ereignissen gibt es (iii) das *Metaereignis*, bei dem das System der semantischen Räume selbst transformiert wird; Grenzen werden aufgehoben, verschoben, konstituieren sich neu, wodurch eine Figur von ihrem zugehörigen Raum getrennt wird.

Handlungsverläufe zeichnen sich nach Renner durch die Gültigkeit des *Konsistenzprinzips* aus:¹¹ Ein ereignishafter Zustand ist in einen konsistenten, ereignislosen zu überführen; dieses Prinzip dient als Motor von Handlung und ‚Problemlösung‘. Bei der *Ereignistilgung* gibt es in der Logik des Systems prinzipielle Varianten: Ist das Ereignis initiiert durch Grenzüberschreitung, dann stehen (i) die ‚Rückkehr in den Ausgangsraum‘, bei der der frühere Zustand wiederhergestellt wird, und (ii) das ‚Aufgehen im Gegenraum‘, dies entspricht einem Verlust der eigentlichen/früheren Merkmale und der Annahme der nun konstitutiven, zur Verfügung. Ist Grundlage des Ereignisses die Merkmalsveränderung, dann kann die Tilgung (iii) durch ‚Berufung‘ erfolgen, die Figur verlässt den nunmehr

¹¹ Vgl. Karl N. Renner, *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.

für sie falschen Raum und macht sich auf den Weg zu einem semantischen Raum, der sich selbst durch diese neuen Merkmale der Figur auszeichnet, oder (iv) durch ‚Rückverwandlung‘, die Figur erlangt ihre Ausgangsmerkmale wieder und die Transformation erweist sich als nur temporäre. Immer gibt es auch (v) die Möglichkeit der *Metatilgung*, bei der analog dem Metaereignis eine Transformation der Welt stattfindet, dergestalt, dass ein ursprünglich ein Ereignis darstellendes Geschehen, sei es eine Grenzüberschreitung oder eine Merkmalsveränderung, nun nicht mehr als Ereignis interpretiert wird, da die betreffende Grenze ihren Status als Grenze verloren hat.

Als generelle Prinzipien, die die Fortsetzung eines ereignishaften Zustandes bedingen resp. organisieren, seien erwähnt: (i) der *Katalysatorimpuls*, der sich aus einer Grenzüberschreitung mit anschließender Rückkehr zusammensetzt, durch die im Gegenraum eine Merkmalsänderung einer bisher statischen Figur evoziert wird – eine neue Figur wird ‚Held‘. Das Ereignis löst damit ein weiteres aus, das trotz der Tilgung des ersten weiter besteht (und dann zumeist in den Fokus des Textes rückt); (ii) das *Beuteholerschema*, bei dem mit der Rückkehr in den Ausgangsraum ein Element des Gegenraumes mit zurück gelangt und dadurch die Fortsetzung der Ereignisstruktur impliziert ist: Die Tilgung des einen Ereignisses entspricht der Generierung eines neuen; (iii) die *Extrempunktregel*, die den Extremraum als Brennpunkt des Geschehens postuliert.¹² Sie besagt, dass der Weg des Protagonisten/Helden, hat er die Grenze eines semantischen Raumes überschritten, auf den Extremraum ausgerichtet ist; dass der Protagonist den Raum nicht verlässt, nicht definitiv/endgültig verlassen kann, bevor er nicht auch den Extremraum aufgesucht hat. Dieser fungiert dann als End- oder Wendepunkt der Bewegungsrichtung: Entweder wird der Protagonist diesem Raum endgültig einverleibt (bzw. wird ihm erlaubt, dort zu bleiben, da er sich nun erst wirklich semantisch identifiziert), oder die Konfrontation mit ihm ermöglicht eine ‚Umkehr‘ – im räumlichen wie konzeptuellen Sinn.

Je nach Wahl dieser Möglichkeiten von Ereignisgenerierung, chronologischer Abfolge der zu tilgenden Ereignisse und deren Verknüpfungen entsteht eine spezifische *Ereignisstruktur*, deren Ablauf Aussagen über propagierte Werte und Normen des Textes ermöglicht. Da sämtliche Ereignistypen wie Tilgungstypen im Modell jeweils mitimpliziert sind, ist die jeweilige konkrete Realisierung bedeutsam und interpretatorisch funktionalisierbar.¹³ Hier zeigt sich auch die *kulturesemiotische Relevanz* des Modells. So lassen sich etwa je nach ‚ideologischer‘ Auffüllung – und Perspektive – diese prinzipiellen und primär neutralen Varianten als Ausgrenzung oder Flucht, Integration oder Assimilierung, Revolution / Neuanfang oder Chaos/Zerstörung deuten. Ebenso kann eine Merkmalsveränderung als Ereigniskatalysator erscheinen, durch den bezüglich des Subjekts erst dessen

¹² Vgl. Karl N. Renner, „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel“. In: Ludwig Bauer/Elfriede Ledig/Michael Schaudig (Hgg.). *Strategien der Filmanalyse*. München 1987, 115-130.

¹³ Am Beispiel durchexerziert in Hans Krahl, *Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen. Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Passau 1996, S. 87-169.

„wahre“ Identität im Akt einer Selbstfindung hervorzubringen ist, oder aber als Reduzierung und Beschränkung des eigenen Potentials (was wiederum, je nachdem, ob die Merkmale als fremde oder eigene Anteile perspektiviert werden, in unterschiedlichen ideologischen Kontexten gedeutet und instrumentalisiert werden kann).

Die Figur als ‚Modell‘ eines Subjekts – Raumaneignung und Konfliktlösung

Hier schließt sich eine weitere Funktion des Einsatzes von Räumen und Grenzen an, der dramaturgische Einsatz von Räumen. Das Verhältnis von Figur und Raum dient dabei nicht primär der Handlung, sondern der Fokus ist auf der Figur und deren Entwicklung gerichtet. Es geht um ein dramaturgisches *Entwicklungsmodell*, bei dem sich über spezifische Raumbindungen des Protagonisten eine plausible und insbesondere im zeitlichen Ablauf glaubwürdige Geschichte (der Veränderung) erzählen lässt und das an unterschiedliche Instrumentalisierungen des Raumes gekoppelt ist.¹⁴ Der Handlungsträger ist als die bewegliche Figur diejenige, an der Konzepte von Subjekt und Identität angelagert, vorgeführt und verhandelt werden. Die Handlungsträger lassen sich dabei hinsichtlich ihrer Positionierung und ihrer *Bewegung im Raum* charakterisieren, sie machen eine *Entwicklung im Raum* durch. Entscheidend ist hierbei das dramaturgische Tempo:¹⁵ Räume und Wege durch den Raum dienen dabei als zentrale argumentative Figur.

Dramaturgie *im Raum*, „Wege durch den Raum“,¹⁶ meint eine Konzeption, bei der den Protagonisten ein eigener Raum in dem Sinne zugeordnet ist, dass dieser den Protagonisten semantisch nahesteht, sich diese gerade für diesen Raum interessieren und in Konfrontation mit ihm einen Weg beschreiten. Hierbei werden Grenzen *sichtbar* und bedingen gerade die Grenzüberschreitungen eine Veränderung. Denn die Protagonisten, und mit ihnen die Rezipienten, erkennen in der Grenzüberschreitung und durch diese das Merkmal, das die Grenze konstituiert, wodurch eine Veränderung des Individuums hin zu einem Selbstbild katalysiert wird.

Die Situierung von Figuren in eigenen Räumen einerseits und die Bindung der Konfliktlösung an eigene Konfrontationsräume andererseits ermöglicht es, dass

¹⁴ Das Folgende referiert Marietheres Wagner, *Dramaturgie im Raum. Arena, Tempo und Wege: ein Analysemodell zur Filmdramaturgie*. Zürich 2013. Vgl. am Beispiel zweier Rotkäppchen-Verfilmungen auch Hans Krah, „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 15-36.

¹⁵ „Das dramaturgische Tempo bezieht sich auf einen Prozess der Konfliktbewältigung zwischen einem Ausgangspunkt und einem Endpunkt. Die Lösung des narrativen Konfliktes beinhaltet eine Veränderung zwischen der Ausgangssituation und der Endsituation. Die Angemessenheit des dramaturgischen Tempos entspricht der Glaubwürdigkeit der Konfliktlösung sowie der damit verbundenen Veränderung. Angemessenheit aber ist gebunden an die Situierung von Figuren im Raum“ (Wagner, *Dramaturgie*, S. 158).

¹⁶ Ebd., S. 159.

diese Wege durch den Raum Grenzen wahrnehmbar machen, eine Voraussetzung dafür, eine Veränderung des Individuums als Entwicklung nachvollziehen zu können. Gerade deshalb spielen in der Dramaturgie konkrete Grenzen bzw. Grenträume bzw. Topoi von Grenzen eine dominante Rolle und sind im Discours präsent, kann dadurch doch die mentale Ebene gespiegelt und symbolisch manifest gemacht werden.¹⁷

Die Wahrnehmung der Grenze ist also entscheidend, demgegenüber wird in der *Arena-Dramaturgie* genau dies verhindert, indem in einer Art Umleitung ein Raum zentral gesetzt wird, der bezüglich der Protagonisten reiner Funktionsraum ist und als metaphorische Arena und Bühne fungiert. Dadurch werden Erkenntnisprozesse substituiert und wird durch Attraktions- und Schauwerte, zumeist gekoppelt an Gewalt und Action, davon abgelenkt. Von seiner Grundkonstruktion her ist die *Arena* als narrativer Raum kein Raum, der neue Perspektiven ermöglicht, sondern ein Raum, in dem nach bestimmten Spielregeln eine Lösung gefunden und/oder in Form eines Wettkampfes ausgetragen oder ausgehandelt wird. Eine Arena kann in einem Fantasy-Roman der Platz sein, in dem im Finale der Kampf des Helden mit einem Drachen stattfindet. Eine Arena kann aber auch ein Hotelfoyer in einer Romantischen Komödie sein, in dem eine Liebeserklärung vor Publikum inszeniert wird. Ein Raum mit der Semantik einer Arena kann auch in einer ‚Dramaturgie im Raum‘ funktionalisiert sein, wenn er im Schlussteil der Erzählung ermöglicht, einen narrativen Konflikt zuzuspitzen und aufzulösen (dann weist die Arena zumeist auch die Merkmale eines Extremraums auf). Doch es gibt auch Erzählweisen, die einen Konflikt nicht erst im Schlussteil, sondern bereits im Hauptteil in eine Arena umlenken (*Umleitung*, *Arena-Dramaturgie* im engeren Sinne). Eine solche Konfliktumleitung bewirkt, dass weniger das Thema des eigentlichen Konfliktes und dessen Lösung im Fokus steht, sondern die Arena an sich, die zum Selbstzweck wird.¹⁸ Eine solche Dramaturgie erweckt tendenziell den Eindruck von Trivialität, die durch den spekulativen oder inflationären Einsatz starker Schlüsselreize erzielt wird. Das exzessiv ausgedehnte Vorführen von Gewaltszenen ist die eine Variante einer solchen Dramaturgie. Die andere Variante ist das Bedienen illusorischer Wunschvorstellungen, wenn zum Beispiel in Reality-Shows der Eindruck vermittelt wird, es sei möglich, innerhalb weniger Wochen oder Monate Popstar zu werden (hier fungiert die Arena als *Abkürzung*).

Stillstand und Bewegung / das Changieren von Ordnung und Grenze

Das Verhältnis von Ordnung/Raum und Verletzung/Grenzüberschreitung ist kein ontologisch gegebenes, sondern beruht auf einer Interpretation, einer Kohärenzannahme, die dem Bemühen um ein adäquates Modell des jeweiligen Weltentwurfes geschuldet ist. Texte können diese Funktion von Grenzziehungen per-

¹⁷ Vgl. ebd., S. 78-88.

¹⁸ Das Prinzip einer sensibilisierenden Exposition, der eine Umleitung des Konfliktes in eine zeitlich vergleichsweise sehr viel weiter ausgedehnte Handlung physischer Kämpfe folgt, fällt insbesondere bei sogenannten „Blockbuster-Filmen“ auf.

petuieren, indem durch permanente Überschreitungen der Impuls für eine neue Ordnung implementiert wird (hierfür dürften aber große Textkorpora die Voraussetzung sein), oder unterlaufen, wie etwa im Prinzip des *überschreitenden Moments*.¹⁹

Zu dessen Beschreibung dient eine Umformulierung des Lotmanschen Konzepts mit der Einführung der Begriffe ‚Bewegung‘ und ‚Stillstand‘ als Kategorien des Erzählens. In dieser narratologischen Hinsicht ist die Frage nach Stillstand und Bewegung damit verbunden, ob eine Geschichte erzählt wird, ob das Vorgeführte als *Handlung* zu begreifen ist, also eine Grenzüberschreitung ist, oder den Zustand einer bestimmten Ordnung, einen semantischen Raum, aufzeigen soll, und damit ‚nur‘ als *Geschehen* zu werten ist. Nicht alles, was gezeigt ist, muss dem entsprechen, was eine Geschichte im narrativen Sinn auszeichnet.

Auf die Erzählstruktur bezogen entspricht mit Lotman damit Stillstand der subjektlosen Schicht, und meint, eine Ordnung widerspiegelnd, und Bewegung dem Ereignis. Dies bedeutet, dass die Klassifizierung von Stillstand und Bewegung grundsätzlich abhängig von der jeweils vorgeführten Welt ist. Nicht ein Geschehen an sich ist bewegt oder still, sondern es wird erst durch seinen (textuellen) Bedeutungszusammenhang dazu gemacht.

Erzählen definiert sich nun als Abfolge in der Zeit bzw. im Syntagma des Discours, also der medienspezifisch gegebenen Oberflächenebene eines konkreten Textes. Genauso wichtig bzw. entscheidend für Erzählen ist aber, dass diese Abfolge nicht nur als eine sich in der Sukzession des Discours vollziehende zu sehen ist, sondern dieses Nacheinander gleichzeitig auf der Ebene der Histoire, also der aus dem Discours rekonstruierbaren Semantiken, in einen paradigmatischen Bezug gebracht und vor dieser Folie interpretiert werden kann. Es erfolgt also die Abstraktion einer zu Grunde liegenden semantischen Struktur, derer es bedarf, um das im Discours zu einem bestimmten Zeitpunkt Vorliegende diesbezüglich als Veränderung zu werten (vgl. o. „Die Figur als ‚Held‘“). Diese zugleich temporale wie semantische Transformation macht ein Geschehen zur Geschichte.

Texte können nun durch ihre Struktur unentscheidbar machen, ob vorgeführtes Geschehen Stillstand oder Bewegung indizieren soll (was also eigentlich den semantischen Raum bzw. das semantische Gefüge der dargestellten Welt konstituiert, wo genau die Grenzen liegen bzw. was überhaupt als Grenze interpretiert werden darf). Genau diese Irritation kann dann einen Mehrwert erzeugen, der wiederum als Bewegung auf höherer Ebene definiert werden kann.

Die Interpretation von Geschehen als Handlung, und damit als Bewegung, setzt voraus, dass sich die jeweilige Weltordnung rekonstruieren lässt. Dies lässt sich immer nur aus den Daten des Discours hochrechnen. Sobald neue Daten hinzukommen, werden diese ins Modell integriert. Lassen sie sich nicht integrieren, kann es zu Irritationen kommen, wodurch es zu einer Reinterpretation des bisher Angenommenen und einer Revision der Ausgangssituation kommen kann. Was bisher aufgrund der Annahme der Gültigkeit eines semantischen Raums als

¹⁹ Das Folgende fasst zusammen, was in Hans Krahl, „Das *überschreitende* Moment. Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos“. In: Johannes Wende (Hg.), *Spike Jonze*. München 2015, S. 23-43, am Beispiel entwickelt wird.

Ereignis, als Grenzüberschreitung gewertet wurde, stellt sich im Nachhinein selbst als das heraus, was den semantischen Raum definiert, also konstitutiv für ihn ist, nichts im gegebenen Weltentwurf Ungewöhnliches – diese Einsicht bzw. die Notwendigkeit eines Abgleichs wird zumeist durch eine spezifische Struktur generiert, dem überschreitenden Moment.

Mit dem Prinzip des überschreitenden Moments ist in diesem Kontext semantisch ein Stillstand überwindendes Element gemeint, dem damit immer eine dynamische Komponente inhärent ist. Es verhindert, dass sich ein Geschehen durch Wiederholung als Normalität konsolidiert und löst diesen Zustand vor einer solchen Gewöhnung auf, indem es neue Daten einbringt bzw. neues Wissen fokussiert. Das dabei zunächst unpassend Erscheinende wird auf einer höheren Ebene wieder integriert und in eine Ordnung überführt, die semantische Struktur wird auf ein höheres Level gehoben, wobei gerade der Bruch forciert, diese neue Ebene überhaupt erst zu konstituieren. Die Bewegung wird so dann auch wieder rückgeführt zu einem neuen Stillstand, der der Beendigung des Textes bzw. zumindest dem Aufbau einer strukturierten Abfolge, eines Rhythmus' von bewegt/still dient. Das überschreitende Moment ist in seiner Funktion als dieser Impuls an das Syntagma gebunden, insofern es nur und erst an einer spezifischen Stelle im jeweiligen Discours seine Leistung erfüllen kann. Pragmatisch ist es damit immer auch ein mehr oder weniger emotional-affizierendes im Sinne einer Inkorporierungsstrategie.

Bausteine einer Raumtopologie

Im Folgenden sind zentrale Aspekte von Raum im Kontext der obigen Skizze aufgelistet, die im konkreten (Analyse-)Fall zu berücksichtigen und mit den Raumkonzeptionen anderer Diskurse/Wissenschaften (philosophische, psychologische, soziologische, juristische, ökonomische) zu vernetzen sind. Gegenstand (bzw. zumindest Ausgangspunkt) dabei sind Texte, im weiten semiotischen Verständnis (das auch Textkorpora einschließt); Fragestellungen zentrieren sich um Rekonstruktion und Modellierung von *Raumkonzepten*, deren Semantiken, kulturelle Relevanz und potentieller Zeichenstatus.

Mediale Aspekte

Sosehr Räume in ihrer Funktion und Funktionalisierung in unterschiedlichen Medien äquivalent sein können, sosehr bedingen die unterschiedlichen realisierten Informationskanäle unterschiedlicher Medien auch Unterschiede in der Behandlung von Räumen, zumal wenn diese genuine Qualitäten von Räumen betreffen.

Raumrepräsentation

So kann im Film der Rezipient durch die Möglichkeiten der kinematographischen Ebene in das Bild hineingezogen werden, er kann sich mit der Kamera ‚mitten im Raum befinden‘. Dieser Raum ist aber eine sekundär nachgeordnete, durch das Medium erst *repräsentierte* Kategorie. Im Theater gehört der Raum dagegen zur Grundlage des Mediums. Jeder Text bewegt sich bei der Konstituierung seiner Bedeutung innerhalb der Möglichkeiten und Grenzen des zugrunde liegenden Mediums, damit ist auch geregelt, welche Bedingungen für eine Raumkonstruktion gelten und welche prinzipiellen Möglichkeiten einer Raumrepräsentation medial zur Verfügung stehen.

Diese jeweiligen medialen Spezifika sind nicht nur als Begrenzung und Restriktion aufzufassen, sondern sie erlauben auch, eigene mediale Entwürfe zu kreieren, wovon gerade der jeweilige mediale Raum zu profitieren vermag. So kann im visuellen Bereich des eigentlich Zweidimensionalen dennoch Raumeindruck erzeugt werden,²⁰ insbesondere seit der ‚Erfindung‘ der Zentralperspektive und durch diese: Bilder erhalten eine Tiefe (etwas, was medial-materiell nur metaphorisch gemeint sein kann). Durch dieses mediale Dispositiv kann etwa zwischen Vordergrund und Hintergrund unterschieden werden, wobei dies aber auf Interpretation beruht, durch Konturierung und Begrenzung, und damit durch eine virtuelle Grenze, die eben, wie Vexierbilder und Ähnliches zeigen, auch unterlaufen bzw. anders interpretiert sein kann. Im Extremfall kann dieses Abbildungsmittel (hier die Zentralperspektive) dafür eingesetzt werden, eine Welt zu erzeugen, die den Begrenzungen und Logiken der realen Welt nicht unterliegt, sondern diesen Grundprinzipien sogar widerspricht – wie in den Kompositionen C.M. Eschers zu sehen ist, wenn etwa ein Wasserfall einem Perpetuum mobile entspricht (C.M. Escher, *Wasserfall*, 1961).

Im Film als audiovisuellem Format sind diese Möglichkeiten des Visuellen integriert, diese werden aber zudem durch eigene mediale Spezifika erweitert. Als Dimensionen, auf denen räumliche Komponenten situiert sind, sind bei den audiovisuellen Medien neben der Diegese, also der Welt, die den Figuren zugänglich ist, zudem der ‚Bildraum‘ als das auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild, der ‚Architekturraum‘ als das Arrangement der natürlichen oder künstlichen Teile von Welt, wie die Projektion auf der Leinwand sie mehr oder weniger getreu darstellt, und der ‚Filmraum‘ als die Gesamtwelt, die sich der Zuschauer in seiner Vorstellung zusammensetzt (wobei die Diegese einen Teilraum hiervon bildet) zu unterscheiden. Bauen Bild- und Architekturraum auf der Medialität des Bildes auf, so ist der Filmraum zudem ein virtueller Raum, der sich medial erst aus dem Zusammenspiel von Montage (der Fragmentation und Kombination der einzelnen Einstellungen) und Kamerahandlung (die die Relation vom Zuschauer

²⁰ Auch auditiv können Raumeindrücke erzeugt werden, etwa durch Hall- oder Echoeffekte oder durch den konzeptionellen Einsatz von Musik (vgl. Gräf u.a., *Filmsemiotik*, S. 271f.). Da Raum gerne als genuin visuelle Kategorie gesehen wird und insbesondere die *Visualisierung von Räumen* eine zentrale Rolle bei der Betrachtung medienspezifischer Präsentationen einnimmt, wird im Folgenden diese Komponente etwas prominenter verfolgt.

zum Dargestellten durch Kameraposition, Kameraeinstellung und Kamerabewegung variiert) ergibt (also als bewegtes Bild). Dies korreliert mit der Relevanz des *Blickes als raumkonstituierendes Element* und damit der Relevanz der Mechanismen und Strategien des *point of view*.

Über die syntagmatische Anordnung verschiedener Einstellungen, gerade von eigentlich nicht kompatiblen Teilen bzw. Teilen, die eigentlich nicht zusammengehören, lässt sich durch diese Filmspezifik zusätzlich der Eindruck von Räumen erzeugen, die nicht den realen Zwängen unterworfen sind und dennoch in der filmischen Welt als kohärent erscheinen. Neben der Fantastik, die sich insbesondere solcher eigenen Raumkonzeptionen bedient, finden sich Raumerweiterungen systematisch auch im Genre des Tanzfilms, indem der Raum einer zunächst realen Bühne während der Darstellung der Performance zu einem rein filmisch konstruierten Raum ‚mutiert‘ und damit neue Möglichkeiten für Attraktionswerte eröffnet. Der Film präsentiert sich in Medienkonkurrenz und in Abgleich zur Theaterbühne damit als das Medium, das räumlich mehr zu bieten vermag.²¹

Mediale Differenzierungen

Grundlegend ist bei der Betrachtung von Räumen bezüglich der Medien also (i) zu unterscheiden, ob diese das Merkmal dreidimensional aufweisen und ihnen damit eine räumliche Komponente genuin inhärent ist. Von diesen *Präsenzmedien* lassen sich dann als Mediengruppen die *visuellen* (Bild-)Medien, die *auditiven* und die *literalen* bestimmen, die verschiedene Kombinationen eingehen können und zudem die *audiovisuellen* Formate konstituieren. Unter *literalen* Formen sind hier schriftsprachliche gemeint, die rein besprochene/sprachlich-existente Räume ausbilden. Im Mündlichen sind sie mit Audition verbunden und bedienen damit zusätzlich und notwendig das auditive Register. Im Schriftlichen sind sie dagegen nur potentiell (und zumeist nicht realisiert) an Visualität gekoppelt.²² Diesen analogen Medien stehen dann die *digitalen* gegenüber, die aber, wie ersichtlich sein sollte, auf den analogen aufbauen und die jeweiligen Spezifika der einbezogenen Medien ebenso operationalisieren können. Dies gilt grundsätzlich, innerhalb ihres dispositiven Rahmens, für alle Medien.

Zu unterscheiden ist bezüglich der Medialität von Medien die semantisch ausgerichtete, sich aus den zur Verfügung stehenden Informationskanälen ergebende textuelle Qualität und die material-epistemisch ausgerichtete Dispositivstruktur. Auch die im obigen Sinne nicht dreidimensionalen Medien können in dieser Hinsicht (ii) räumlich verortet werden. So können visuelle Medien durch ihren Standort in architektonisch organisierten Gesamtstrukturen (Burgen, Schlösser,

²¹ Vgl. zum Raum im Film im Allgemeinen ebd., S. 162-172. Zum Tanz im Film siehe Hans Krah, „Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film“. In: *Kodikas/Code Ars Semiotica* 26 (2003), S. 251-271.

²² Visualität ist hier in einem engeren Sinne verstanden, unter Einbeziehung der Unterscheidung von Informationskanal und Zeichensystem, vgl. Dennis Gräf/Hans Krah, „Raum – Kultur – Zeichen. Imagologien von Europa“. In: Daniela Wawra (Hg.), *European Studies – Europäische Kulturwissenschaft*. Frankfurt/Main 2013, S. 189-216. Siehe zu den einzelnen Medien auch die entsprechenden Beiträge in Krah/Titzmann, *Medien und Kommunikation*.

Kirchen, Kapellen) ein Bildprogramm etablieren oder mit umgebenden Artefakten in semiotischen Kontakt stehen. So kann bei der Bildbetrachtung der Standort entscheidend sein und somit mit in die Bedeutungsstruktur eingehen (z.B. bei Anamorphosen). So kann bei ortsgebundenen Medien (Plakatwände) der Einbezug des Standorts (etwa durch deiktische Bezugnahmen) grundlegend für die textuelle Semantik bestimmend sein.

Bezüglich des medialen Aspektes kann also (iii) gefragt werden, welche Dimensionen von Raum im jeweiligen Medium gegeben/zu unterscheiden sind, welche anderen Medien hierbei einbezogen sind und wie dies aufeinander aufbaut. Zu vergegenwärtigen ist ebenso, wodurch, durch welche medialen Verfahren und Strategien, im Medium Raumeffekte ermöglicht und erzeugt werden können und welche Leistungen diese Anbindung an räumliche Konzepte und Raums Substitute im Medium und für es erbringt.²³ Schließlich kann betrachtet werden, welche Möglichkeiten eigener Raumkreationen die medialen Gegebenheiten erlauben.

Für die Präsenzmedien (iv) ist zu konstatieren, dass, auch wenn hier realer Raum Grundlage ist, dieser zum medialen Raum, zur *Bühne*, wird. Das Geschehen wird im Normalfall aus konstanter Entfernung und konstanter Perspektive rezipiert, wodurch eigene Formen der Inszenierung des Raumes und der Bedeutungsgenerierung durch den Raum gegeben sind, nach denen zu fragen ist: Etwa, ob der Raum durch proxemische Codes selbst zum Zeichenträger wird, ob der uneingeschränkte, distanzierte Blick als Überblick erkenntnisleitend funktionalisiert wird, ob durch die Bespielung des Raums Teilräume wie virtuelle Grenzen entstehen. Auch Abweichungen vom ‚Normalfall‘ und die dabei gegebenen Änderungen räumlicher Parameter sind zu betrachten. Unterschieden werden kann zudem, ob dem Raum die Qualität als Bühne bereits als Primärfunktion (vgl. „Funktional-relationale Aspekte“ (vi)) zukommt (wie im Theater), er also schon immer Bühne ist, oder ob sich der (öffentliche) Raum (im ‚Happening‘) selbst erst angeeignet wird und dieser erst zur Bühne wird. In diesem Fall dürften gerade die Grenzen (des Raumes/Textes) und der Umgang mit ihnen von besonderem Belang sein (vgl. o. „Grenzüberschreitungen als sozio-semiotisches Phänomen“).

Topographisch-geographische Aspekte

Räume im wörtlichen, also topographischen, Sinn enthält jeder Text, der eine ‚Welt‘ entwirft. Insofern kann (i) nach dieser *räumlichen Strukturierung* gefragt werden, nach den Klassen, Kategorien und Achsen, die im Text unterschieden werden: oben versus unten, innen versus außen, offen versus geschlossen, Nord versus Süd, nah versus fern etc. Ebenso sind hier (ii) die entsprechenden *Gren-*

²³ Insbesondere im Digitalen zeigt sich, dass Inszenierungen von Raums Substituten und allgemein die Bindung an das Konzept Raum eine nicht unerhebliche Rolle bei der kulturellen Aneignung des Mediums wie dem (Selbst-)Verständnis dem Medium gegenüber spielen. Je virtueller der Raum, desto mehr Raumsimulation bedarf es.

zen, deren Ausprägung (als Schwellen, Schnittstellen, Räume), Inszenierung und Status zu betrachten. Des Weiteren ist (iii) ein *kulturell-referentialisierender* Aspekt topographischer Räume zu berücksichtigen, sobald diese mit außertextuellen, in der Wirklichkeit bestehenden Räumen übereinstimmen. Damit wird deren denotativer Gehalt aufgerufen und kann zudem über kulturelles Wissen deren Konnotationspotential im Text und für den Text funktionalisiert werden.

Schließlich können (iv) hierunter *Topoi*, ‚Gemeinplätze‘, subsumiert werden, Räumlichkeiten, deren individuelle Ausprägung von einer mythisch-kulturellen Bedeutungsebene kollektivsymbolisch überlagert und überformt ist.²⁴ Zu nennen wären als solche Topoi etwa die Stadt resp. Großstadt, der Dschungel, das Bergwerk, das Labyrinth.

Funktional-rationale Aspekte

Hier geht es um die Bedeutung von Räumen in ihrem Verhältnis zu anderen Räumen und zu anderen Kategorien im (jeweiligen)Textuniversum. Hierunter sind als narrative Aspekte (i) das zu subsumieren, was Raum und Handlung im Sinne von ‚Grenzüberschreitung und Handlung‘ auf der Basis von Lotman (s.o.) betrifft, aber (ii) auch die Sinnstiftungen zweiter Ordnung, die sich durch Signifizierungen von Räumen als Ergebnis des narrativen Prozesses ergeben.

In ihrem Verhältnis zu Figuren ließe sich (iii) zunächst paradigmatisch nach einem *Figur-Raum-Konnex* fragen, im Sinne einer gegenseitigen Beeinflussung: ‚Zeig mir, wo du wohnst, und ich sage dir, wer du bist‘. Solche Bewohner-Raum-Konnexe, bei denen indexikalische Verhältnisse von ikonischen überlagert werden, finden sich etwa gehäuft im Fantasykontext, wenn der Raum in seiner räumlichen Verfasstheit bereits auf die Eigenschaften der Bewohner verweist (die Stadt Minas Morgul in DER HERR DER RINGE, Draculas Schloss in BRAM STOKER'S DRACULA, 1992). Figuren/Handlungsträger lassen sich zudem (iv) hinsichtlich ihrer Bewegung(en) im Raum charakterisieren (‚Reisen‘). Zu fragen ist hierbei nach Motivationen von Raumwechseln wie nach Zugangsbeschränkungen hermetischer Räume und deren Zugangsbedingungen. Raum und Figur können schließlich (v) im Sinne einer *Raumhoheit* gebunden sein, was Raum- und Definitionsmacht bei der Setzung von Grenzen betrifft und Aspekte wie Zugang und Verlassen des Raumes (z.B. Venusberg, vgl. dazu den Beitrag von Großmann und Halft in diesem Band), Disziplinierungs- und Sanktionierungsinstanzen tangiert (vgl. zum Individuum in zentraler Position Renner 2004).

Als funktionaler Aspekt ist (vi) zunächst die *Primärfunktion* zu bestimmen, die einem Raum quasi denotativ, sei es vom Text so gesetzt, sei es bereits kulturell präfiguriert, zukommt und die dann in Relation zur narrativ vorgeführten Leistung zu setzen ist (so etwa häufig im Fantasykontext die Bibliothek als Raum des Zugangs zu anderen Welten). In Bezug auf die Handlung können Räume (vii) in *narrativer Funktion* etwa in Ausgangsräume, Zielräume, Übergangs-/Transi-

²⁴ Zum Topos sei einleitend auf Klaus Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001, S. 138-155, verwiesen, der sich auch mit topischen Raumzeichen (S. 149f.) beschäftigt.

tionsräume, Taburäume, Extremräume, in *aktantieller Funktion* in auslösende/katalytische Räume (z.B. über das Merkmal der ‚Enge‘), Durchgangsräume (Hotel, Flughafen), Fluchräume, Erfahrungsräume, Initiations- und subjektkonstituierende Räume (die Wüste im australischen Ritus des *walkabout*) oder Sanktionierungsräume (das Moor im Film *DIE GOLDENE STADT*, D 1942, Veit Harlan) unterschieden werden.

Einen weiteren funktionalen Raumaspekt bildet (viii) die Gruppe der *struktur-analogen Räume*, deren zeichenhafter Status darin besteht, als ‚Verschiebung‘, als etwas anderes gelesen/interpretiert werden zu können, insofern sie in ihrer räumlichen Strukturiertheit homolog andere Sachverhalte/Prozesse abbilden und – zumeist – veräußerlichen und damit ‚übersetzbar‘ sind.

Als dynamische Komponente der ‚Weltordnung‘ gilt es (ix) *Grenzoperationen* (und allgemein den Umgang mit Grenzen) zu betrachten, die sich quantitativ als Raumerweiterungen, Raumanneignungen, qualitativ als Raumtransformationen darstellen (so die *frontier* im Westen), und deren semantische Funktionalisierung, etwa als Abgrenzungs-, Ausgrenzungs- oder Entgrenzungsmechanismen.

Die Raumorganisation ist (x) zudem verbunden mit der Frage nach den *Interdependenzen* von Räumen. Bilden diese autonome Alternativen oder sind sie funktional aufeinander bezogen, als Gegenräume oder hinsichtlich eines gegebenen Stand-/Bezugspunktes, z.B. in der Beziehung von System-Umwelt, innen-außen etc.? Lassen sie sich als ‚andere Seite der Medaille‘ begreifen?

Schließlich lassen sich Räume und Raumorganisationen im Allgemeinen (xi) zu Referenzen über den Text hinaus betrachten und die eigenen Ordnungen und Raumelemente in ihrem Verhältnis zu Textsorten und Genres und deren Relevanz hierfür abgleichen.

Diskursiv-rhetorische Aspekte

Zu betrachten ist der sprachlich-semiotische Umgang, wie er sich (i) ganz basal in *Benennungen* von Räumen (und von Texttiteln, wenn ein räumlicher Aspekt fokussiert ist) spiegelt. Des Weiteren sind hierunter diejenigen Formen zu verstehen, bei denen räumlich konkrete Sachverhalte über semiotische Operationen als Träger für nicht-räumliche Sachverhalte fungieren. Insbesondere sind (ii) darunter *metaphorische Räume* zu zählen, also die uneigentliche Verwendung von Räumen/räumlichen Kategorien, um mit Hilfe dieser rhetorischen Strategien nicht-räumliche Sachverhalte zu beschreiben bzw. den semantischen Implikationen des Vergleichs zu unterziehen und damit bestimmte im Denkmodell als gültig erachtete Eigenschaften zu präsupponieren und zu evozieren. Einige Beispiele: die aus der optischen Kodierung von Erkenntnis resultierende räumliche Metaphorik etwa von Vorhang/Decke/Schleier/Hülle im Literatursystem Goethezeit, die Metaphorik von ‚Wasser-Tiefe-Abgrund‘ für Tod im deutschen Realismus,²⁵ die vertikal-organisierte Dimensionierung des Konzepts der Person in der

²⁵ Siehe hierzu etwa Hans Krahl, „Die ‚Realität‘ des Realismus. Grundlegendes am Beispiel von Theodor Storms ‚Aquis submersus‘“. In: Marianne Wünsch, *Realismus (1850-1890). Zugänge zu*

Frühen Moderne. Nicht auf inhaltliche Konzepte bezogen, sondern bereits auf der Ebene der Medialität eingesetzt, wäre hier zentral das Internet (Surfmetaphorik) und der ‚Cyberspace‘ anzuführen.

Diese uneigentliche Bedeutung von Räumen kann (iii) bezüglich des Verhältnisses zu eigentlichen Räumen variieren, so im ‚allegorischen Raum‘, der rein zeichenhaft zu verstehen ist, im ‚parabolischen Raum‘, der zusätzlich zu seiner eigentlichen Struktur für etwas anderes steht und ‚Projektionsräume‘, die gerade durch ihre eigentlichen Merkmale argumentativ für andere Zwecke instrumentalisiert sind.²⁶

Eine Rolle können hier (iv) *argumentative* Aspekte im Umgang mit Räumen spielen, etwa Naturalisierungen von Paradigmen oder die Inszenierung von Räumen als Begehrens-/Wunschräume (etwa im Konzept des ‚attraktiven Raums‘ im Werbespot, siehe Pabst 1999). Auch und insbesondere Grenzen weisen ein Potential auf, für solche Rhetoriken instrumentalisiert zu werden (etwa in politischen Diskursen oder als Normalitätsmarker, vgl. Link 1996).

Auf Raum und Grenze kann (v) metasprachlich, selbstreferentiell Bezug genommen werden. Solche Formen *topischer Selbstbezüglichkeiten* können in verschiedenen Ausprägungen, rekursiven oder spiegelnden Referenzen, und Leistungen, rein definitorischen oder eher selbstreflexiven, vorhanden sein.

Perzeptive/Modale Aspekte

Hierunter lassen sich vermittelnde Aspekte zusammenfassen, die den Raum in seinem Wirklichkeitsstatus, seiner Reichweite oder der Validität seiner Raumqualität an zusätzliche determinierende (individuelle oder textuelle) Parameter binden.

Unter perzeptiven Aspekten sind dabei diejenigen Aspekte zusammengefasst und fokussiert, die Räume (i) an die *Wahrnehmung* eines wahrnehmenden Subjektes binden. Unabhängig von der medienspezifischen Ausprägung (s.o. ‚Mediale Aspekte‘) lassen sich hiervon ausgehend weitere grundlegende Aspekte des Umgangs mit Räumen ableiten: (ii) die *Perspektivierung von Räumen*, sei es hinsichtlich des Standpunktes, wie sie sich in der Differenzierung in ‚eigen‘ versus ‚fremd‘ niederschlägt, sei es hinsichtlich einer Bewertung und/oder Zuordnung von Merkmalen. In diesem Kontext ist des Weiteren (iii) der Involvierungsgrad anzuführen, wie er sich durch die Dimension von ‚Distanz/Überschaubarkeit/Überblick‘ versus ‚Nähe/Ausschnitt/Begrenztheit‘ ergibt, die zentrale Textkonstrukte (mit-)organisiert.

einer literarischen Epoche. Kiel 2007, S. 61-90, und Ders., „Hunnenblut“. Die biologistische und normalistische (Re-)Vitalisierung der Venusberggeschichte in Wilhelm Jensens spätrealistischer Erzählung“. In: Thomas Betz/Franziska Mayer (Hgg.). *Abweichende Lebensläufe, poetische Ordnungen*. München 2005, S. 381-411.

²⁶ Siehe etwa zu Natur als bürgerlichen Projektionsraum Hans Krahl, „Raum, Sexualität, sequel. ‚Natur‘ als bürgerlicher Projektionsraum am Beispiel von THE BLUE LAGOON (1980) und RETURN TO THE BLUE LAGOON (1991)“. In: Ders. (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungswelten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999, S. 57-83.

Zu vernetzen ist dieser Komplex (iv) mit der *Modalisierung von Räumen*. Ein Raum kann als ‚real‘ gesetzt sein, er kann einen anderen Modus seines Realitätsstatus erhalten: als ‚imaginiert‘, ‚geträumt‘, ‚erinnert‘, oder dies kann bewusst uneindeutig gehalten werden. Die jeweiligen Realitäts- wie Modalisierungsmarker können dabei in diesen ihren Begrenzungsfunktionen untersucht werden. Der Raum kann als ‚fantastisch‘, ‚utopisch‘ oder ‚metaphysisch‘ ausgegeben sein. Dies kann aus der Perspektive eines Einzelnen, mehrerer Figuren, eines Kollektivs, vom Textganzen gedacht wie auch selbst bereits Merkmal eines Genres (so der ‚Utopie‘) sein. Fantastische Räume (und Welten) dürften (v) hierbei einen eigenen Bereich darstellen, die bezüglich unterschiedlichster Funktionskontexte operationalisiert sein können und dementsprechend differenziert zu betrachten sind.²⁷ Schließlich lassen sich hier (vi) auch *kartographische* Aspekte anführen, also Formen und Formate textinterner Raumabbildung und Raumbeschreibung.

Raum ‚ohne‘ (Außen-)Grenzen: Das Beispiel Bunker

Die generelle Leistung von Raum, als ‚Architektur‘ Ordnung zu erzeugen, wird nirgends da so deutlich, wo diese Leistung systematisch und genrekonstituierend gebrochen wird. Dies geschieht etwa im Horrorfilm, einen architektonischen Ausdruck dafür stellt das Labyrinth dar (Pabst 2001), oder in der Dystopie, deren räumlicher Ausdruck, wie in den entsprechenden Endzeit- und Weltkatastrophentexten deutlich wird, der Bunker ist.²⁸ Im Folgenden soll dieses ‚Trauma‘ Bunker, wie es sich aus entsprechenden Texten der 1940er bis 1960er Jahre rekonstruieren lässt, skizziert und dabei die Relevanz des vorgestellten räumlichen Beschreibungsinventars exemplifiziert werden.

²⁷ Da etwa fantastische Welten als ‚andere‘ Räume fast konstitutiv allein als Raum über die Qualität der Attraktion verfügen, erscheinen sie dramaturgisch gerne als Funktionsraum im Sinne einer Arena. Filme, die dominant ihre Welten dramaturgisch als Arena in Szene setzen, so dass die Weltinszenierung selbst schon einen Teil der Ablenkung und Umleitung darstellt, wären etwa AVATAR und DER HERR DER RINGE – DIE ZWEI TÜRME. Fantastik kann aber, gerade da durch die konstitutive Abweichung Gewohnheit in der Wahrnehmung gebrochen wird, demgegenüber ebenso dazu dienen, auf die Grenze hinzulenken und deren Sichtbarkeit zu unterstützen. Durch fantastische Räume können darüber hinaus Aspekte ausgedrückt werden, die in der Realität nicht auf den ersten Blick erkennbar oder benennbar wären, und zeichenhaft auf eine tiefere Dimension der Wirklichkeit verweisen. Fantastische (Architektur-)Räume können auf strukturanaloge Räume verweisen. Vgl. hierzu im Allgemeinen Hans Krah, „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 15-36.

²⁸ Das Folgende baut auf Hans Krah, *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990*. Kiel 2004, auf, insbesondere S. 125-173. Dort ist es in einem größeren Kontext verortet. Zur Spezifizierung von Dystopie als ‚apodiktisch-restriktiver‘ Utopie siehe S. 128f. Das Korpus besteht aus Texten, die von globalen Katastrophen resp. von Katastrophen, denen vom Text ein potentielles globales Potential zugesprochen wird, handeln, und setzt sich aus deutschen und angloamerikanischen Texten, die zeitnah in Übersetzungen vorgelegen haben, zusammen.

Das Narrativ Bunker

In seiner Primärfunktion ist ein Bunker ein Schutzraum. In den Texten des betreffenden Korpus erfüllt er diese Funktion selten. Ein ‚normales‘ Haus, ein Höhlenraum in der Natur bieten im Ernstfall mehr Schutz. Schon in *The Hopkins Manuscript* von 1939 [deutscher Titel *Der Mond fällt auf Europa*] wird dies vorgeführt. Hier gibt es noch keinen Atombunker, sondern ‚nur‘ einen Bunker als Schutzraum vor dem herannahenden Mond, der auf die Erde stürzt und damit eine globale Katastrophe zu initiieren scheint. Der Aufenthalt in diesem Bunker führt aber für sämtliche Männer, die sich in ihm befinden, nicht zum Überleben, sondern zum Tod durch Ertrinken. Wer demgegenüber das sichere Angebot ausgeschlagen hat, die Nacht des Mondes im Bunker zu verbringen, so der Protagonist, der in seinem Häuschen bleibt, überlebt.

In *Die Großen in der Tiefe* (1961) hat die Menschheit im Gila-Bunker überlebt, allerdings unter spezifischen Bedingungen und spezifischen Veränderungen. Der Gila-Bunker ist ein „1000 Meter unter der Erde liegende[r] Tiefbunker, dessen enorme Einrichtungen ein gewisses Überleben verhießen“.²⁹ Der Riesebunker gleicht einer unterirdischen Stadt und ist für fünftausend Menschen konzipiert. Überlebensberechtigt ist der, „dessen Fähigkeiten ein Weiterbestehen der menschlichen Rasse gewährleisten“ (G 34), das sind die titelgebenden „Großen“ (G 22). 174 Jahre nach der Katastrophe hat sich die Bunkerwelt, die „STADT“ (G 62), wie sie von ihren Bewohnern genannt wird, allerdings in einem doppelten Sinne verselbständigt. Sie ist zum einen zum Daueraufenthalt geworden. Ein Wiederaufbau, wie er projektiert war, hat nicht stattgefunden. Als Übergangsstadium gedacht, hat sich die Bunkerwelt gefestigt und verfestigt, ist vom Mittel zum Zweck geworden. Und dies ist im Text zum anderen damit korreliert, dass sie zur Dystopie (im Sinne der apodiktisch-restriktiven Utopie) geworden ist, zu einer Ordnung, die nichts mehr mit der Ausgangssituation gemein hat.

Diese Ordnung der „STADT“ fußt auf einem undemokratischen Kastensystem, bei dem soziale Mobilität nicht gegeben ist und das sich in der räumlichen Ordnung widerspiegelt. Der Bunker ist in sieben Etagen untergliedert, die jeweils von einer bestimmten Kaste, durch Farben gekennzeichnet, bewohnt sind. Den untersten Kasten, den Grünen, Blauen und Gelben, wird dabei die Dimension eines Vergangenheitsbewusstseins abgesprochen. Diese Degeneration in der „STADT“ erscheint als eine Vorstufe der Mutationen, wie sie außerhalb des Bunkers vonstattengehen, die wiederum ‚nur‘ den Extremwert in dieser graduellen Entfremdung vom ‚eigentlich‘ Menschlichen darstellen.

Die einzigen Institutionen dieses Raumes stellen das Genetik-Institut und die Gefühlspolizei dar. Mann und Frau werden vom „Institut für genetische Spätfolgen“ (G 68) füreinander ausgewählt, wobei insbesondere in eugenischer Hinsicht getestet und kontrolliert wird. Die Angst vor Mutationen, vor Krankheit allgemein ist das Trauma dieser Welt schlechthin. Die Gefühlspolizei kontrolliert als Exekutive die emotionale Einstellung der Bewohner; in ihre Zuständigkeit fällt

²⁹ Zitiert nach K. H. Scheer, *Die Großen in der Tiefe*. Rastatt/Baden 1977, hier S. 33. Im Folgenden zitiert unter Sigle G direkt nach dem Zitat.

primär das, was als Erlebnis-Hinrichtungen beschrieben wird. Ort hierfür ist ein Sportstadion, das zwar im Bunker geplant war, aber statt seiner primären Funktion zu diesen Zwecken umgewandelt ist.³⁰

In *Farnham's Freehold* (1964) scheint der Bunker zwar seine Funktion zu erfüllen und Familie Farnham die Katastrophe, einen atomaren Angriff, überstehen zu lassen, allerdings mit dem Ergebnis, dass sie in die Zukunft geschleudert wird und vom Regen in die Traufe kommt. Denn in dieser Zukunft hat sich ein theokratischer Sklavenhalterstaat etabliert, bei dem die Weißen die Sklaven sind. In dieser neuen Gesellschaft der ‚Auserwählten‘ ohne Toleranz und Freiraum, mit Zuchtssystem und geregelter, normierter Sexualität und demgemäß ohne freie Partnerwahl, fühlt sich der Protagonist Hugh als aufrechter Amerikaner (und d. h. als Weißer) naturgemäß nicht wohl. Der Bunker ist hier also ebenso wie in *Die Großen in der Tiefe*, wenngleich auf einer abstrakteren Ebene, mit der Etablierung einer zukünftigen Dystopie verbunden. Dies wird umso deutlicher, als Hugh eine ‚zweite Chance‘ bekommt. Als Versuchskaninchen wird er in einer Zeitmaschine zurückgeschickt und landet am Abend kurz vor der Bombardierung. Nun sucht er Schutz in einem alten Bergwerk und überlebt die Katastrophe. Diese führt nun nicht zur Dystopie. Vorgeführt wird ein Leben unmittelbar nach dem Angriff, bei dem man sich, typisch amerikanisch das Beste aus der Situation machend, einzurichten und mit den Verhältnissen zu arrangieren versteht.

Das Raumkonzept Bunker

Wie zu zeigen ist, erscheint der Bunker zunächst funktional im Zusammenhang eines Raum-Bewohner-Konnexes: Regelmäßig hat er negative Auswirkungen auf das Individuum und dessen Identität, indem er mehr oder weniger deutlich mit einer Degeneration des Subjekts korreliert ist.³¹ Der Bunker als Gegenwelt weist zudem konstitutiv das Merkmal der Begrenztheit auf und beschneidet die Welt in ihrer Abbildung von einem wesentlichen Merkmal. Sosehr im gegebenen Korpus ein Dogma der Begrenzung hinsichtlich Wissenschaft und Technik gilt, sosehr ist als Korrektiv dazu die Unbegrenztheit auf der Ebene der topographischen Grundlagen notwendig. Dieses Korrektiv entfällt und kann sich damit auch nicht ideologisch entfalten: In der Anti-Welt des Bunkers entfällt Mobilität. Was der Bunker aber letztlich bedeutet bzw. als Konzept repräsentiert, lässt sich am besten durch eine Gegenüberstellung mit dem Haus erkennen, einem Raum, zu dem er in den Texten bereits auf der Oberflächenebene mehr oder weniger explizit in Kontrast gesetzt wird.

³⁰ Zu deuten ist dies im Kontext des Raum-Bewohner-Konnexes. Hier artikuliert sich das vom Raum erzwungene Merkmal der Nicht-Bewegung. Zudem ist hier in pervertierter Form repräsentiert, was im Korpus generell für ein emphatisches Verhältnis von Mensch-Maschine als notwendig gedacht wird: körperliche Anstrengung (die insbesondere im Umgang mit der negativen ‚Rechenmaschine‘ verloren geht).

³¹ Der Bezug von Bunker und Mutation lässt sich auch sehr deutlich anhand der Morlocks in *THE TIME MACHINE* (USA 1959) zeigen.

Bunker vs. Haus

Im Korpus werden Bunker und Haus gegenübergestellt. Das Haus steht zunächst für das Vertraute, das ‚innen‘ und ‚eigen‘ amalgamiert und mit dem zeitlich Beständigen einhergeht. Welche Qualitäten sind es aber, die dem Bunker als Raum in allen diesen Texten eingeschrieben werden und die ihn vom Haus als Paradigma des Gegenentwurfs unterscheiden? Worin liegt der wesensmäßige Unterschied? Eine zentrale Kategorie, mit deren Hilfe diese Unterscheidung strukturiert ist, wird von ‚oben‘ versus ‚unten‘ gebildet. Auch die Relevanz der Kategorisierung in ‚innen‘ versus ‚außen‘ ist gegeben und stellt an sich eine zutreffende dar, insofern der Bunker ein Innenraum ist. Für die Unterscheidung von der Raumklasse ‚Haus‘ müsste dies aber irrelevant sein, da diese ebenfalls einen Innenraum darstellt, nicht den ‚dazugehörigen‘ Außenraum. Der Unterschied liegt auf einer Ebene, die die basalen Leistungen von Raum und Grenze tangiert (und die den Bunker eben von eigentlichen Innenräumen exkludiert). Er liegt, so lässt sich aus den Texten erschließen, in der grenz- bzw. raumkonstituierenden Funktion an sich: Ein Haus konstituiert eine Grenze, teilt den Raum, definiert Teilräume: innen/außen, mein/dein, etc. Dadurch wird Raum erst konstituiert und über diesen ‚architektonischen Raum‘ durch die Etablierung von Grenzen Ordnung gestiftet und Sinn geschaffen. Der Bunker dagegen wird regelmäßig als Raum konstruiert, der diese Leistung(en) negiert. Der Bunker (in der medialen Vorstellung des hier zugrunde gelegten Textkorpus, das sich um globale Katastrophen zentriert) ist kein Raum, der abgrenzt oder eine Grenze konstituiert. Er wird als vollständig in seine Umgebung integriert inszeniert, ohne eine Grenzfunktion zu irgendeiner Umwelt. Er ist dem Raum einverleibt, anstatt selbst Raum zu schaffen. Insofern ist er kein wirklicher Innenraum, keiner, dem dieses Merkmal emphatisch-ideologisch zukommt. Ein solches Innen, wie es durch das Haus konstituiert wird, ‚denkt‘ das Außen relational mit. Da das Innen durch eine Grenze geschaffen wurde, muss es die andere Seite dieser Grenze ebenfalls geben, das Außen. Von einem eigentlichen, funktionalen Innenraum ist somit nur dann zu sprechen, wenn ein Außen vorhanden ist. Ein Außen, von dem man sich zwar abgrenzt, das aber prinzipiell wahrnehmbar und zugänglich wäre. Durch Fenster und Türen. So etwas gibt es im Bunker nicht. Raum und Grenze sind dann fruchtbar und sinnstiftend, wenn sie Kontakt ermöglichen. Genau dies erfüllt der Bunker nicht; der Übergang nach draußen ist prinzipiell unmöglich.

Damit ist der Bunker kein positiver, sinnstiftender Innenraum, sondern er negiert diese Leistung, indem es keine Grenze zum Außen gibt, indem Raum nicht strukturiert wird. Indem er scheinbar räumliche Universalität repräsentiert, stellt er dadurch eigentlich einen ‚Nicht-Raum‘ dar, die Negation von Ordnung und Sinn schlechthin. Diese Raumkonzeption des Bunkers stellt symbolisch eine Bedrohung der Normalität dar. Die Architektur verselbstständigt sich und dominiert den Menschen, anstatt dass dieser sich mit ihrer Hilfe seine Umwelt aneignet. Genau dieses Prinzip findet sich dann im Genre der Dystopie auf der Ebene der gesamten vorgeführten Welt.

Topische Selbstbezüglichkeit

Der Bunker etabliert in dieser Konzeption einen Topos, auf den aufbauend dann auf verschiedene Weise Bezug genommen werden kann: So operiert der Text *Level 7* (1960) metareflexiv mit einer Pervertierung dieser Konzepte, insofern diese Implikationen der Innen-Außen-Dissoziierung bereits textintern funktionalisiert werden. Auch hier gibt es wie in *Die Großen in der Tiefe* eine vertikal organisierte Bunkerwelt, wobei die einzelnen Ebenen nicht zu einem Bunkersystem verbunden sind. Jede für sich ist autonom und autark, separiert von den anderen. Ebene 7, die tiefste davon, liegt 1350 Meter unter der Erdoberfläche. Sind diese Bunkerwelten nun üblicherweise im Korpus dafür gedacht, bei einem Ernstfall ein Überleben zu garantieren, so ist hier der Aufenthalt in Ebene 7 bereits vor dem Ernstfall organisiert, und zwar unabhängig von einer eventuellen Möglichkeit, rein strukturell. Dies hat seinen (text-)logischen Sinn im Zweck von Ebene 7, der „Knopfdruck-Zentrale“:³² (L 14): „Von hier aus können Sie angreifen, ohne selbst angegriffen zu werden [...]. Vielleicht ist der Tag nicht mehr fern, an dem Ihnen befohlen wird, einen bestimmten Knopf zu drücken“ (L 17). Für diese Aufgabe, den atomaren Angriff, der eine globale Katastrophe auf der Erdoberfläche auslösen wird, ist der Protagonist ausgewählt und speziell geschult worden.³³ Um diese Aufgabe optimal erfüllen zu können, ist der Bunkerraum notwendig, gerade weil es kein Außen mehr gibt: „Es gibt für Sie keine Rückkehr zur Oberfläche mehr [...]. Ebene 7 wurde nach Ihrem Eintreffen hermetisch von der Erdoberfläche abgeschlossen. Sie stehen damit nicht mehr in Verbindung mit ihr“ (L 17). Nicht mehr in Verbindung zu stehen heißt letztlich, dieses Außen nicht mehr wahrzunehmen, sich nicht mit diesem Außen mental zu beschäftigen. Gerade indem es aus dem Bewusstsein ausgeblendet ist und Ebene 7 damit zum einzig real existierenden Raum für seine Bewohner wird, ist deren Aufgabe, der Krieg und die totale Zerstörung dieses Außen, der Erdoberfläche, überhaupt nur denkbar und mental zu bewältigen. Die Verantwortung für ein solches Draußen ist ausgeschaltet, da es dieses Außen interaktiv nicht gibt. „Kontakt mit der Außenwelt bedeutet auch Kontakt mit Spionen, Feinden und Pazifisten“ (L 30). Die Verselbständigung des Raumes ist hier also bereits konzeptionell eingeplant – dementsprechend führt der Text vor, dass dieser Fall eintritt; auch wenn sich dabei der Auslöser als „Unfall“ (129) erweist, ist die Maschinerie nicht zu stoppen.³⁴

³² Zitiert nach Mordecai Roshwald, *Das Ultimatum*. München 1962, hier S. 14. Im Folgenden zitiert unter der Sigle L direkt nach dem Zitat.

³³ Der Text persifliert und extremisiert einen Diskurs, der zu den zentralen Topoi im Kontext einer globalen Katastrophe zählt: den des ‚Drucks auf den Knopf‘. Siehe hierzu Hans Krah, „Nur ein Druck auf den Knopf‘. Zur Genese einer Denkfigur im ästhetischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts“. In: *Musil-Forum* 27 (2003), S. 63-87.

³⁴ Der Text führt dann genüsslich vor, wie sich dieses postapokalyptische Danach selbst sukzessive auflöst. Die oberen Bunker sind nicht strahlensicher, so dass nach und nach nur noch Ebene 7 übrig bleibt. Hier besteht „keinerlei Gefahr einer radioaktiven Verseuchung“ (L 17). Dies stimmt auch, dann jedenfalls, wenn von dem im Denken unterstellten Befund ausgegangen wird, dass Strahlung mit Krieg identisch ist. Ein Befund, auf den der Text aufbaut und vor dessen Folie er seine Abweichung als ironische Brechung inszenieren kann: Ebene 7 ist zwar von außen absolut

Sinnstiftung zweiter Ordnung

Als dieser ‚Un-Raum‘ kann der Bunker dann medial wieder sekundär semiotisiert werden, so dass es Möglichkeiten einer positiven Funktionalisierung gibt. Eine solche liegt aber gerade nicht in der Schutzfunktion des Bunkers. ‚Sinnvoll‘ und sinnstiftend in die Narrationen integriert werden Bunkerräume hinsichtlich dreier Funktionskomplexe: Der Bunker hat (i) Sinn, sobald er innerhalb der Diegese selbst als diese Anti-Welt begriffen werden kann. Dann kann als narratives Programm seine Überwindung versucht werden. Notwendig dazu ist aber, dass er als Innenraum erscheint (und es gilt demgemäß, die Tür nach draußen zu finden). Damit die eigene Situation im Bunker als ‚Feindbild‘ überhaupt erkannt werden kann, muss sich im Bewusstsein eine Transzendierung der eigenen Welt ereignen. Es muss eine Metaebene installiert werden, die letztlich den Status eines Metaereignisses einnimmt, von deren Warte aus sich die andere Seite der Bunkerwelt, das Außen, abzeichnet und damit die Außenwand des Bunkers Sinn erhält. Sinn insofern, als sie als grenzkonstituierend wahrgenommen wird und gegen diese Raumordnung rebelliert werden kann.

Ganz konkret zeigt sich dies in *Die Großen in der Tiefe*, ein Text, der durch dieses narrative Programm bestimmt ist, dadurch, dass die Protagonisten bei ihrer Flucht gerade an diese Außenwand des Bunkers gelangen, von außen, und die Existenz dieser anderen Seite damit unmittelbar sinnlich erfahrbar gemacht wird.³⁵ Hauptprotagonist der Handlung ist Norman Caligon, der mit sieben weiteren Bewohnern der „STADT“ aus dieser Ordnung ausbricht. In Caligon ist das Bündel der ‚amerikanischen Tugenden‘ figuriert. Caligon gehört den Violetten der zweiten Kaste an, ist innerhalb der „STADT“ bereits in privilegierter Position. Er zeichnet sich durch eine relative Rummächtigkeit aus, da er sich bis auf die Etage der ersten Kaste frei bewegen kann. Diese Beweglichkeit symbolisiert sich auch in seinen Normverstößen, da er in die „verbotenen Regionen der STADT“ (G 62) eindringt und durch diese Grenzüberschreitungen Grenzräume aufsucht: die frühere Befehlszentrale, die ein Grenzraum räumlich ist, da sie sich auf halber Höhe zur Oberfläche befindet, zeitlich, da hier die Vergangenheit konserviert ist, und epistemisch, da hier über mediale Vermittlung Wissen zu erwerben ist.

Kombiniert kann diese Funktionalisierung mit einer weiteren sein, (ii) der der Selektion (die ebenfalls ein eigenes narratives Programm ausbilden kann). Sobald der Bunker seine temporäre Qualität zurückerlangt, kann er sich als Übergangsraum und Selektionsfilter erweisen. Diese Funktion kommt nicht nur dem Riesenbunker in *Die Großen in der Tiefe* zu, auch der Familienbunker in *Farnham's Freehold* erfüllt sie. Hugh Farnham überlebt am Ende nicht alleine, allerdings erhält bzw. nützt nicht jeder, der anfangs mit im Bunker war, diese zweite Chan-

sicher, aber der eigene Reaktor, die „friedliche Atomkraft“ (L 182), ist es, die die Knopfdruck-Zentrale atomar verseucht und dort mit dem Protagonisten den letzten Überlebenden den Gar aus macht.

³⁵ Generell wird die topographische Dimension mit einer ideologischen verbunden. So ist der positive Zielraum notwendig oben und außen: „Unser Heim liegt auf dem Boden der Erde, vergiß das nie! [...] Sprich in meiner Gegenwart nie mehr von einem Zuhause, wenn du einen von Gott verfluchten Atombunker meinst.“ (G 129).

ce. Hughs (so inszenierte) lebensuntüchtige Frau Grace, sein (aus der Textperspektive) unmännlicher Sohn Duke, seine ‚fremd‘- (da von unbekannt) geschwängerte Tochter Karen und der schwarze Hausangestellte Joseph sterben oder bleiben freiwillig in der Zukunftsdystopie (für Joseph eine Zukunftsutopie) zurück. Hugh kann sich durch diese Selektion sowohl des Ballasts entledigen, der seiner (konservativ-faschistoiden) Ideologie abträglich ist, als er sich auch als Mann ‚verjüngen‘ kann, indem er seine alte Familie komplett zurücklässt und eine neue gründet. Er zeugt mit Barbara, einer Freundin seiner Tochter, Zwillinge. Anstatt in die Großelterngeneration aufzurücken, durch das Kind seiner Tochter, wird er wieder zum potenten Liebhaber. Der Bunker hat sich also durchaus gelohnt.

Schließlich kann der Bunker (iii) a posteriori ‚mythisiert‘ werden, im Danach. Auch hier bleibt seine eigentliche Funktion irrelevant. Aber als Relikt aus dem positiv konnotierten Vorher fungiert er als Wissensspeicher, dessen sich nun die privilegierten Protagonisten bedienen können, sobald sie ihn entdeckt haben. *Lords of Creation* (1966) wäre ein literarisches Beispiel hierfür,³⁶ wobei, ganz im Sinne des 1960er Denkens, die Funktion als Wissensspeicher insofern ‚abgekürzt‘ ist, als sich im vergessenen Bunker zusätzlich zum reinen Wissensarchiv ein Waffenarsenal findet, das es den unterdrückten und auf Steinzeitniveau befindlichen Noraken erlaubt, den Sieg gegen die hoch technisierten Antarker davonzutragen. Die Befreiung von dieser Tyrannei gelingt allerdings nur durch den Protagonisten Homer Ellory, der einer von außen ist: ein Amerikaner, der sich als Experiment 3000 Jahre hat konservieren lassen und in dieser postkatastrophalen Welt wieder erweckt wurde. Erst unter seiner Führung werden die einzelnen Steinzeitstämme geeint (indem er gegen sie Krieg führen lässt) und wird dann Zivilisation ‚gerecht‘ verteilt.

Strukturanalogie Stadt/Bunker

Wie bereits konstatiert wurde, lassen sich Bunkerräume im engeren Sinne auf die Raumorganisationen der Texte des Korpus im Allgemeinen abbilden. Insbesondere ergeben sich dabei strukturelle Äquivalenzen zwischen eigentlichen Bunkern und uneigentlichen Bunkerräumen, den (Groß-)Städten. Diese stellen also strukturanaloge Räume dar, ihnen wird tendenziell eine ähnliche Semantik zugewiesen, wenngleich dies zumeist nicht expliziert ist. In *Die Großen in der Tiefe* ergibt sich diese Äquivalenz zum einen bereits über die Benennungsebene, wenn der Gila-Bunker von seinen Bewohnern als „STADT“ bezeichnet wird. Insbesondere und zum anderen ergibt sich über den Komplex der Mutation/Degeneration eine Verbindung zu den Städten wie zum Bunker, wodurch sich diese beiden Raumklassen zwar nicht als identisch, doch zumindest einem gemeinsamen Paradigma zugehörig erweisen lassen.

³⁶ Ein filmisches, zeitlich etwas später situiertes Beispiel dieses Konzepts ist *AMERICA 3000* (USA/Niederlande 1985).

In *Daybreak* (1952) hausen die mutierten Tierwesen „in den Ruinen der Städte“³⁷ und entfernen sich normalerweise „nie weit von ihren feuchten, übelriechenden Schlupfwinkeln in den zerfallenen Gebäuden“ (D 12). Gegenübergestellt wird dieser Lokalität explizit und direkt das „weite[], offene[] Land“ (D 12), so dass sich als Merkmale des Stadtraums ‚eng‘ und ‚geschlossen‘ ergeben. Zudem wird der Aufenthaltsort dieser Tierwesen innerhalb der Stadt auf der vertikalen Achse lokalisiert. Sie ‚wohnen‘ zwar in den Hochhäusern, im „höchsten der Türme“ (D 54), dort allerdings dezidiert in den Tiefgeschossen: „die Spur führte hinab, also blieb ihnen immer noch der Weg nach oben“ (D 55). Während dieser Weg nach oben die Flucht der Protagonisten ermöglicht, kommt für den Stadtraum in seiner Semantisierung als Aufenthaltsort der Mutationen als drittes Merkmal das des ‚Unten‘ hinzu. ‚Unten‘, ‚eng‘ und ‚geschlossen‘, in dieser Semantik sind sich Stadt und Bunker extrem angenähert.

Städte, so lässt sich das Ergebnis formulieren, sind die eigentlichen Zentren der Degeneration, und dies von vornherein: Im Bunker ist diese Metaphorik nur übernommen, der Bunker bildet nur als Brennpunkt solche Prozesse ab und extremisiert sie, macht sie in der Mutation anschaulich. Ähnlichkeiten von Städten und Bunkern ergeben sich insbesondere dann, wenn die Stadt eine Kuppelstadt, also überdacht ist.³⁸ In *City at World's End* (1951) wird eine amerikanische Kleinstadt mitsamt ihren Einwohnern durch eine „Super-Atombombe“ in die Zukunft geschleudert, etwa eine Million Jahre. Schäden an Gebäuden oder Verletzungen der Menschen gibt es keine, auch keine Strahlung. Probleme bereitet nur die neue Raum- und Zeitsituation: Die Sonne ist fast erloschen, es gibt keine Menschen mehr, auf der Erde ist es kalt geworden. Auf die Dauer zu kalt, wie die Bewohner von „Middletown“ feststellen müssen. Die unmittelbare Gefahr besteht, binnen kurzem zu erfrieren. Bei der Erforschung der neuen Umgebung findet sich eine verlassene Stadt, die von einer Kuppel überzogen ist und so Schutz vor der Kälte bietet. Die Kuppelstadt ist ein Schutzraum und übernimmt für die Bewohner von „Middletown“ die Funktion eines Bunkers. Der Umzug der gesamten Stadtbevölkerung wird vorgenommen. Doch obwohl die neue Stadt modern und hell ist und ausreichend Platz bietet, erfreut der Umzug niemanden. Obwohl dem Tode entronnen, wird die Kuppelstadt der skizzierten Bunker-Semantik zugeordnet. Der Aufenthalt in ihr ist dezidiert negativ bewertet, als kollektives Unbehagen. Die Bevölkerung stumpft ab, wird depressiv.

Diese Lethargie der Bevölkerung legt sich genau dann, wenn sie von den Zukunftsmenschen, die mittlerweile auf die Wega ausgewandert sind, zur Übersiedlung auf einen anderen Planeten aufgefordert wird (und hierfür auch die technischen Möglichkeiten bereitstehen würden). Nun ergibt sich narratives Potential. Denn es regt sich Widerstand in der Bevölkerung und der amerikanische Geist der 1950er Jahre. Das Hilfsangebot wird nicht als Hilfe verstanden, sondern als bürokratische Behördenwillkür. Man will ‚zu Hause‘ bleiben, auf der Erde, auch

³⁷ Zitiert nach Andre Norton, *Das große Abenteuer des Mutanten*. München 1965, hier S. 12. Im Folgenden zitiert unter Sigle D direkt nach dem Zitat.

³⁸ Ein filmisches Beispiel ist *LOGAN'S RUN* (USA 1976), in dem das Modell der Kuppelstadt gleich zu Beginn der Exposition fokussiert visualisiert wird.

wenn man dabei notwendig sterben wird. Doch für *dieses* Sterben lohnt es sich, zu kämpfen (und zu sterben). Diese Kampfbereitschaft wird belohnt. Mit einer zweiten Bombe, einer „Energiebombe“ (ebenfalls atomar), wird der Erdkern aufgeheizt, so dass die Erde nun autark, ohne eine Sonne zu benötigen, die zum Leben nötige Wärme selbst liefert. Natürlich bleibt man am Ende nicht in der Kuppelstadt, obwohl diese Komfort etc. bieten würde, sondern zieht wieder nach „Middletown“ zurück. Dass hier mit „Middletown“ eine Stadt als positiver Gegenraum und Heimat inszeniert ist, ist durch das spezifische Stadtkonzept, das „Middletown“ vertritt, nachvollziehbar. Wie der sprechende Name indiziert, handelt es sich um das Modell der überschaubaren, kleinen Stadt, das das Konzept (ganzes) Haus repräsentiert.³⁹

Auch in *Fury* (1947) ist das Modell der Kuppelstadt zentral:

Die Wissenschaft hatte die interplanetare Raumfahrt perfektioniert und die Erde vernichtet; die Wissenschaft ermöglichte auch die Verwirklichung einer künstlichen Umwelt auf dem Grunde des Meeres. Die Imperviumkuppeln entstanden. Unter ihnen baute man die Städte.⁴⁰

Die Erde ist hinüber, nun befindet man sich auf der Venus, allerdings nicht oben, sondern unten. Dies korreliert damit, dass den „Festen“ am Grunde des Venusmeeres eigentlich der Status von ‚Bunkern‘ zukommt. Die Festen sind nicht aus freiem Willen entstanden, sondern als Schutzräume, die Schutz vor der eigentlichen Welt bieten: Der Mensch „konnte nicht auf der Oberfläche der Venus leben. Er sah sich einem Gegner gegenüber, wie er nie zuvor einem begegnet war. Er stand vor entfesselter Wildheit – und er floh“ (F 9). Die Wortwahl der Erzählinstanz verdeutlicht bereits im Lexem ‚fliehen‘, dass diese Notwendigkeit angezweifelt wird. Ein Gegner ist dazu da, besiegt (zumindest dazu, sich ihm zu stellen), Wildheit dazu da, domestiziert zu werden. Den konkret benennbaren und fassbaren Gegner für unüberwindlich zu halten, ist nicht-menschliche ‚Invershybris‘, ist Selbstaufgabe. Wohin das Abfinden, das Sich-Arrangieren mit einer solchen Situation führt, verdeutlicht das folgende Zitat. Gesetzt ist, dass es zu einer Ausdifferenzierung der Menschheit in „Sterbliche“ und „Unsterbliche“ gekommen ist. Der Raum determiniert den Menschen.

Das Leben in den Kuppelfesten spielte sich wie auf dem Schachbrett ab. Unter dem Federvieh auf einem Bauernhof zählt nur das blanke Überleben. [...] In den Festen wußten die Unsterblichen ganz einfach mehr als die Sterblichen. [...] Unbewußt begannen die kurzlebigen

³⁹ Zentral dabei ist auch, dass es genaue Grenzen gibt, die „Middletown“ definieren; das Konzept dieses Stadttyps wird ausführlich in Oskar Maria Graf's *Die Erben des Untergangs* dargelegt, als (je nach Perspektive) utopische/dystopische „Agrostädte“ (vgl. Krahl, *Weltuntergangsszenarien*, S. 31-35).

⁴⁰ Zitiert nach Henry Kuttner, *Alle Zeit der Welt*. München/Zürich 1980, hier S. 9f. Im Folgenden zitiert unter Sigle F direkt nach dem Zitat.

Bewohner der Festen sich von den Unsterblichen abhängig zu fühlen. Diese wußten natürlich mehr. Und sie waren älter. Soll der ältere Bruder sich doch um die wichtigen Angelegenheiten kümmern. Abgesehen davon ist es eine bedauerliche Wesensart des Menschen, unangenehme Verantwortung auf andere abzuschieben. Jahrhundertlang hatte der Trend vom Individualismus fortgeführt. Die soziale Verantwortung hatte einen Grad erreicht, bei dem theoretisch jeder seines Bruders Wächter war. Schließlich bildeten alle einen Kreis und ließen sich anmutig in die Arme des Nebenmannes fallen. [...] Während Wissen und Erfahrung bei ihnen [= die Unsterblichen, Anm. H. K.] zunahmen, begannen sie die Verantwortung zu übernehmen, die ihnen von den Massen bereitwillig abgetreten wurden. Die Zivilisation war gefestigt und stabil – für eine dem Tod geweihte Rasse.“ (F 21 f.)

Das Ende ist also absehbar. Die ‚Bunkerdegeneration‘ hat dazu geführt, dass die Menschen nach ca. 700-jährigem Aufenthalt unter den Kuppeln zur entindividualisierten Masse geworden sind und damit nicht mehr fähig und nicht bereit, aus eigener Kraft eine Veränderung zu initiieren. Wie aus der Formulierung „ältere[r] Bruder“ hervorgeht, sind die beiden Gruppen der „Sterblichen“ und „Unsterblichen“ keine ontologisch verschiedenen Gruppen. Die „Unsterblichen“ des Textes sind nicht wirklich unsterblich, sondern weisen gegenüber den anderen ‚nur‘ eine beträchtlich längere Lebensdauer auf. Abgebildet wird damit im Text eine soziologische Ebene: eine Elitenbildung, die auf dynastischem Prinzip beruht. Die „Unsterblichen“ repräsentieren, auch in ihrem Verhalten, eine – dekadente – Oberschicht; diese ist aufgrund ihrer sozialen Kompetenz Wissen und Macht zugänglich. Diese Oberschicht, die im Gegensatz zu den „Massen“ prinzipiell fähig wäre, die Weltsituation zu verändern, will dies aber nicht. Dies würde zum einen ihre Privilegien tangieren, zum anderen ist sie ebenfalls dem Laisser-faire-Prinzip der Raumbedingungen unterworfen.

Bunker und die Grenzen des Denkens (der 1950er/1960er Jahre)

Das skizzierte Konzept ist insofern zeitlich begrenzt, als es sich in diesem Zeitraum konstituiert und in späteren Texten zwar als dieses Wissensselement und dieser Topos zur Verfügung steht, dabei aber durchaus modifiziert Bezug genommen wird, Schwerpunkte verändert werden und sich neue Konstellationen und Korrelationen ergeben. Begrenzt ist es dabei auch insofern, als dieses Konzept von Elementen des Denksystems durchdrungen ist, sich in ihm Aspekte des Denkens der Zeit/Kultur artikulieren. Damit können anhand dieser räumlichen Koordinaten und Formationen zugrundeliegende Vorstellungen, insbesondere als

wünschenswert unterstellte anthropologische und kulturkonstituierende Imagologien, rekonstruiert werden.⁴¹

So braucht es regelmäßig einen Führer, um das kollektive Trauma überwinden zu können (nur in den wenigsten Fällen, wie bei *Farnham's Freehold*, geht es um eine rein individualistische Problemlösung, wobei dann auch hier das eine Individuum semantisch diesem Führer entspricht). Die Kompetenz dieses Führers wird nun genau durch ein räumliches Merkmal ausgedrückt, in dem sich dessen Geeignetheit wie Legitimation kondensiert. Er ist generell als einer von außen inszeniert, als einer also, der die Grenzen/Begrenzungen des Innen sieht. Allein dieses Merkmal reicht aus, den Bunker (und damit das jeweilige System) überwinden zu können.⁴² Dieses Außen fungiert dabei aber immer als Projektionsraum, denn letztlich zeichnen sich diese Führer ideologisch gerade dadurch aus, dass sie das eigentliche Innen vertreten, das stets ein ‚eigen‘, ‚vergangen‘ und damit ‚wertkonservativ‘ ist, das als dieses Vertraute von (einem fremden) innen okkupiert wird.

Eine Veränderung muss von einem solchen Außen erzwungen werden. Sam Reed, dieser Führer in *Fury*, erzwingt die Veränderung zunächst etwa durch eine Lüge, die sich aber auf einer vom Text als wesentlich gesetzten Ebene als richtig erweist. Reed macht die „Sterblichen“ glauben, dass ein Aufenthalt auf der Venusoberfläche unsterblich macht, um so die ersten Siedler zu rekrutieren. Die Unsterblichkeit, die sich dabei einstellt, ist aber eine auf der Ebene der „Rasse“, der Menschheit an sich. Diese ist nun nicht mehr dem Tod geweiht („Sie haben die Wahrheit gesagt. Die menschliche Rasse wird unsterblich werden“ – F 189). Sosehr Individualismus als Wert aufgebaut wird, sosehr wird deutlich, dass er Wert nur ist, wenn er als Norm einem übergeordneten Ziel dient, der Erhaltung der Menschheit (einer weißen, amerikanisch geprägten).⁴³

Wenn es zu Beginn des Textes heißt, „der Mensch war ins Meer zurückgekehrt, aus dem er einst gekommen war“ (F 10) – und der Text vorführt, dass dieses Ereignis am Ende getilgt wird –, dann wird darin ein weiteres Ideologem und eine weitere Angst, die der ‚Bunker‘ repräsentiert, deutlich. Sosehr es darum

⁴¹ So ist z.B. Wissen nicht apersonal zugänglich, nicht an Strukturen und Systeme gekoppelt, sondern nur unmittelbar an Personen, wie zu schließen ist. Wissen wird damit ontologisiert. Für das dahinter stehende Menschheitsbild (der 1950er und 1960er Jahre) heißt das, dass Wissen nichts Erlernbares ist und damit der/einer ‚Normalbevölkerung‘ Intellekt eher abgesprochen wird. Der Zugang zu Wissen wird elitär gedacht, bereits das Interesse daran wird der ‚Masse‘ abgesprochen.

⁴² Wenn die Protagonisten nicht konkret und oberflächlich tatsächlich von (einem topographischen) Außen kommen, dann ist deren Markierung und Kennzeichnung als ‚semantisch-ideologisch von außen‘ jeweils zentraler Teil im Discours und wird explizit verhandelt; vgl. etwa hierzu für Caligon aus *Die Großen in der Tiefe* KraH, Weltuntergangsszenarien, S. 150-152.

⁴³ Für die definitive ‚Überzeugung‘ wendet Reed dann stärkere Mittel an. Er bombardiert sämtliche zwanzig Festen mit Atombomben (und tarnt dies als Tat von Rebellen). Die Festen werden zwar nicht zerstört, aber durch die radioaktive Verseuchung der Kuppeln unbewohnbar. Die Möglichkeit einer reibungslosen Evakuierung auf die Venusoberfläche ist da schon ein großes Glück und zeigt, wie die Anwendung von Atombomben sinnvoll und wozu Strahlung nützlich sein kann. Als ‚Heilmittel‘ kann sie Einsichten fördern.

geht, nach der Katastrophe die Menschheitsgeschichte zu wiederholen, so sehr gilt es dabei zu verhindern, dass diese Wiederholung als Rückschritt erscheint: Der Beginn der Wiederholung muss genau dort einsetzen, wo die Grundlagen der eigenen Zivilisation (der 1950er und 1960er Jahre) gedacht werden. Wenn nicht, wie dies im deutschen Titel von *Lords of Creation* deutlich wird, *Die neue Steinzeit*, ist diese Zukunft selbst nur Übergang und zu überwindende Katastrophe. Die Wiederholung als Adaption und Projektion der eigenen Gegenwart ist dagegen positiv konnotiert, zumindest was das Denken der 1950er und 1960er Jahre auszeichnet. Deren Kultur gilt (aus der eigenen Perspektive) als die beste aller möglichen.⁴⁴ Und diese Grundlagen der ‚Zivilisation‘ (in Führungszeichen, da es sich um eine deutliche, kulturabhängige Perspektivierung handelt) sind, wie etwa *Die Großen in der Tiefe* vorführt, die Weltaneignung durch den Bau fester, architektonischer Räume als Beginn einer Wehrhaftigkeit oder – und damit kombiniert – die Aneignung des Raumes als Inbesitznahme: Pioniertätigkeit und Rodung/Kultivierung wilder Natur. Letzteres ist insbesondere das Modell, das in *Fury* propagiert wird; ein Modell, das aus der eigenen Logik heraus nicht zum Stillstand kommen darf.⁴⁵

Wären Sie [= Sam Reed] nicht auf die Welt gekommen [...], die Menschheit würde immer noch in den Festen dahindämmern, um zuletzt in einigen hundert oder tausend Jahren auszusterben. Jetzt aber sind wir an Land gegangen. Wir werden die Venus restlos besiedeln und dann mit der Eroberung neuer Welten beginnen. (F 188)

Auch in *Die Großen in der Tiefe* ist die Ideologie der Pioniere favorisiert, auch hier gibt es mit Caligon den Führer, wobei das Verhältnis von Raum und Mensch auf die folgende Formel gebracht wird: „Eine gesunde Natur war nutzlos ohne gesunde Menschen“ (142). Was als Modell unter den gegebenen Rahmenbedingungen zu leben und zu realisieren ist, ist kein pazifistisches, sondern das des Wehrhaftseins, des wachsamens Friedens. Aufgerufen wird auch hier zur Wiederholung der Menschheitsgeschichte ab Beginn des Aufbaus der menschlichen (weißen, so ist zu schließen) Zivilisation. Und als dieser Beginn kann gelten, wie er sich in der Grundkonstituente von Ordnung, der Grenzziehung durch architektonische Gebilde abbildet. So heißt es als letzter Satz des Textes: „Wir werden feste Häuser bauen“, sagte er. „Feste und gute Häuser. Morgen früh fahre ich die Planierdrape aus dem vierten Hänger. Dann fangen wir an“ (G 161).

⁴⁴ Für die 1970er Jahre wird dies dann so nicht mehr zutreffen.

⁴⁵ Diese expansivere Variante findet sich eher in Texten amerikanischer Autoren, ihre deutschen Kollegen scheinen durch das ‚Volk ohne Raum‘-Ideologem der eigenen Vergangenheit ein etwas gebrocheneres Verhältnis hierzu zu haben. Allerdings ist zu konstatieren, dass diese Variante im Denken der Frühen Moderne zu verorten ist und sich als Relikt auch im deutschen Bereich findet, etwa dominant in Oskar Maria Graf's *Die Erben des Untergangs* (1949/1959).

Literatur

Primärliteratur

- Binder, Eando. *Die neue Steinzeit*. München 1971 [Original: *Lords of Creation*. 1966].
- Graf, Oskar Maria. *Die Erben des Untergangs. Roman einer Zukunft*. München 1983 [*Die Eroberung der Welt. Roman einer Zukunft*. 1949/*Die Erben des Untergangs*. 1959].
- Hamilton, Edmond. *SOS ... Die Erde erkaltet*. Berlin/München o.J. [*City at World's End*. 1951].
- Heinlein, Robert A. *Farnhams Oase*. Bergisch-Gladbach 1994 [*Farnham's Freehold*. 1964].
- Kuttner, Henry. *Alle Zeit der Welt*. München/Zürich 1980 [*Fury*. 1947].
- Norton, Andre. *Das große Abenteuer des Mutanten*. München 1965 [*Daybreak*. 1952].
- Roshwald, Mordecai. *Das Ultimatum*. München 1962 [*Level 7*. 1960].
- Scheer, K.H. *Die Großen in der Tiefe*. Rastatt/Baden 1977 [1961].
- Sheriff, R.C. *Der Mond fällt auf Europa*. Hamburg o.J. [*The Hopkins Manuscript*. 1939].

Sekundärliteratur

- Decker, Jan-Oliver. „Das Internet. Dimensionen mediensemiotischer Analyse“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2013, 381-410.
- Decker, Jan-Oliver. „Jagdszenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung“. In: Ders./Hans Krah (Hgg.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen*. Passau 2014, 155-181.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006.
- Foucault, Michel. „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, 34-46.
- Gräf, Dennis/Schmöller, Verena (Hgg.). *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau 2009.
- Gräf, Dennis/Krah, Hans. „Raum – Kultur – Zeichen. Imagologien von Europa“. In: Daniela Wawra (Hg.). *European Studies – Europäische Kulturwissenschaft*. Frankfurt/Main 2013, 189-216.
- Gräf, Dennis u.a. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017.

- Günzel, Stephan. „Raumtheorie. ‚Er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!‘ Dialektiken des Raumes“. In: Oliver Jahraus (Hg.). *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart 2016, 254-268.
- Günzel, Stephan. *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2017.
- Hennig, Martin. *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2017.
- Hennig, Martin/Krah, Hans (Hgg.). *Spielzeichen II. Raumsiele / Spielräume*. Glückstadt 2018.
- Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001.
- Krah, Hans. *Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen. Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Passau 1996.
- Krah, Hans (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999.
- Krah, Hans. „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen“. In: Ders. (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999, 3-12.
- Krah, Hans. „Raum, Sexualität, sequel. ‚Natur‘ als bürgerlicher Projektionsraum am Beispiel von THE BLUE LAGOON (1980) und RETURN TO THE BLUE LAGOON (1991)“. In: Ders. (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999, 57-83.
- Krah, Hans. „Nur ein Druck auf den Knopf. Zur Genese einer Denkfigur im ästhetischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts“. In: *Musil-Forum* 27 (2003), 63-87.
- Krah, Hans. „Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film“. In: *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 26 (2003), 251-271.
- Krah, Hans. *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990*. Kiel 2004.
- Krah, Hans. „Hunnenblut. Die biologistische und normalistische (Re-) Vitalisierung der Venusberggeschichte in Wilhelm Jensens spätrealistischer Erzählung“. In: Thomas Betz/Franziska Mayer (Hgg.). *Abweichende Lebensläufe, poetische Ordnungen*. München 2005, 381-411.
- Krah, Hans. „Die ‚Realität‘ des Realismus. Grundlegendes am Beispiel von Theodor Storms ‚Aquis submersus‘“. In: Marianne Wunsch. *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel 2007, 61-90.
- Krah, Hans. „Das Konzept ‚Privatheit‘ in den Medien“. In: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hgg.). *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, 127-158.
- Krah, Hans. „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.). *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, 15-36.
- Krah, Hans (unter Mitarbeit von Dennis Gräf, Stephanie Großmann und Stefan Halft). *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse. 2., überarbeitete Auflage*. Kiel 2015.

- Krah, Hans. „Das überschreitende Moment. Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos“. In: Johannes Wende (Hg.). *Spike Jonze*. München 2015, 23-43.
- Krah, Hans/Titzmann, Michael (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017.
- Link, Jürgen. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1996.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München³1989.
- Lotman Jurij M. „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, Heft 4 (1990), 287-305.
- Lotman, Jurij M. *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin 2010.
- Nies, Martin. *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014.
- Pabst, Eckhard. „Produktabhängiger Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krah (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999, 115-129.
- Pabst, Eckhard. „Is anybody out there? Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans Krah (Hg.). *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, 181-197.
- Pabst, Eckhard. *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien „Lindenstraße“ und „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“*. Kiel 2009.
- Renner, Karl N. *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.
- Renner, Karl N. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel“. In: Ludwig Bauer/Elfriede Ledig/Michael Schaudig (Hgg.). *Strategien der Filmanalyse*. München 1987, 115-130.
- Renner, Karl N. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, 357-381.
- Schäfer, Werner. „Von der Dichotomie zur mehrdimensionalen Merkmalszwiebel – Merkmalsgeometrische Raumsemantik als Instrument für die historische Anthropologie“. In: *Freiburger Universitätsblätter* 188 (2010), 23-38.
- Titzmann Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94 (1989), 47-61.
- Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985.
- Wagner, Marietheres: *Dramaturgie im Raum. Arena, Tempo und Wege. Ein Analysemodell zur Filmdramaturgie*. Zürich 2013.