
Zur Theorie der Poetik des Raumes in tschechischen und deutschen Märchen

Šárka Ledinská

The focus of this article is an actual and popular topic of literary theory – the poetics of space in the fairy tales. The poetics of space spreads the interpretations possibilities of texts. The intention of this article is to analyze on the basis of the results of a thesis (*The poetics of space in the German and Czech fairy tales* 2012) the scope of the term the poetics of space in detail, distinguish it from the term poetics of the literary work, to question a long-standing Prämisse of the relationship of the poetics of space and the poetics of the literary work and to apply the results of that research in lessons of German as a foreign language.

poetics of literary work – poetics of space – fairy tale – Brothers Grimm – Karel Jaromír Erben.

Den Schwerpunkt des vorliegenden Artikels bildet ein gegenwärtig viel beachtetes Thema der literarischen Theorie – die Poetik des Raumes in Märchen. Die Poetik des Raumes erweitert u. a. die Möglichkeiten der Interpretation literarischer Texte. Ziel des Beitrags ist es, auf Basis der Ergebnisse einer Diplomarbeit („Poetika prostoru v českých a německých pohádkách“ 2012) den Umfang des Begriffs ‚Poetik des Raumes‘ detailliert zu analysieren, ihn gegen den Begriff ‚Poetik des Werkes‘ abzugrenzen, eine langjährige Prämisse der Beziehung der Poetik des Raumes zur Poetik des Werkes in Frage zu stellen und Hinweise zur möglichen Verwendung der erbrachten Untersuchungsergebnisse im DaF-Unterricht zu geben.

Poetik des Werkes – Poetik des Raumes – Märchen – Brüder Grimm – Karel Jaromír Erben.

1. Einführung und Zielsetzung

Der vorliegende Artikel entstand anlässlich einiger Jubiläen der bekanntesten Märchensammler des deutschen und des tschechischen Sprachraums: der Brüder Grimm und Karel Jaromír Erbens.¹ Diese Gedenkfeiern wurden (nicht nur) in deren jeweiligen Heimatländern begangen.²

1 Außer dem 200-sten Jubiläum der Geburt K. J. Erbens (7. 11. 2011) und dem 150-sten Jubiläum der zweiten und erweiterten Ausgabe von *Kytice* (im gleichen Jahr) wurde am 20. Dezember 2012 das 200-ste Jubiläum der ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen*, am 4. April das 150-ste Jubiläum des Todes von Ludwig Emil Grimm (Maler und Bruder der Gebrüder Grimm), am 20. September 2013 das 150-ste Jubiläum des Todes von Jacob Grimm und am 14. 3. 2015 auch noch das 150-ste Jubiläum der Geburt von Ludwig Emil Grimm gefeiert.

2 Vgl. z. B. das *Brüder Grimm Märchen Festival* in Hanau, die Wanderausstellung *Grimm auf Tour*, Landesausstellung *Expedition Grimm* in der Documenta-Halle Kassel oder der *Brüder Grimm Kongress 2012* in Kassel und die Ausstellung *K. J. Erben*, veranstaltet von der (Tschechischen) National-Bibliothek, das Theaterstück *Die Träume von Erben* und die Publikation „Erben parodický: Humor a satira (nejen) podle Kytice“ im tschechischen Verlag Paseka.

Die folgende Untersuchung beschäftigt sich mit einem in letzter Zeit viel betrachteten und sich in Europa rasch entwickelnden Gebiet der literarischen Theorie – mit der Poetik des Raumes.¹

Die Thesen des Beitrags ergeben sich u. a. aus den Forschungsergebnissen der Diplomarbeit „Poetika prostoru v českých a německých pohádkách“ (2012), die sich aus komparativer Sicht mit der *Poetik des Raumes in tschechischen (K. J. Erben) und deutschen (Gebrüder Grimm) Märchen* beschäftigte. Wie der Titel bereits andeutet, wurden diese Ergebnisse vor allem auf die deutschen und tschechischen Märchen der oben genannten Märchensammler angewendet; sie sind aber auch jederzeit auf andere Genres applizierbar.

Im folgenden Aufsatz werden jene Ergebnisse zusammenfasst und geordnet, vor allem mit der Absicht, die Beziehung der Poetik des Raumes zur Poetik des literarischen Werkes genauer zu klären. Die Poetik des Raumes wird nämlich von manchen literarischen Theoretikern nur für einen Teil der Poetik des Werkes gehalten.² Diese lange gültige Prämisse soll in der folgenden Darstellung analysiert und teilweise auch hinterfragt werden.

2. Terminologische Bestimmungen

2.1 Die Poetik des literarischen Werkes

„Smysl termínu poetika literárního díla se historicky proměňoval“³ (Todorov 2000: 15) und bis heute wurde keine einheitliche Definition und klare Abgrenzung des Begriffes geschaffen. Unklar bleibt auch die Frage der außerliterarischen Beziehungen der Poetik des literarischen Werkes (z. B. die Beziehung des literarischen Werkes zur Wirklichkeit usw.).

„První významnou a dodnes vlivnou poetiku sepsal Aristotelés. Snažil se v ní vysvětlit básnické umění, jeho formy a jejich osobitost i otázku zpracování látek v básnictví“⁴ (Nünning 2006: 606). Er hat zur Poetik wie zur Theorie der Dichtkunst – zur Anleitung zur Dichtkunst – beigetragen. Diesen Ansatz bearbeitete später noch ausführlicher Horatius in seinem Werk *Ars poetica*.

Zur Zeit des Klassizismus erweiterte sich der Inhalt des Begriffs ‚Poetik des literarischen Werkes‘ und seine Theoretiker begannen, sich ausführlicher mit den einzelnen literarischen Genres zu beschäftigen. Im 19. Jahrhundert betonte A. N. Veselovskij die Bedeutung der historischen Evolution von Gedichtformen

1 S. das Kapitel *Die Poetik des Raumes*.

2 S. das Kapitel *Die Poetik des literarischen Werkes*.

3 Dt. „Die Bedeutung des Terminus Poetik des literarischen Werkes hat sich historisch geändert“ [Übers. d. Ver.].

4 Dt. „Die erste bedeutende und bis heute einflussreiche Poetik schrieb Aristoteles. Er bemühte sich darum, darin die Dichtkunst, ihre Formen und deren Eigenartigkeit sowie die Frage der Verarbeitung von Stoffen in der Dichtkunst zu erklären“ [Übers. d. Ver.].

und erweiterte so den Begriff der Poetik um die diachrone Dimension. Im 20. Jahrhundert stellten die Formalisten die Sprache in ihrer poetischen Funktion und die Form literarischer Werke (u. a. Komposition, Sujet, Genre-Spezifika) ins Zentrum ihres Interesses an der Poetik. Weiter griffen die Strukturalisten in die Entwicklung des Poetik-Begriffs bedeutend ein. Denn sie erklärten die Poetik „... jako nauku o literární promluvě – o jazykových fenoménech bez ideologických zřetelů“¹ (Hrabák 1977: 17) und die Neue Kritik.²

Gegenwärtig kann man bereits auf eine Vielzahl von Arten der Poetik des literarischen Werkes (u. a. generative, formale, linguistische Poetik) zurückgreifen und allgemein wird jene wissenschaftliche Disziplin tendenziell als „morfologie literárních děl“³ (Hrabák 1977: 17) wahrgenommen, die „jen na literaturu uměleckou“⁴ (Hrabák 1977: 18) begrenzt wird.

Ein paar von konkreten Ansätzen zur Poetik des literarischen Werkes werden hier eingeführt. Im *Lexikon teorie literatury a kultury* (Nünning 2006) wird die Poetik des literarischen Werkes als eine Lehre von der Dichtkunst, ihres Wesens, der literarischen Formen und Genres dargestellt. Demnach bestimmt die Poetik die konstitutiven Kriterien und Grundbegriffe nicht nur der Literatur allgemein, sondern auch einer bestimmten Richtung oder Auffassung der Literatur einzelner Autoren. Gleichzeitig stellt sie im Sinne philosophischer und ästhetischer Verallgemeinerungen eine literarische Konzeption dar, die für ganze Epochen charakteristisch ist (vgl. Nünning 2006: 604).

Betrachtet man ein anderes Wörterbuch der literarischen Theorie (Valček 2006), findet man auch dort zwei Bedeutungen von Poetik. Es geht erstens um „všeob. individuálny charakter lit. diela z hľadiska tvorivých postupov, tém, estetického a filozofického zamerania či názoru autora, smeru.“ Zweitens ist die Poetik „špecializovaná oblasť lit. vedy, náuka, ktorá sa zaoberá širšími súvislosťami funkcií básnického jazyka, resp. teórie poetickej reči a problematikou výstavby lit. diela z hľadiska motívu, sujetu a jeho rozvíjania, kategórie času atď.“⁵ (vgl. Valček 2006: 265).

Zwei Bedeutungen von Poetik lassen sich auch z. B. im *Slovník spisovné češtiny* (2009) finden. In ihm wird Poetik „za prvé jako součást teorie literatury zabývající se uměleckou výstavbou básnického díla a za druhé jako literární souhrn uměleckých

1 Dt. „[...] als eine Lehre von der literarischen Rede – über Sprachphänomene ohne ideologische Hinsichte“ [Übers. d. Ver.].

2 Der Abriss der historischen Entwicklung der Poetik folgt Paver (2002: 278).

3 Dt. „Morphologie literarischer Werke“ [Übers. d. Ver.].

4 Dt. „nur auf die künstlerische Literatur“ [Übers. d. Ver.].

5 Dt. „einen allgemein individuellen Charakter des literarischen Werkes aus der Sicht der schöpferischen Prozesse, der Themen, der ästhetischen und philosophischen Richtung oder der Meinung des Autors oder einer Richtung“ [...] „ein spezialisiertes Gebiet der literarischen Wissenschaft, eine Lehre, die sich mit den breiteren Zusammenhängen der Funktionen der poetischen Sprache bzw. der Theorie der poetischen Sprache und der Problematik des Aufbaus eines literarischen Werkes aus der Sicht des Motives, Sujets und dessen Entwicklung, der Kategorie der Zeit usw.“ [Übers. d. Ver.].

prostředků a zásad charakterizujících např. individuální styl autora“¹ (vgl. Bělič 1989: 207) beschrieben.

Genauso wird Poetik im *Lexikon literárních pojmů* (2002) aufgefasst: als Lehre über den Ausbau und die Form des dichterischen Werkes (Paver 2002: 278). Ähnliche Definitionen finden sich auch anderenorts, so bei Jan Mukařovský (1982), einem Literaturtheoretiker, der sich fast sein ganzes Leben lang der Erforschung der Poetik widmete. Er erklärt Poetik als Ästhetik und Theorie der Dichtkunst. Ein endgültiges Ziel ihrer Fragen sieht er in der Erklärung der dichterischen Struktur. Die Poetik beschäftigt sich vor allem mit der Beziehung der einzelnen Bestandteile eines Werkes zu dessen ständigen Entwicklungsverschiebungen. Die Poetik hat demnach viele Berührungspunkte mit verschiedenen Nachbarwissenschaften, z. B. mit der Literaturgeschichte und der Geschichte anderer Formen künstlerischer Äußerung (Mukařovský 1982: 19).

Ein weiterer Theoretiker, Tomaševskij, sieht die Hauptaufgabe der Poetik in „skúmanie spôsobov výstavby lit. diel“² (Tomaševskij 1971: 9). Die Bedeutung der Poetik fließt seiner Ansicht nach mit der Bedeutung der literarischen Theorie zusammen.

Josef Hrabák (1977) sieht zwar Poetik auch als Bestandteil der Literaturtheorie, aber es ist nach ihm nicht möglich, Poetik nur auf die Literaturtheorie zu reduzieren, weil man die weiteren Fragen der Poetik, wie z. B. die Beziehung des Werkes zur Wirklichkeit (diese aber gehört nach ihm nicht zur Poetik des literarischen Werkes), ansonsten nicht berücksichtigen würde. Poetik definiert auch er als eine Lehre von der Form des literarischen Werkes, also als literarische Morphologie. Poetik soll auf solche Weise eine Grammatik der literarischen Normen (z. B. der Normen für die Schaffung von Mitteln der poetischen Sprache und für die Komposition der Genres) darstellen, auf deren Grundlage sich die Sprache der literarischen Dichtkunst von der Sprache im engeren Sinne unterscheidet. Nach Hrabák bedingt Poetik aber auch eine Zusammenfassung der Normen, die für eine bestimmte Richtung, Schule oder einen Autor gültig sind und gleichzeitig auch als Unterweisung für die Leserpraxis dienen (Hrabák 1977: 11-12).

Im Zentrum des Konflikts der Meinungen über die Beziehung der Poetik zur Theorie der Literatur steht das *Slovník literární teorie* (1977). Nach ihm bildet die Poetik nämlich einen Bestandteil der Literaturtheorie, die sich mit den Fragen des Aufbaus und der Form literarischer Werke, entweder individuell oder in bestimmten historischen oder typologischen Zusammenhängen, beschäftigt. Es ist also möglich, sie mit der Theorie der Literatur gleichzusetzen, aber auch, sie im Gegenteil in einem viel breiteren Sinne zu verstehen, also als Lehre von den poetischen Funktionen der

-
- 1 Dt. „erstens als ein Teil der Literaturtheorie, die sich mit dem künstlerischen Aufbau des dichterischen Werkes beschäftigt, und zweitens als eine literarische Zusammenfassung der künstlerischen Mittel und Prinzipien, die z. B. einen individuellen Stil eines Autors charakterisiert“ [Übers. d. Ver.].
 - 2 Dt. „der Erforschung von Aufbauarten literarischer Werke“ [Übers. d. Ver.].

Sprache allgemein, die über die Grenzen der literarischen Forschung hinausgreift (z. B. die Beziehung des literarischen Werkes zur Wirklichkeit).

In der zweiten Bedeutung beschreibt das Wörterbuch die Poetik als ein Thema der Literaturwissenschaft selbst, als ein holistisches System der Mittel, die markiert in einem literarischen Werk oder in einer historischen oder typologischen Zusammenstellung von literarischen Werken (Poetik eines bestimmten Werkes, Autors, Genres, einer Richtung usw.) organisiert sind (Vlašín 1977: 281).

Resümierend wird die Poetik des literarischen Werkes zumeist in zwei Bedeutungen verstanden: erstens als Zusammenfassung der schöpferischen Mittel, die ein literarisches Werk bilden, und zweitens als normative Lehre von der Schaffung eines literarischen (oft nur dichterischen) Werkes. Über den Umfang dieser Begriffe im Vergleich mit dem Umfang des Begriffes der Literaturtheorie herrschen bis jetzt Meinungsverschiedenheiten.

2.2 Die Poetik des Raumes

Die Poetik des Raumes ist eine wissenschaftliche Disziplin der literarischen Theorie, die sich mit der Erforschung der „funkce a významu (smyslu) určitého místa (topos) v literárním díle“¹ (<http://www.souvislosti.cz/298pod.html>, 22. 9. 2011) beschäftigt. Sie wird von einigen literarischen Theoretikern (vgl. Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Vladimír Macura im Werk *Poetika míst* 1997, Jurij Lotmann im Werk *Štruktúra umeleckého textu* 1990 usw.) für einen Bestandteil der Poetik des Werkes gehalten. Ihre Beziehung zueinander ist aber leider nicht so einfach.

Mit Rücksicht darauf, dass „se literární prostor v širším smyslu slova ‚prostor‘ týká všech složek textu“² (Hrbata 2005: 317), „zahrnou úvahy o prostoru kromě míst jako takových zákonitě i úvahy o čase, postavách, žánru, stylu, textu“³ (Hodrová 1994: 5) und „Sujet“ (Hodrová 1997: 14). Slawiński (2002: 117) zählt weiter zu den Derivaten des Raumes auch die Fabel, literarische Kommunikationssituationen und die Ideologie des Werkes. Der Raum in diesem breiteren Sinne „už není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti“⁴ (Slawiński 2002: 117), „jen prostředkem k jistým účelům, který je zcela podřízen postavám“⁵ (Zoran 2009: 52), sondern

1 Dt. „Funktion und Bedeutung (des Sinnes) eines bestimmten Platzes (Topos) in einem literarischen Werk“ [Übers. d. Ver.].

2 Dt. „der literarische Raum im weiteren Sinne des Wortes ‚Raum‘ alle Bestandteile eines Textes betrifft“ [Übers. d. Ver.].

3 Dt. „erfassen die Überlegungen über den Raum außer den Orten selbst naturgemäß auch die Überlegungen über die Zeit, Figuren, das Genre, den Stil, Text“ [Übers. d. Ver.].

4 Dt. „ist dann nicht mehr nur eine der Komponenten der abgebildeten Wirklichkeit“ [Übers. d. Ver.].

5 Dt. „nur ein Mittel zu bestimmten Zwecken, das den Figuren völlig untergeordnet ist“ [Übers. d. Ver.].

„je středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují“¹ (Slawiński 2002: 117).

Die Ansätze der einzelnen Theoretiker zur Poetik des Raumes wie zum Raum selbst unterscheiden sich wesentlich. Diese „různorodé přístupy k prostoru do značné míry vyplývají z různých podob a funkcí prostoru v literárním textu“² (Hrbata 2005: 317).

In der Gegenwart erlebt die Topologie in Europa einen großen Boom. In der literarischen Theorie wurde die Zeit vor dem Raum viele Jahre lang bevorzugt, denn „literatura byla vnímána především jako časové umění“³ (Jungmannová 2005: 247). Jener Theorie nach „text existuje a je strukturován především v čase“⁴ (Zoran 2009: 41) und „čas je v něm předmětem, subjektem i způsobem zobrazení“⁵ (Jungmannová 2005: 247).

Das alles hat sich aber geändert und in der Gegenwart hat sich das Hauptinteresse der Theoretiker mehr in Richtung des Raumes verschoben, dessen unteilbaren Teil die Zeit bildet (vgl. z. B. den Begriff „Chronotop“ oder „Zeitraum“ bei Bachtin 1980: 222). Die Topologie nimmt so mehr und mehr Platz in der Wissenschaft ein.

In Tschechien hat sich vor allem Daniela Hodrová (*Poetika míst* 1997, *Místa s tajemstvím* 1994, *Místa profánní a místa sakrální* 1998 usw.) mit der Poetik des Raumes in der letzten Zeit beschäftigt, weiter auch z. B. Zdeněk Hrbata (*Empirická krajina v románové krajinné vizi* 2012, Beiträge in den Sammelbänden *Na cestě ke smyslu* 2005, *Poetika míst* 1997,...), Michal Ajvaz (*Prostor a jeho člověk* 2004) oder Vladimír Macura. Das Thema der Poetik des Raumes im literarischen Werk wird auch immer öfter in Bachelor-, Diplom- und Dissertationsarbeiten behandelt.

Ein noch größeres Interesse als in Tschechien hat die Poetik des Raumes in Deutschland geweckt. Ausführlich hat den Blick auf den Raum in verschiedenen literarischen Wissenschaften z. B. Stephan Günzel in seinem Buch *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch* (2010) beschrieben. Die wichtigsten Theorien und Ansätze zum Raum in der Literatur fassten dann vor allem Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (2009) zusammen.

Unter den weiteren namhaften literarischen Theoretikern, die sich in Europa mit der Poetik des Raumes beschäftigt haben, müssen M. M. Bachtin (*Roman als Dialog* 1980), J. M. Lotman (*Struktur des literarischen Textes* 1990), M. Foucault (*Über die anderen Räume* 2003), H. Lefebvre (*The Production of Space* 1991), G. Bachelard (*Poetik des Raumes* 2009) bzw. K. Dennerlein (*Narratologie des Raumes*

1 Dt. „er bildet einen Mittelpunkt der Semantik des Werkes und eine Grundlage anderer Systeme, die in ihm erscheinen“ [Übers. d. Ver.].

2 Dt. „unterschiedlichen Ansätze zum Raum ergeben sich weitgehend aus verschiedenen Formen und Funktionen des Raums im literarischen Text“ [Übers. d. Ver.]. Ausführlicher über den Raum vgl. das Kapitel *Der literarische Raum*.

3 Dt. „die Literatur wurde vor allem als Zeitkunst wahrgenommen“ [Übers. d. Ver.].

4 Dt. „gibt es der Text und ist vor allem in der Zeit strukturiert“ [Übers. d. Ver.].

5 Dt. „die Zeit ist darin ein Objekt, Subjekt und auch die Art der Darstellung“ [Übers. d. Ver.].

2009) erwähnt werden. Bedeutend auf dem Gebiet von jener Forschung ist auch der Sammelband *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (2006), den J. Dünne herausgab.

2.3 Der literarische Raum

Um sich mit diesem „Teil der Poetik des literarischen Werkes“, also mit dem literarischen Raum, ausführlicher beschäftigen zu können, ist es notwendig, zuerst den realen Raum (und im Zusammenhang damit auch den Platz), „der das Vorbild für den literarischen Raum bildet“ (Ledinská 2012: 12), richtig zu verstehen.

Die Definitionen jener zwei Begriffe (*Raum* und *Platz*) in den zwei größten Wörterbüchern der tschechischen Schriftsprache sind sich sehr ähnlich, deshalb führen wir hier nur die explizitesten ein. Im *Příruční slovník jazyka českého* ist der Raum z. B. als die Umgebung, „...kde se něco může rozkládati, dítí, býti“ (1943: 1217)¹, charakterisiert und im *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost* wurde die Definition insofern präzisiert, dass es sich um „...spojité prostředí rozkládající se bez hranic všemi směry“ (Červená 2009: 314)² handelt. Im zweiten Sinn geht es dann um die Umgebung, die „...omezené (třemi, řídč. dvěma rozměry) n. vůbec nějak blíže vymezené“ (Bělič 1989: 471)³ ist. In diesem Fall bildet der Raum ein Synonym für den Platz, welcher im *Slovník spisovné češtiny* als „část prostoru, na které něco je, leží, koná se, nebo kde může něco být, ležet, konat se“ (Červená 2009: 314) [...] charakterisiert ist und zudem als „prostor, který někdo zaujímá, který je nějak určen, k něčemu se hodí“ (Bělič 1989: 93)⁴. Also unterscheidet sich der Raum vom Platz auch dadurch, dass er neben der Bestimmtheit und Begrenztheit auch etwas Endloses und Unbestimmtes darstellen kann. Der Platz soll sich dann vom Raum durch die Möglichkeit, einen Teil eines Etwas (eines Raumes, anderen Platzes usw.) zu bilden, unterscheiden. Diese Auffassung kann nicht völlig geteilt werden, denn auch der Raum kann im Rahmen der Bedeutung, die mit der Bedeutung des Platzes verfließt, den Teil eines größeren Raumes bzw. Platzes (z. B. den Raum innerhalb eines Schlosses, das sich auf einem Platz (z. B. auf einer Wiese) befindet, bilden.

Das Modalverb *kann*, das in den erwähnten Definitionen des Platzes und Raumes erscheint, impliziert die Möglichkeit, dass auf jenem Platz bzw. in jenem Raum auch nichts vorhanden sein kann, also dass jener Raum (gleich wie der Platz) auch dann ein Raum ist, wenn er leer ist.

1 Dt. „wo sich etwas erstrecken, etwas passieren oder sein kann“ [Übers. d. Ver.].

2 Dt. „eine kontinuierliche Umgebung, die sich ohne Grenzen in alle Richtungen erstreckt“ [Übers. d. Ver.].

3 Dt. „durch drei (seltener zwei) Dimensionen begrenzt oder irgendwie näher bestimmt“ [Übers. d. Ver.].

4 Dt. „ein Teil des Raumes, auf welchem sich etwas befindet, liegt, passiert, oder wo sich etwas befinden, etwas liegen oder passieren kann“ [...] „der Raum, den jemand einnimmt, der irgendwie bestimmt ist, zu irgendetwas passt“ [Übers. d. Ver.].

Dann würden wir vom „Nullraum“ (der Begriff von Martin Heidegger) sprechen, über „čire potencialitě, ktorá má byť vyplnená vecami“¹ (Matejovič 1999: 186). Die Schwierigkeit besteht aber darin, dass es sich unter dieser Bedingung nicht um einen Raum handeln würde, sondern um Erscheinungen, die als Nichts (Leere, Vakuum) bezeichnet werden. In der Physik kann der Raum unabhängig von Materie und Zeit nicht existieren, weil nämlich diese ihn kennzeichnen – vgl. z. B. Albert Einsteins Relativitäts-Theorie (Einstein 2005). Und umgekehrt kennzeichnet der Raum die Zeit und die Materie. Also muss sich im Raum notwendigerweise immer etwas befinden, sonst würde es sich nicht um einen Raum handeln.

Und genauso ist es auch in der Literatur, denn die Eigenschaften des realen Raumes spiegeln sich in der Literatur wider. „Každá slovní informace o postavách, věcech, událostech či o jakýchkoli jiných součástech prostoru nutně implikuje prostor, v němž se něco odehrává nebo někdo pobývá“² (Slawiński 2002: 124). Deshalb spricht Bachtin vom „Chronotopos“, von der „srostitosti nejen prostoru a času, ale všeho, co se v daném prostoru nachází“³ (Bachtin 1980: 222).

Obwohl wir den realen wie den literarischen Raum theoretisch in Bestandteile (Gegenstände, Figuren, Handlungen usw.) gliedern können, bleiben diese immer untrennbar miteinander verbunden und werden sich gegenseitig permanent beeinflussen. Hinsichtlich der realen Welt hat in der Philosophie z. B. der hier bereits erwähnte Heidegger auf diesen Umstand hingewiesen, als er eingeführt, dass „priestor je [síce] roztrieštený do jednotlivých miest. Táto priestorovosť má však vďaka svetovej celkovosti, ktorou je charakterizovaná dostatočnosť priestorovo príručného súcna, svoju vlastnú jednotu“⁴ (Matejovič 2008: 132).

In der Physik hat sich dieser Erscheinung z. B. die Stringtheorie angenommen (z. B. Becker 2007); in der Literaturwissenschaft hat darauf (neben vielen weiteren Autoren) u. a. Daniela Hodrová hingewiesen, der nach „v literárním díle, síti, vše souvisí se vším“⁵ (Hodrová 1994: 5).

Wenn ein Schriftsteller ein Werk schafft, kann ein Teil dieses Werkes (z. B. dadurch, dass er bestimmte Erinnerungen, Vorstellungen oder Träume in seinem Verfasser hervorruft) ihn dazu bringen, einen anderen Teil des Werkes zu ändern, der mit dem vorhergehenden Teil scheinbar nicht zusammenhängt (z. B. die Märchen in einem Märchenbuch). Die Schaffung des literarischen Raumes kann auf diese Weise

1 Dt. „die saubere Potenzialität, die von Dingen ausgefüllt sein soll“ [Übers. d. Ver.].

2 Dt. „Jede verbale Information über die Figuren, Gegenstände, Ereignisse oder über irgendwelche anderen Bestandteile des Raumes impliziert notwendig einen Raum, in dem sich etwas abspielt oder jemand befindet“ [Übers. d. Ver.].

3 Dt. „...Verbindung nicht nur von Raum und Zeit, sondern auch von allem, was sich in dem gegebenem Raum befindet“ [Übers. d. Ver.].

4 Dt. „...der Raum [zwar] in einzelne Plätze zerstreut ist. Diese Räumlichkeit hat aber wegen der Gesamtheit der Welt, die die Zulänglichkeit des räumlich handlichen Wesens charakterisiert, ihre eigene Einheit“ [Übers. d. Ver.].

5 Dt. „...im literarischen Werk, in einem Netz, alles mit allem zusammenhängt“ [Übers. d. Ver.].

fast durch alles beeinflusst sein, durch Bestandteile der äußeren (Inspirationsquellen, Tradition, Erfahrungen, den physischen Zustand des schöpferischen Subjektes usw.) genauso wie der inneren Welt des schöpferischen Subjektes (z. B. Laune, Gefühle) oder durch die Literatur selbst (die Regeln der Textproduktion, Poetik, Prosodie usw.). Überdies sind nach Edward Soja auch die mentalen und materiellen Räume immer untrennbar miteinander verbunden (vgl. Hallet/Neumann 2009: 16). Also sollten die Elemente der äußeren und inneren Welt des schöpferischen Subjektes und v. a. der Einfluss der Literatur selbst von der Poetik des Raumes nicht unbeachtet bleiben.

Der literarische Raum dringt (nach dem Vorbild des realen Raumes) in alle Bestandteile des Werkes und nicht nur des Werkes (er kann z. B. andere Werke, die Realität des Lesers oder Autors usw. beeinflussen, siehe weiter das Kapitel *Zentral- und Randteile der Poetik des Raumes*) ein und „už není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti“¹ (Slawiński 2002: 117) oder „jen prostředkem k jistým účelům, který je zcela podřízen postavám“² (Zoran 2009: 52), sondern er wird „středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují“³ (Slawiński 2002: 117).

Falls der literarische Raum aber nicht „[...] zcela podřízen postavám“⁴ (Zoran 2009: 52), stellt sich die Frage, wem denn dann? Der Raum des Werkes selbst kann abhängig davon dargestellt sein, wie ihn die Figuren jeweils wahrnehmen. Er erscheint als „rozmanitost' možných miest na cestách“⁵ (Matejovič 1999: 186). Also wird im Text über die Teile des Raumes, den die Figuren nicht durchschreiten oder den sie zumindest nicht wahrnehmen (die Figuren nehmen dann die Plätze nicht wahr, erfahren von diesen auch nicht aus zweiter Hand usw.), nicht referiert. Z. B. im Märchen *Zwei Wanderer* von Gebrüder Grimm entscheiden sich zwei Wanderer zwischen zwei Wegen. Sie wählen nur einen aus, den sie durchgehen, aber zum Raum des Märchens gehört auch der zweite Weg, weil die Wanderer darüber wissen und gesprochen haben. Auf der anderen Seite bilden aber auch literarische Texte ohne handelnde Figuren (z. B. lyrische Gedichte) den Raum eines Werkes. Hier fragt man sich, wem dieser dann untergeordnet wird: dem Erzähler (dem lyrischen Ich usw.)?

Der Erzähler gestaltet aber häufig nicht den ganzen Raum des Werkes, sondern er lässt einige Stellen im Text als nicht völlig beschrieben, leer – vgl. „místa

1 Dt. „[...] bildet nicht mehr nur eine von den Komponenten der dargestellten Wirklichkeit“ [Übers. d. Ver.].

2 Dt. „[...] nur ein Mittel zu bestimmten Zwecken, das völlig den Figuren untergeordnet ist“ [Übers. d. Ver.].

3 Dt. „[...] der Mittelpunkt der Semantik des Werkes und die Grundlage anderer Systeme, die in ihm erscheinen“ [Übers. d. Ver.].

4 Dt. „[...] völlig den Figuren untergeordnet ist“ [Übers. d. Ver.].

5 Dt. „Vielfalt möglicher Plätze auf Reisen“ [Übers. d. Ver.].

nedourčenosti a nedořečenosti“¹ (Ingarden 1967) von Ingarden, die der Leser mithilfe des Kontextes oder eigener Erfahrung ausfüllen soll. Z. B. im Märchen *Die drei goldenen Haare von Großvater Allwissend* von K. J. Erben ist nur der Weg des Haupthelden zum Großvater Allwissend beschrieben und über der späteren Weg des Königs fast nichts erwähnt. Wir wissen nur das, dass der König unterwegs zum gleichen Fluss gekommen ist, wie vorher der Held. Der Leser kann sich aber vorstellen, dass auch der König den gleichen Weg, also die gleichen Plätze, wie vorher der Hauptheld, durchgegangen ist, auch wenn diese zum zweiten Mal nicht erwähnt sind.

Die Vorstellungen des Lesers, die das jeweilige Werk hervorruft, müssen sich aber nicht strikt allein nach dem Text richten, sondern sie können weit über dessen Grenzen hinaus gehen (er kann sich z. B. vorstellen, dass der König einen anderen Weg als der Hauptheld ausgewählt hat). Gemäß der Rezeptionsästhetik beginnt ein Werk erst in dem Moment zu existieren, in welchem es die Vorstellungen des Lesers zu formen und zu gestalten beginnt.

Bestimmt also der Leser den literarischen Raum? Wäre dem so, so hätten Brüche in dessen Rezeption eines Werkes erhebliche Auswirkungen auf den literarischen Raum: falls er etwa während des Lesens Seiten überspringt oder das Werk nicht bis zum Ende liest bzw. dem Erzähler nicht bis zum Ende zuhört. Die Vorstellung des Lesers vom literarischen Raum des Werkes würde dann spürbar von den ursprünglichen Vorstellungen des Autors abweichen, die er in seinem Text ausgeführt hat. Sollte also der Raum des Werkes doch letztlich dem Autor untergeordnet sein?

Der Autor (in unserem Fall Gebrüder Grimm und K. J. Erben) schafft den Raum seines Werkes, indem er über seine Gestalt entscheidet, Inspirationsquellen auswählt und den Text konzipiert, der den betreffenden Raum beschreibt. Dabei wählt er aus den Vorstellungen und Erfahrungen aus, die aus der äußeren Welt stammen. Z. B. Grimm und Erben hörten den Erzählungen von anderen Erzählern zu und ließen sich von ihnen inspirieren, sie konnten auch z. B. ein Schloss oder einen anderen Platz besuchen und dort eine Inspiration für ihre Märchen finden also die für sie interessanten Teile des realen Schlosses in den Märchen erwähnen usw.). Daher ist der entstehende Raum des Werkes gegenüber dem Raum in den Vorstellungen des Autors tendenziell immer schematisch bzw. selektiv. In dem Moment, in welchem ein Text beendet wird, löst er sich aus der Abhängigkeit vom Autor und beginnt sein eigenes Leben. Sollte also der Raum eines Werkes dem Text selbst untergeordnet sein?

In diesem Falle aber blieben die schon erwähnten Vorstellungen des Autors und des Lesers übrig, die die Grenzen des Textes überschreiten, die mit dem Raum des Werkes aber unwiederbringlich zusammenhängen: Denn die Vorstellungen des Autors haben ihn geschaffen, die des Lesers haben ihn geformt; so gehören sie beide

1 Dt. „die Unbestimmtheitsstellen“ [Übers. d. Ver.].

auch dem literarischen Raum an. Eine weitere Facette des literarischen Raumes ließe sich antizipieren, bedenkt man, dass in manchen Fällen ein Werk überarbeitet oder von einem anderen Autor beendet wird.

3. Typen des Raumes im literarischen Werk

In den bisherigen Ausführungen sollte gezeigt werden, dass in einem literarischen Werk nicht nur der Raum des Werkes selbst eine Rolle spielt, sondern dass mehrere Raum-Typen vorstellbar sind, die das Werk beeinflussen, die demnach von der Poetik des Raumes berücksichtigt werden sollten. In der bisherigen Forschung wurden vier Typen des Raumes unterschieden: „prostor představovaný, prostor díla, prostor díla jako předmětu skutečnosti a prostor reálný“¹ (Ledinská 2012: 17-24).

Auf gleiche Weise wäre es möglich, auch die Zeit zu gliedern (vgl. Ledinská 2012: 16-17). Diese Gliederung – vor allem nach dem Vorbild der Einteilung in die „Erzählzeit“ und „erzählte Zeit“² von Roman Ingarden – würde sich viel einfacher (als die Gliederung des Raumes) darstellen, schon deshalb, weil die Literatur vor allem der sprachlichen und so auch der temporalen Dimension (weil die Sprache vor allem in der Zeit und nicht so im Raum durchläuft?) angepasst ist. Die Zeit bildet also, wie schon erwähnt wurde, einen der Teile des Raumes und ist damit untrennbar mit diesem verbunden. Deshalb soll die literarische Zeit im Folgenden nicht isoliert, sondern im Rahmen des literarischen Raumes behandelt werden.

Der erste Raum-Typ ist der – vom Autor und Leser (Hörer) – *wahrgenommene Raum*. In der folgenden Darstellung wird der reale Raum (diesen Raum werden wir hier als den Raum der Wirklichkeit, also den Raum, der uns umgibt, verstehen) nicht berücksichtigt, denn ein Werk wird nur vom Teil dieses Raumes beeinflusst, den der Leser oder Autor wahrzunehmen fähig ist.

Zum wahrgenommenen Raum gehört zum einen die Umgebung; das, was den Autor oder Leser umgibt und beeinflusst, und die daraus folgenden Erlebnisse, gelesene Bücher usw. Zum anderen gehört zu ihm das Subjekt selbst: der Körper des Autors oder Lesers, seine Gesundheit, Müdigkeit usw. Der Autor kann sich in dem Moment, in dem er den Raum des Werkes erschafft, durch den wahrgenommenen Raum inspirieren lassen. Zu diesem wahrgenommenen Raum gehören im Falle von Erben und Gebrüdern Grimm z. B. deren Geburtsort und andere wichtige Orte deren Lebens, die diese Autoren bei der Entstehung der Märchen beeinflusst haben, und daraus vor allem die Volkserzähler, von den die Autoren jene Märchen sammelten.

Dieser Raum kann den Autor während des Schreibens aber auch behindern, stören, ermüden, seine Konzentration schwächen oder auf andere Weise seine Physik

1 Dt. „den wahrgenommenen Raum, den Raum des Werkes, den Raum des Werkes als Gegenstandes der Wirklichkeit und den imaginierten Raum“ [Übers. d. Ver.].

2 Dt. „Erzählzeit und erzählte Zeit“ [Übers. d. Ver.].

beeinflussen. Z. B. K. J. Erben musste während seines Leben sehr viel arbeiten, was ihn vom Schreiben der Märchen abführte. Er war nicht nur deshalb oft überarbeitet, müde und krank, was ihm die Schaffung von Märchen noch mehr erschwert hat und was verursacht hat, dass er die berühmte Märchensammlung nicht beendet hat. Der wahrgenommene Raum bestimmt auf solche Weise den imaginierten Raum – und der imaginierte Raum in der Folge dann den entstehenden Raum des Werkes.

Im Fall des Lesers oder Hörers wird sich die Vorstellung des Raumes vom Werk unter anderem danach ändern, inwieweit z. B. die Umgebung des Lesers inspirativ ist, inwieweit er in der Rezeption etwa durch Geräusche behindert wird oder wie er sich gerade körperlich fühlt (ist er z. B. unkonzentriert, schläfrig usw.). Demnach beeinflussen der wahrgenommene Raum und der Raum des Werkes den imaginierten Raum des Wahrnehmenden.

Der Raum des Werkes ist eine literarische Gestaltung des wahrgenommenen Raumes und ist schematischer als dieser, auch wenn er im Gegenteil überdies Elemente enthalten kann, die im wahrgenommenen Raum nicht erscheinen. Seine Grenze ist mit den Grenzen des Textes identisch; der wirklich gelesene Raum und der sich aus ... ergebende Raum bilden seine Bestandteile.

Der wirklich gelesene Raum wird durch alles geschaffen, was explizit gesagt oder geschrieben wurde und was sich also jeder Leser oder Hörer im Zusammenhang mit dem Text vorstellen kann. Es geht hierbei um die verwendeten Wörter in ihrer Grundbedeutung.

Der Satz „Vstal, vyjel do lesa a zanedlouho spatřil kousek před sebou krásného pyšného jelena, navlas takového, jakého viděl ve snu“¹ (Grimm 1988: 138) sagt uns, dass es sich um einen Wald handelt, worin sich diese Art von Waldwild befindet, aber über andere Tiere, Waldfrüchte oder Sachen, die sich im Walde befinden können und so dessen Grundbedeutung erweitern können, hat man nichts gesagt. Deshalb gehören sie in diesem Fall zum wirklich gelesenen Raum nicht. Es gehören dazu nur die Pflanzen, ohne die der Wald nicht existieren kann, weil sie dessen Grundlage bilden, also die Bäume und der explizit erwähnte Hirsch.

Der sich ergebende Raum wurde vom Autor zwar nicht explizit eingeführt, aber eine Reihe von Indizien ermöglicht es dem Leser (oder Hörer), die Existenz jenes Raumes aus dem Werk zu deduzieren. Im Märchen *Die drei goldenen Haare von Grossvater Allwissend* von K. J. Erben wird z. B. der Weg des Helden in die Welt beschrieben, später wird konstatiert, dass der Held nach Hause zurückgekehrt ist. Der Leser kann insofern vermuten, an welchen Orten der Held auf seinem Rückweg vorbeigekommen ist. Diese ergeben sich aus dem Kontext, denn der Held hat sie bereits während seines Weges in die Welt seines Abenteurers passiert.

1 Dt. „Er stand auf, fuhr in den Wald heraus und in Kürze sah er ein Stückchen vor sich einen schönen und stolzen Hirsch, dergleichen, welchen er in seinem Traum sah.“ [Übers. d. Ver.]

Genauso wie im vorhergehenden Fall ist es möglich, auch den Raum des Werkes weiter in den *Raum des Autors* und den *Raum des Lesers* zu unterteilen. Als Raum des Autors figuriert alles das, was der Autor bzw. mehrere Autoren beschreiben. Diese einzelnen Teile des Textes können sich gegenseitig im Hinblick auf deren Entstehungszeit beeinflussen. Der Raum des Werkes vom Leser bzw. Hörer aus gesehen wird dann eben nur dadurch gebildet, was der Leser wirklich gelesen oder der Hörer wirklich gehört hat, bzw. dadurch, was sie aus dem Text deduzieren. Hier lässt sich vom *sich* (aus der Rezeption) *ergebenden Raum* sprechen.

Der dritte Typ ist der *imaginierte Raum*. Hinsichtlich des Autors entsteht er im Moment der Vorbereitung des Textes und während seiner Verfertigung, hinsichtlich des Lesers oder Hörers erst im Laufe des Lesens oder Hörens und auch noch danach in der Fantasie beider Rezipienten-Typen. Der Autor reduziert die Menge seiner Vorstellungen in der Gestalt des Textes, der Rezipient erweitert/ergänzt den Text in die Facetten seiner Vorstellungen. Der imaginierte Raum beschränkt sich nicht nur auf Details, die im Text erwähnt werden, sondern seine Grenze stimmt mit den Grenzen der Phantasie des Lesers bzw. Autors überein. Diese wiederum ist durch deren Erfahrungen beeinflusst, also abhängig davon, was sie gelesen oder erlebt haben, welche Träume und Wünsche sie haben usw. Dieser Raum ist also kaum wissenschaftlich-empirisch erforschbar, dennoch ist er nicht unbegrenzt: Denn alles Neue, was sich ein Individuum ausdenkt, ist eigentlich nur die Nachahmung oder Transformation von etwas schon Bekanntem. Zudem geht es in diesem Fall nur um diejenigen Vorstellungen, die durch den verfertigten bzw. rezipierten Text hervorgerufen wurden. Im Walde, der vorher im Satz erwähnt wurde, kann sich der Leser (außer dem erwähnten Hirsch) auch andere Waldtiere, Leute, Häuser usw., also die Erscheinungen, die im Text nicht erwähnt sind, vorstellen.

Auch dieser Raum lässt sich im Hinblick auf das Maß der Abweichung vom wirklichen Text gliedern, und zwar in einen *möglichen Raum* und einen *Fantasieraum*. Die Grenzen zwischen beiden Räumen sind dabei durchlässig.

Der mögliche Raum wird durch all das gebildet, womit die Bedeutung eines bestimmten Begriffes im Text assoziiert werden kann, ohne das semantische Feld jenes Begriffes zu verlassen. Seine Teile werden weder explizit im Text erwähnt noch ergeben sie sich zwingend aus ihm. Eine Mehrheit der Rezipienten würde aber wohl zustimmen (weil es mit deren persönlicher Erfahrung verbunden ist), dass sie mit jener im Text genannten räumlichen Erscheinung verbindbar sind, z. B. der Wald von Grimm in seiner breitesten Gestalt mit allen Tieren, die dort leben können, mit Bächen, Waldfrüchten, die dort üblicherweise wachsen, usw.).

Der Fantasieraum ist unter den erwähnten Räumen am subjektivsten und reicht bereits über die Grenzen des Textes hinaus. Er setzt sich aus allen Erscheinungen zusammen, die sich ein Mensch während seines Lesens vom Text in seiner individuellen Fantasiewelt in der Verbindung mit einer bestimmten Erscheinung vorstellt. Diese Erscheinungen wurden allerdings weder im Text eingeführt, noch

ergeben sie sich aus ihm, noch werden sie von einer Mehrheit der Rezipienten mit jener im Text genannten räumlichen Erscheinung gewöhnlicherweise verbunden. Ein Beispiel hierfür könnte etwa die Vorstellung von einem Pinguin im Wald sein.

Der letzte Raum-Typ, der mit dem Raum eines literarischen Werkes eng verbunden ist, ist der *Raum des Werkes als Gegenstandes der Wirklichkeit*. Hier geht es um den Raum des (Märchen)buches (der Aufnahme usw.) als Gegenstand, also um den physischen Raum einer Buch-Seite, eines Kapitels, eines Satzes oder Wortes, einer Illustration, Fotografie usw. Auch in diesem Fall gibt es eine Disproportion gegenüber den anderen bereits genannten Räumen. Große Länder können z. B. nur mit knappen Worten beschrieben werden, während sich umgekehrt die Beschreibung eines kleinen Gegenstandes auf viele Seiten erstrecken kann. Die Grenzen dieser räumlichen Darstellung stimmen mit den physischen Grenzen des jeweiligen Buches (der Aufnahme usw.) als Gegenstandes überein. Seinen Teil bilden z. B. Illustrationen, die den imaginierten Raum stark beeinflussen können.

Auch in diesem Fall ist es möglich, jenen Raum des Werkes als Gegenstandes der Wirklichkeit jeweils aus der Sicht des Autors und des Lesers zu betrachten. Der Autor entwirft nämlich oft zunächst ein Konzept und dieses wird vor der Herausgabe des Buches mehrmals verändert. Es geht hier nicht um die Korrekturen und Bearbeitungen, die von einer Verlagsredaktion stammen, sondern darum, dass der Text mit verschiedenen Schrifttypen wiedergegeben, auf unterschiedlichem Papier gedruckt wird, Illustrationen, Umschlag, Falten hinzugefügt werden usw. Das alles beeinflusst den Gesamteindruck des Lesers und das Gefühl, welches der Text (oder z. B. die Aufnahme) bei ihm evoziert und welches sich damit vom ursprünglichen Gesamteindruck des Autors entfernt.

4. Zentral- und Randteile der Poetik des Raumes

All die bisher erörterten Raum-Typen bilden oder beeinflussen den literarischen Raum und gehören so zur Poetik des Raumes. Deren wirklicher Umfang ist durch die bisherigen Definitionen aber bei weitem noch nicht erschöpft. Um sie noch besser verstehen zu können, soll im Folgenden versucht werden, ihre Hauptbestandteile übersichtlich zu machen. Diese sind in zwei Gruppen zu gliedern: in Zentral- und in Randteile.

4.1. Zentralteile

Die *Zentralteile* bilden oder füllen den literarischen Raum unmittelbar aus, der literarische Raum besteht förmlich aus ihnen. Zu ihnen gehört *der Raum des Werkes* als Zusammenfassung von dessen Teilen, die im Text explizit erwähnt werden oder sich aus ihm ergeben. Es kann sich um den Raum eines Werkes (eines Kapitels, eines bestimmten Teiles eines Buches usw.), aller Werke eines Autors, aller Werke von

allen Autoren eines Staates oder Sprach-Raumes, aber auch z. B. aller Werke von allen Autoren der ganzen Welt handeln. Jede Erwähnung eines Bestandteiles dieses Raumes impliziert (genauso wie im Fall des realen Raumes), wie bereits dargelegt wurde, die Existenz des ganzen Raumes.

Der Raum wird unter anderem auch vom Komplex der *Plätze* gebildet. Es ist möglich, einen Platz als einen unbeweglichen, unübertragbaren, begrenzten oder auf irgendeine Weise bestimmten Teil des Raumes zu charakterisieren, der im Moment, wenn er mit einer bestimmten Absicht und mithilfe des eigenen Willens, sich zu bewegen, seine Lage zu ändern oder in seiner Position verändert zu werden beginnt, sofort aufhört, ein Platz zu sein. Im Märchen *Der süße Brei* von Gebrüder Grimm geht es um die Stadt, Straße, Haus und Wald (und „Irgendwohin“).

Zu den literarischen Plätzen gehört auch der spezifische Platz des Erzählers, da bereits dessen Existenz die Existenz seines Platzes impliziert. Dieser Platz kann auch außerhalb der Plätze der Figuren existieren.

Es ist darüber hinaus möglich, Plätze unterschiedlichen Rängen zuzuordnen. Denn bestimmte Plätze können Teile anderer Plätze bilden und diese wiederum Teile weiterer Plätze. Solche Plätze lassen sich als Toponome, Topone und Tope bezeichnen. Ihre Benennung ist vom Wort „Topologie“ abgeleitet (vgl. Ledinská 2012: 27-29). Toponome bilden nur einen Teil des Raumes eines bestimmten Werkes. Topone wiederum bilden den Teil/die Teile von Toponomen und die Topen Teile der Topone. Die Plätze der niedrigeren Ränge als Toponomen, Toponen und Topen (Bestandteile der Tope) wurden nicht berücksichtigt, obwohl sie selbstverständlich vorkommen können. Im erwähnten Märchen *Der süße Brei* bildet den Toponom die Stadt, den Topon die Straße in der Stadt und den Top das Haus in der Straße in der Stadt.

Es ist möglich, Toponome, Topone und Tope auf unterschiedliche Weisen zu verstehen: erstens nur als selbstständige Plätze ohne die Erscheinungen, die sich auf ihnen befinden können (z. B. ein Haus ohne Einrichtungsgegenstände, weitere Plätze oder Figuren, die sich in ihm üblicherweise befinden), oder zweitens einschließlich jener Erscheinungen. Solche Toponome, Topone und Tope tragen dann die Funktion des Raumes.

Im Weiteren ist es notwendig, die Gegenstände und Figuren von den Plätzen und Räumen verschiedener Ränge zu unterscheiden.

Der *Gegenstand* unterscheidet sich vom Platz durch dessen Übertragbarkeit und Umstellbarkeit. Auch er kann sich bewegen, aber nicht mit einer bestimmten Absicht oder mithilfe eigener Kraft (z. B. fliegende Teppiche fliegen nicht von selbst, sondern erst durch einen äußeren Impuls, z. B. nach dem Aussprechen einer Zauberformel). Im Hinblick auf die Möglichkeit der Bewegung werden zu den Gegenständen z. B. auch Autos, Fahrzeuge oder Schiffe gezählt. Das Schloss im Märchen *Glassarg* von Gebrüder Grimm wird so verkleinert, das es seinen Status des Platzes verliert und ein Gegenstand wird.

Figuren können sich aus eigenem Antrieb und mit einer bestimmten Absicht bewegen, andererseits müssen sie sich in einigen besonderen Fällen nicht zwingend bewegen (z. B. kranke oder verzauberte Figuren, wie der kranke König im Märchen von K. J. Erben *Pták Ohnivák a Liška Ryska*). Zudem unterscheidet Figuren ihre Lebendigkeit nicht unbedingt von den Gegenständen (vgl. z. B. die ‚toten‘ Geister, Gespenster, Vampire, Zombies usw., ein Beispiel dazu kann das Märchen *von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* von Gebrüder Grimm sein) und auch Gegenstände (sogar Plätze) können in Gestalt von Personifizierungen lebendig werden. Als Figur eines Werkes erscheint in einigen Fällen auch der Erzähler.

Zusammen mit den Figuren ist immer die *Handlung* gegenwärtig, die auch völlig unabhängig von den Figuren existieren kann, wie z. B. das Wetter im Märchen *Schneewitchen*.

Dies alles bildet die *Atmosphäre* eines (nicht nur) literarischen Platzes oder Raumes. Diese kann vom Autor selbst explizit beschrieben, mithilfe der Auswahl an Erscheinungen (z. B. der Plätze), die der Autor im Text verwendet, ‚gemalt‘, oder durch die Fantasie des Lesers geschaffen werden. Jene Handlungen verlaufen in einer bestimmten Zeit und bilden so die *Fabel* des Werkes. Wie schon erwähnt wurde, kann man genauso wie die eigentlichen Arten des Raumes auch die einzelnen Arten der Zeit zu unterscheiden, die zur Poetik des Raumes gehören: die wahrgenommene Zeit, die imaginierte Zeit, die Zeit des Werkes und die Zeit des Werkes als Gegenstandes der Wirklichkeit.

4.2. Randteile

Die zweite Gruppe der Teile des literarischen Raumes bilden die *Randteile*. Diese ordnen und beeinflussen den Raum. Zu ihnen gehören unter anderem die schon erwähnten drei Arten des Raumes: der *wahrgenommene Raum*, der *imaginierte Raum* und der *Raum des Werkes als Gegenstandes der Wirklichkeit*. Ihr Einfluss auf den Leser und den Autor und über diese auf die Gestaltung des Raumes im Werk wurde bereits oben beschrieben. Weiter gehört zu den Randteilen vor allem das *Sujet* als hauptstrukturierendes Element des Textes. Es beeinflusst die Strukturierung des Raumes im Werk in den Augen des Autors und in denen des Rezipienten. Während des Schreibens kann der Autor z. B. einige bereits verfasste Seiten des entstehenden Werkes erneut durchlesen und sich von diesen im folgenden Schreibakt weiter inspirieren lassen.

Einen großen Einfluss auf die Strukturierung des Textes hat auch der *Erzähler* (in diesem Fall stellt er keine Figur des Werkes dar, wie z. B. im Grimms Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten*) und dessen Erzählperspektive. Es ist möglich, diese mit der Perspektive des Autors zu verbinden, aber der Autor kann sich auch von der Perspektive des Erzählers distanzieren. Obwohl der Erzähler von Beginn des Textes an keine der Figuren des Werkes sein muss, ist es möglich, dass er im Laufe

der Handlung zu einer solchen wird (wie z. B. im Grimms Märchen *Hans heiratet*) und so sein eigener Raum auf diese Weise mit dem Raum der Figuren verschmelzen kann. In diesem Fall würde er der Gruppe der Zentralteile des literarischen Raumes angehören.

Im Zusammenhang damit soll hier noch die aus der Sicht des literarischen Raumes interessante Problematik vom Raum des inneren Monologes, des Bewusstseinsstromes, der Träume von Figuren oder von deren Vorstellungen erwähnt werden. Diese Räume sind immer auf bestimmte Weise von demjenigen Raum beeinflusst, den die Figuren oder der Erzähler (mit seinen/ihren Gefühlen, Launen usw.) wahrnehmen. Denn weder der Mensch, noch dessen Reflex in der Literatur, also die literarische Figur, sind fähig, losgelöst von der äußeren Welt den Verstand zu gebrauchen. Der Mensch denkt vor allem innerhalb der Grenzen der Sprache und dessen, was ihm diese kennen zu lernen ermöglicht.

Im Zusammenhang mit dem Erzähler wird hier weiter der *Autor* eingeführt (hier wird der Autor im allgemeinen Sinn gemeint). Es ist möglich, ein Werk isoliert von seinem Autor zu analysieren. Dennoch kann nicht gelehrt werden, dass jedes Werk auch aus den Erfahrungen, der Vorstellungskraft, den Plänen des Autors und weiteren Erscheinungen, die sein Leben und auf solche Weise oft auch sein Werk beeinflusst haben, hervorgegangen ist (in diesem Fall kann als Beispiel die Beziehung von Gebrüder Grimm zur Marie Hasenpflug dienen, einige von denen Märchen haben sogar eine wirkliche Grundlage). Ein Autor kann zwar versuchen, ein völlig neues Werk mit einer ungewöhnlichen Handlung in unbekannter Umgebung zu schaffen, aber latent wird er dabei von seiner eigenen vorhergegangenen Erfahrung ausgehen, auch wenn er diese literarisch auf eine neuartige Weise fasst.

Es ist weiter möglich, auch eine *Botschaft* in ein Werk einzubauen, die für seinen literarischen Raum eine entscheidende Bedeutung haben kann, wenn diese z. B. die Wahl und Anordnung der einzelnen Elemente des Raumes beeinflusst. Der Autor passt sich im Laufe der Textabfassung mehr oder weniger an sie an (im Falle von unseren Märchen ist das vor allem das moralische Botschaft). Dazu kann die Botschaft auch die Art und Weise der Wahrnehmung des Werkes durch den Leser beeinflussen, falls dieser von jener Botschaft weiß.

Das Werk löst sich schließlich nach seiner Herausgabe vom Autor und beginnt ein eigenes Leben. Die Schaffung und Gestaltung des literarischen Raumes geht auf den *Leser* (vgl. die Rezeptionsästhetik) über. Die Vorstellungen des Lesers, die von jenem Text hervorgerufen werden, haben eine gemeinsame Grundlage, sie können sich aber in manchem in Abhängigkeit von den Erfahrungen des Lesers auch unterscheiden. Auf solche Weise entsteht ein völlig neuer Raum. Die Art und Weise, wie ein Leser den Raum wahrnimmt und wie dieser Raum auf die Entstehung des imaginierten Raumes jenes Lesers einwirkt, beeinflussen auch die anderen Eigenschaften des Werkes:

Z. B. die Wahl des *Stils* und der *Sprache* des Werkes (grobe Worte vs. Poetismen bei der Beschreibung eines alten Hauses, die arabische oder z. B. tschechische Sprache, die die Farben des Wüstensandes beschreiben usw.), der *literarischen Art* und des *Genres* (Beschreibung des Raumes in einem Gedicht oder in einem Roman), der Unterschied zwischen der Wahrnehmung des Raumes, den der Leser für einen Teil der Realität hält (z. B. die Reisebeschreibung Marco Polos), und des imaginären Raumes (z. B. in Märchen), der mehr die Phantasie des Lesers fordert, weiter auch z. B. die *Prosodie* des Werkes, die den Autor dazu zwingt, nur wenige bestimmte Wörter zu einer Darstellung zu wählen und diese auf bestimmte Weise hintereinander zu ordnen und so eventuell auch den Inhalt der Sprachmelodie anzupassen. Und auch die Melodie des Textes selbst formt die Wahrnehmung des beschriebenen Raumes durch den Leser.

Auf solche Weise könnte man das Verzeichnis der Bestandteile der Poetik des Raumes fortsetzen. Im vorliegenden Aufsatz ging es aber nicht darum, alle Erscheinungen, die die Poetik des Raumes berücksichtigen soll und die mit dem literarischen Raum eng verbunden sind, einzuführen. Bis hierher wurden ausreichend viele Erscheinungen genannt, um die ursprünglich so klare Beziehung zwischen der Poetik des Raumes und der Poetik des literarischen Werkes überprüfen zu können.

Falls nämlich die Poetik des Raumes alles das umfasst, was bis hierher erwähnt wurde (also auch die Bestandteile, die ursprünglich nur der Poetik des literarischen Werkes zugeordnet wurden, und auch die Erscheinungen, die deren Grenzen überschreiten), lässt sich die Poetik des Raumes kaum mehr als Bestandteil der Poetik des Werkes deklarieren, wie es z. B. bei Hodrová (1997: 14) der Fall ist. Diese Unterordnung kann nur für den Raum im engeren Sinne (also den Raum selbst ohne die Personen/Figuren, Gegenstände, Handlungen usw., die sich in ihm befinden oder ihn beeinflussen) gelten, aber nicht für die ganze Poetik des Raumes.

5. Fazit

Die Bedeutung des Begriffes ‚Poetik des literarischen Werkes‘ ist problematisch (siehe oben) und bis jetzt wurde keine einheitliche Definition und klare Bestimmung gefunden. Dank des unterschiedlichen Umfangs des Begriffes Poetik des literarischen Werkes in einzelnen Definitionen und der starken Verbindung der Erscheinungen im Rahmen des Raumes eines literarischen Werkes kann hier geschlussfolgert werden, dass es nicht möglich ist, die Poetik des Raumes als Bestandteil der Poetik des literarischen Werkes zu betrachten, sondern vielmehr als einen gleichwertigen Partner (in vielem verschmelzen beide Poetiken), oder sogar als eine Entität, die der Poetik des Werkes übergeordnet ist. Zur Poetik des Raumes gehören nämlich auch die Erscheinungen, die zur Poetik des literarischen Werkes im Hinblick auf einige angeführte Definitionen (vgl. z. B. Hrabák 1977: 12) nicht gehören oder den Umfang der Poetik des Werkes überschreiten, z. B. der imaginierte Raum, der Raum als der Gegenstand der Wirklichkeit usw. (vgl. Ledinská 2012: 23).

Resümierend könnte man festhalten: Es ist möglich, mehrere Ansätze zur Poetik des Raumes im Hinblick auf den literarischen Raum zu unterscheiden. In ihrem engsten Sinn stellt sie eine Wissenschaft dar, die sich mit der „Funktion und Bedeutung von Plätzen“ bzw. des Raumes in einem literarischen Werk in deren Grundbedeutung beschäftigt, also ohne die Erscheinungen, die sich an jenen Plätzen oder in jenem Raum befinden, aber mit dem Raum/Platz nicht untrennbar verbunden sind (wie z. B. die Figuren, Gegenstände usw.).

Im weiteren Sinne behandelt sie die Funktion und Bedeutung nicht nur der erwähnten Plätze, sondern auch von allem, was zu jenen Plätzen unmittelbar gehört und was die Plätze auf solche Weise bildet und beeinflusst. Es geht vor allem um die oben erwähnten Zentralteile der Poetik des Raumes wie Figuren, Gegenstände, Handlungen, Zeit, Atmosphäre usw.

Im weitesten Sinn gehören dann zur Poetik des Raumes auch die erwähnten Randeile, also nicht nur die Elemente, die den literarischen Raum unmittelbar schaffen, sondern auch die, die ihn beeinflussen, wie der reale Raum, der imaginierte Raum, der des Werkes als Gegenstandes der Wirklichkeit, der Stil, das Genre usw.

Falls wir die Poetik des Raumes nur als einen Teil der Poetik des literarischen Werkes wahrnehmen und von den häufigsten Definitionen der Poetik des literarischen Werkes herausgehen würden, also dass es sich um eine Gesamtheit der Mittel handelt, die das literarische Werk schaffen, bzw. um eine Gesamtheit der Normen, wie jenes Werk zu schaffen ist, dann würde die Poetik des Raumes nur von der Gesamtheit der Mittel, die zum Ausbau des literarischen Raumes dienen, bzw. von der Gesamtheit der Normen, nach denen jener Raum geschaffen ist, gebildet.

Abgesehen von der Verschiedenheit des Umfanges des Begriffs der literarische Raum, das alles gehört sicher in den Bereich der Poetik des Raumes. Auf solche Weise würden aber deren weitere Bereiche und Elemente, die die Poetik des Raumes auch beeinflussen (z. B. die schon erwähnte äußere Welt), unbeachtet? bleiben. Dazu kommt, dass einigen Definitionen nach die Poetik des literarischen Werkes nur die Dichtkunst betrifft. Es ist nicht möglich, das Gleiche über den Raum zu sagen, denn dieser erscheint in allen literarischen Genres. Ist es überhaupt notwendig, den Tätigkeitsbereich der Poetik des Raumes nur auf die Kunstliteratur zu reduzieren (vgl. den Fall der technischen Dokumentation von Häusern, verschiedene Broschüren mit der Beschreibung von der bildenden Kunst usw.)?

Daraus ergibt sich eine Frage: Ist es möglich, die Poetik des literarischen Werkes in ihrem breitesten Sinn, ob es mit der Theorie der Literatur zusammenfließt oder nicht, nur auf das Gebiet des eigentlichen Werkes zu begrenzen und in jenem Fall die äußere Welt vollständig unbeachtet? zu lassen? Denn die äußere Welt ist auf jeden Fall, ob im Moment der Entstehung des Werkes oder im Moment seiner Rezeption (vgl. die Meinung von der Rezeptionsästhetik, dass das literarische Werk – in unserem Fall der Raum – erst im Moment der Leserrezeption entsteht), mit dem Werk eng verbunden und beeinflusst es.

6. Anwendung auf dem pädagogischen Gebiet im DaF

Die Ergebnisse jener Forschung haben einen interessanten Widerhall auch auf dem pädagogischen Gebiet gewonnen. Während des Seminars *Poetik des Raumes in deutschen und tschechischen Märchen und weiteren literarischen Genres*, das im Wintersemester 2012 an der Philosophischen Fakultät UK geführt wurde, wurde die Hypothese, dass die Poetik des Raumes einen Bestandteil der Poetik des literarischen Werkes nicht unbedingt bilden muss, sondern dass es sogar auch umgekehrt sein könnte, den Studenten vorgestellt.

Im Rahmen dieses Seminars wurden die Studenten dazu angeregt, damit sie die Grimms Märchen im Original lesen und diese aus der Sicht der Poetik des Raumes mit den Märchen von K. J. Erben vergleichen.

Außer der Verbreitung und Vertiefung des deutschen Wortschatzes und besserem Kennenlernen der deutschen Kultur und Literatur, die die Studenten während des Lesens von jenen Texten gewonnen haben, haben ihnen die tieferen Kenntnisse über die Poetik des Raumes dazu geholfen, die Texte auf neue Weise zu interpretieren und die Symbole und Bedeutungen in den Texten zu finden, die sie vorher nicht gesehen haben. Die neue Interpretation der Texte hat auch die Erklärung der deutschen und slawischen Mythologie während des Unterrichtes unterstützt. Die Studenten haben viele neue und interessante Ansichten auf jene Literatur gewonnen und so auch auf die deutsche und slawische Kultur, was ihre Motivation zum Lesen von weiteren deutschen Texten und deren Vergleich mit den tschechischen u. a. aus der Sicht der Poetik des Raumes erhöht hat.

Die Studenten wurden weiter zur Diskussion darüber angeregt, wie es möglich wäre, die Wahrhaftigkeit der Hypothese, dass die Poetik des Raumes nicht nur ein Teil der Poetik des literarischen Werkes bilden muss, mithilfe von jenen Märchen zu beweisen.

Als ihnen diese Information über die problematische Beziehung der Poetik des Raumes zur Poetik des literarischen Werkes ohne eine ausführlichere Erklärung vorgestellt wurde, folgten darauf ihre ablehnenden Reaktionen. Der Pädagoge hat den Studenten etwas Zeit dafür gegeben, damit sie sagen könnten, warum sie meinen, dass jene Prämisse, also dass die Poetik des Raumes einen Bestandteil der Poetik des Werkes bildet, gelten muss.

Am Anfang der Diskussion wurde jeder Student weiter danach gefragt, welche Theorie über die Bedeutung der Poetik des literarischen Werkes er bevorzugt. Nach der Erinnerung an die Grundansätze zur Poetik des literarischen Werkes und die Bedeutung der Poetik des Raumes (mit der Einführung in die gelöste Problematik in meiner Diplomarbeit) wurden die Studenten in zwei Gruppen geteilt, die zusammen weitestmöglich sollten.

Die Aufgabe war, damit jede von den Gruppen sich darum bemüht, so viel wie möglich von den Beweisen gegen die erwähnte Prämisse zu finden. Der Kampfgeist hat deren schöpferische Denkweise unterstützt.

Danach, als die Studenten zu diskutieren begonnen haben, haben sie viele Theorien und Hypothesen gebildet. Diese Hypothesen haben die Studenten immer mehr und mehr zur Annahme jener Schlussfolgerung gebracht. Während der Diskussion war die weitere theoretische Unterstützung vom Pädagogen nur minimal, damit die Studenten genug Platz hätten, deren Meinungen auszudrücken.

Die Infragestellung von solcher Prämisse im Rahmen vom Unterricht hat die Studenten wieder daran erinnert, dass es nicht möglich ist, auf dem Gebiet (nicht nur) der Literaturwissenschaft auch die zehn oder hundert Jahre anerkannten Prämissen nur blind anzunehmen, sondern dass das Wesen der Wissenschaft die Notwendigkeit ist, solche Prämissen immer wieder infrage zu stellen und zu prüfen. Am Ende des Unterrichtes haben die Studenten noch eine Hausaufgabe bekommen, über die weiteren literarischen Prämissen nachzudenken, eine davon auszuwählen und zu versuchen, diese infrage zu stellen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Erben, Karel Jaromír (1995): *České národní pohádky*. 165. vyd. Praha: Bystrov.

Erben, Karel Jaromír (1949): *České pohádky*. 3. vyd. Praha: Melantrich.

Grimm, Jacob Ludwig Karl/Grimm, Wilhelm Karl (1988): *Pohádky*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění.

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail Michajlovič (1980): *Román jako dialog*. Praha, Odeon.

Becker, Katrin (2007): *String theory and M-theory: a modern introduction*. Cambridge, Cambridge University Press.

Bělič, Jaromír (1989): *Slovník spisovného jazyka českého*. 3. Teil, M-O. 2. Aufl. Praha, Academia.

Bělič, Jaromír (1989): *Slovník spisovného jazyka českého*. 4. Teil, P-Q. 2. Aufl. Praha, Academia.

Červená, Vlasta (2009): *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Vyd. 4., dotisk. Praha, Academia.

Einstein, Albert (2005): *Teorie relativity*. Brno, VUTUM.

Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (2009): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielenfeld, transcript Verlag.

Heidegger, Martin (2008): *Bytí a čas*. 2. Afl. Praha, OIKOYMENH.

Hodrová, Daniela (1994): *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha, Koniasch Latin Press.

Hodrová, Daniela (1997): *Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie*. In: Hodrová, Daniel (Hg.): *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha, H&H. S. 5-24.

- Hodrová, Daniela/Hrbata, Zdeněk (2005): *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst.
- Hrabák, Josef (1977): *Poetika*. Praha, Československý spisovatel.
- Grimm 2013. <http://www.grimm2013.nordhessen.de/de/index#> (23. 9. 2013).
- Ingarden, Roman (1967): *O poznávání literárního díla*. Praha, Československý spisovatel.
- Jungmannová, Lenka: Čas v dramatu. In: Červenka, Miroslav, ed. (2005): *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst. S. 245-314.
- Ledinská, Šárka (2012): *Poetika prostoru v pohádkách bratří Grimmů a ve vybraných pohádkách Karla Jaromíra Erbena*. Diplomarbeit. Praha, Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1990): Štruktúra umeleckého textu. Bratislava, Tatran.
- Matejovič, Pavel (1999): Priestor, text a krajina. In: *Slovenská literatúra*, 46/3-4/1999. S. 186-193.
- Mukařovský, Jan (1982): *Studie z poetiky*. Praha, Odeon.
- Nünning, Ansgar: (2006) *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno, Host.
- Paver, Libor/Všetička, František (2002): *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc, Nakladatelství Olomouc s. r. o.
- (1941–1943) *Příruční slovník jazyka českého*. 4. Teil, P-Průsvitně. 3. Aufl. Praha, Státní nakladatelství.
- Slawiński, Janusz (2002): Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: Trávníček, Jiří, ed.: *Od poetiky k diskurzu: výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno, Host. S. 116-129.
- Todorov, Tzvetan (2000): *Poetika prózy*. Praha, Triáda.
- Tomaševskij, Boris (1971): *Poetika. Teória literatúry*. Bratislava, Smena, vydavateľstvo SÚV SZM.
- Valček, Peter (2006): *Slovník literárnej teórie*. A-Ž. 2. Aufl. Bratislava, Literárne informačné centrum.
- Vlašín, Štěpán a kol. (1977): *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel.
- Zoran, Gabriel (2009): K teorii narativního prostoru. In: *Aluze* 13/1/2009. S. 39-55.

This article is an extended and revised version of the article “Otázky poetiky prostoru” published in *Mundo Eslavo* 13 (2014): <http://www.mundoeslavo.com/index.php/meslav/article/view/171/154>

Šárka Ledinská
doktorandské studium
Filozofická fakulta UK