

FRANK C. MAATJE  
Utrecht

## VERSUCH EINER POETIK DES RAUMES

### DER LYRISCHE, EPISCHE UND DRAMATISCHE RAUM\*

Wir wollen hier vom literarischen Raume handeln, von dem Raum im sprachlichen Kunstwerk, der nur in diesem Werk existiert und der ohne das Werk — wenn dieses nicht gelesen, rezitiert oder zur Aufführung gebracht wird — nicht existiert. Dieser literarische Raum ist von dem „wirklichen“ Raum, der ausserhalb des sprachlichen Kunstwerks liegt, und dessen Existenz nicht durch Worte bedingt ist, zu unterscheiden. Es ist natürlich möglich auf eine literarische, poetische, Weise den wirklichen Raum zu durchleuchten: dies hat z. B. Gaston Bachelard in seinem Buch *La Poétique de l'espace* getan<sup>1</sup>. Es werden dann zweifellos Merkmale aufgedeckt werden können, die auch dem literarischen Raum zu eigen sind; literaturwissenschaftlich gesehen jedoch führt uns ein solches Verfahren auf einem Umweg — oder vielleicht gar nicht — zum Ziel.

Nun ist der Raum bekanntlich eine sekundäre Kategorie des Sprachkunstwerks, da ja die Zeit primär ist. Verwirklicht sich doch das Werk in der Lese-, Rezitier- oder Aufführungszeit. Was da erzählt, heraufbeschworen, auf die Bühne gesetzt wird, zeigt sich nach und nach während der Lektüre, der Rezitation oder der Aufführung. Anders formuliert: die Welt im sprachlichen Kunstwerk wird durch die Lese-, Rezitier- oder Aufführungszeit konstituiert. Aber das Leben in der auf

\* Leicht geänderter Text eines Vortrags, den der Vf. am 14. Dezember 1965 im German Department der Brown University, Providence, R. I., hielt. Der deutschen Fassung liegt wieder ein Vortragstext in niederländischer Sprache zugrunde, den der Vf. am 9. Mai 1964 im Rahmen des Studium Generale der Amsterdamer Baukunst-Akademie verlas, und der in der Zeitschrift „Forum der letteren“ VI, 1965, 1 ff. veröffentlicht wurde. Der mündliche Ton des für ein breiteres Publikum bestimmten Originals konnte nicht ganz unterdrückt werden. — Herrn Dr. F. J. van Ingen (Freie Universität, Amsterdam), der den deutschen Text kritisch durchgesehen hat, sei an dieser Stelle herzlichst gedankt für seine besonders wertvolle Hilfe.

<sup>1</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris 1957, 1958.

diese Weise konstituierten Welt kennt hinwiederum seine eigene Zeit und auch seinen eigenen Raum. Mann kann daher nicht ohne weiteres sagen, dass die Dichtung „Zeit-Kunst“ sei („Zeit-Kunst“ dann selbstverständlich nicht im Sinne des Zeitdramas oder des Zeitromans der Literaturgeschichte, sondern im Sinne einer durch die Zeit als konstituierende Kategorie bedingten Kunst). Dichtung ist nur insofern „Zeit-Kunst“, als sich die Realisierung des vom Dichter Geschriebenen erst in der Zeit der Lektüre, der Rezitation oder der Aufführung vollzieht.

Es besteht somit kein reiner Gegensatz zwischen literarischer und bildender Kunst im Sinne einer „Zeit-Kunst“ gegenüber einer „Raum-Kunst“. Zwar ist die bildende Kunst eine räumliche Kunst, aber in ihr kann eventuell auch ein Zeitverlauf zum Ausdruck gebracht werden; so kann der Bildhauer einen gehenden Menschen darstellen, wie das z. B. Rodin in seiner schönen Plastik *Saint Jean Baptiste* gemacht hat: dieser Johannes der Täufer schreitet wirklich, in seinem räumlichen Dasein wird ein Zeitverlauf zum Ausdruck gebracht<sup>2</sup>. Und auch in der zweidimensionalen Malerei, einer ebenfalls durch das Prinzip der Ausdehnung bedingten Kunst, kann ein Zeitverlauf dargestellt werden. Der grosse Unterschied zur Dichtung jedoch ist der, dass das bildende Kunstwerk, sowie es vollendet worden ist, dauernd gegenwärtig ist: die Plastik oder das Gemälde ist auch in dem Augenblick gegenwärtig, wo niemand das Werk wahrnimmt, niemand es betrachtet. (Man mag einwenden, dass dies für alle Kunst gelte, dass alle Kunst wahrgenommen, betrachtet, genossen, gedeutet werden müsse, um zu wirken, und dass sich in der Hinsicht Dichtung und bildende Kunst gleich seien. Bei einem solchen Einwand jedoch handelte es sich um eine vorstellungspsychologische Angelegenheit, während wir hier von einem grundsätzlicheren Problem, von der Ontologie, von der Seinsweise des Sprachkunstwerks sprechen wollen.) Das bildende Kunstwerk existiert also nach seiner Vollendung als ein Greifbares, Räumliches, Konkretes, so wie eine Brücke da ist, wenn auch niemand über sie hinübergeht. Überdies kann in ihm ein Zeitverlauf dargestellt werden.

Das literarische Kunstwerk hingegen ist nicht — umgekehrt — ein „Zeit-Kunstwerk“, in dem ein Raum dargestellt wird: der Raum-im-Werk tritt im Gegenteil als vollkommen gleichwertige Kategorie neben die Zeit-im-Werk. Diese beiden, die Zeit-im-Werk und der Raum-im-Werk, werden erst durch den Akt des Lesens, des Rezitierens oder der Aufführung konstituiert. Die Welt, die Zeit-Raum-Struktur des Sprachkunstwerks, existiert einfach nicht, wenn keiner, kein Leser, kein Vor-

<sup>2</sup> Vgl. S. Dresden, *Souvenir. Een beschouwing over kunst en kitsch. Rede* [...] Leiden [...] 1963, Den Haag o. J. [1963], 12.



es um die Feststellung, dass diese Zeit-im-Werk nicht ohne die zuerst genannte Zeit, ohne die Lese-, Rezitier- oder Aufführungszeit, existiert. Und — was in unserem Rahmen genauso wichtig ist — auch für den Raum-im-Werk gilt dies: auch für dessen Existenz bildet die Lese-, Rezitier- oder Aufführungszeit eine *conditio sine qua non*<sup>4</sup>.

Im obigen Schema haben wir die Begriffe „lyrische“, „epische“ und „dramatische“ Welt verwendet. Diese Vorwegnahme muss nun zunächst gerechtfertigt werden. Jeder kennt diese Termini als „schulmässige“ Bezeichnungen, man ist sich einigermaßen darüber im klaren, was ein lyrisches Gedicht, was ein episches Werk (ein Roman oder ein Epos, z. B. das Homerische), was ein Drama ist. Es handelt sich bei diesen Begriffen aber nicht bloss um einen erfahrungsmässigen Consensus sachverständiger Leser, die Epik, Lyrik und Dramatik „irgendwie“ zu unterscheiden vermögen: die drei Gattungsbegriffe hängen unmittelbar mit der Art und Weise zusammen, wie im dichterischen Werk die Zeit-Raum-Struktur zustande kommt. Es sei deshalb jetzt der Versuch gemacht, an einem lyrischen Gedicht, an einem epischen Werk (einer Kurzgeschichte) und an einem Drama die Entstehung eines lyrischen, epischen und dramatischen Raumes aufzuzeigen.

Es hat einen ganz besonderen Reiz, literarwissenschaftliche Begriffe, die man aus der Beschäftigung mit vorwiegend fremdländischer Dichtung gewonnen hat, einmal an literarischen Schöpfungen der eigenen Sprache zu überprüfen. Einem solchen Literaturchauvinismus sei im folgenden nachgegeben, indem wir drei zeitgenössische Werke in niederländischer Sprache als Beispiel wählen; es muss aber darauf hingewiesen werden, dass wir nicht vom Wesen der niederländischsprachigen Literatur handeln, sondern vom Raum in der Dichtung im allgemeinen, so dass die Herkunft der Beispiele — mindestens objektiv gesehen — ziemlich irrelevant ist. Der Text des lyrischen Gedichts, an Hand dessen wir den lyrischen Raum analysieren wollen, folgt unten mit einer deutschen Interlinearversion versehen. Diese Übersetzung

<sup>4</sup> Obwohl wir hier nur vom sprachlichen *Kunstwerk* handeln, ist dennoch am Rande zu bemerken, dass obige Feststellungen auch nicht-künstlerisch wertvolle literarische Werke einschliessen. Die beschriebene fiktionale Zeit-Raum-Struktur kennzeichnet sowohl das wertvolle wie das weniger wertvolle oder künstlerisch wertlose Werk; nur der Grad, in dem die Erstellung der fiktionalen Welt im einzelnen gelungen erscheint, scheidet dieses von jenem.

dient lediglich dazu, dem des Niederländischen unkundigen Leser bei der Lektüre des Originals behilflich zu sein; daher wurde auf die Nachahmung von Metrum, Rhythmus, Alliteration und Endreim, insofern sich diese beim Übertragen nicht von selbst ergab, verzichtet<sup>5</sup>.

JAN VAN NIJLEN, „EEN ZOON DENKT AAN ZIJN VADER“ („EIN SOHN DENKT AN DEN VATER“)

- 1 Meer dan een kwarteeuw leefde ik in zijn huis,  
(Über fünfundzwanzig Jahre lebte ich in seinem Haus)
- 2 Dat luid was van zijn stap en zware stem;  
(In dem sein Schritt und seine schwere Stimme laut erklangen)
- 3 Ik zat met hem aan tafel driemaal daags  
(Ich sass mit ihm bei Tische, dreimal am Tag)
- 4 En al die jaren bleef ik vreemd aan hem.  
(Die ganzen Jahre hindurch blieb ich ihm fremd)
  
- 5 Mij imponeerden zeer zijn hooge hoed,  
(Mir imponierten sehr sein hoher Hut)
- 6 Zijn wandelstok en gele zomerschoenen  
(Sein Spazierstock und die gelben Sommerschuhe)
- 7 Eens schrok ik, toen, een avond op de trap,  
(Einst erschrak ich, als, an einem Abend auf der Treppe)
- 8 Ik zag hoe fel hij plots mijn moeder zoende.  
(Ich sah, wie heiss auf einmal er die Mutter küsste)
  
- 9 Ik droomde veilig in de warme keuken,  
(Ich träumte sicher in der warmen Küche)
- 10 Hij zat te werken in zijn bruin kantoor;  
(Er arbeitete in seinem braunen Büro)
- 11 Van deze twee vertrekken, zeer gescheiden,  
(Von diesen beiden sehr getrennten Räumen)
- 12 Klonk nooit een klank van 't een tot 't ander door.  
(Drang nie ein Laut vom einen in den anderen durch)

<sup>5</sup> Text nach: Jan van Nijlen, *De dauwtrapper*, 's-Gravenhage 1947, 14. — Van Oorschot-Verlag, Amsterdam, danken wir für die Erlaubnis zum Abdruck des ganzen (ursprünglich im ehemaligen Stols-Verlag, Den Haag, erschienenen) Gedichts. — Der Dichter unseres Beispiels ist Flame; es wäre aber falsch, die Sprache des Gedichts als „flämisch“ (im Sinne der belgischen Mundart) zu bezeichnen. Die Hochsprache der Flamen ist Niederländisch, oder allenfalls eine südliche Variante des Niederländischen. Deshalb ist es vom sprachlichen Standpunkt gesehen irreführend, die von Flamen in der Hochsprache verfassten literarischen Werke als „Flämische Dichtung“ zu bezeichnen, wie das z.B. in manchen europäischen Literaturgeschichten geschieht. Die im Deutschen sehr geläufige Bezeichnung „holländisch“ für „niederländisch“ beschränkt sich ursprünglich auf nur einen sehr kleinen Teil des niederländischen Sprachgebiets, nämlich, auf die alte Provinz Holland, und scheidet deshalb eigentlich für die übrigen nicht-„holländischen“ Niederländer und Belgier aus. Am adäquatesten ist noch die oben angewandte (freilich unschöne) Wortschlange „niederländischsprachig“.

- 13 Des zomers liep hij rookend in den tuin  
(Im Sommer ging er rauchend durch den Garten)
- 14 En telde, boom na boom, pruimen en peren;  
(Und zählte, Baum für Baum, Pflaumen und Birnen)
- 15 Hier zeventien, hier twintig, daar maar zes ...  
(Hier siebzehn, und da zwanzig, dort nur sechs ...)
- 16 Hij wou zijn tuin als een kantoer regeeren  
(Er wollte den Garten wie ein Büro regieren)
- 17 En schold soms op een boom als op een klerk  
(Und schalt den Baum manchmal wie einen Schreiber)
- 18 Die niet zijn plicht deed, en zijn zuur humeur  
(Der seine Pflicht nicht tat, und seine saure Laune)
- 19 Verwarde dan de meest bekende soorten:  
(Verwechselte dann die bekanntesten Sorten)
- 20 Beurré Hardy en Soldat Laboureur  
(Beurré Hardy und Soldat Laboureur)
- 21 En nu nog vraag ik, als ik aan hem denk,  
(Und jetzt noch frage ich, wenn ich an ihn denke)
- 22 Is dat nu alles wat het leven geeft:  
(Ist das nun alles, was das Leben bietet)
- 23 Een huis, een wandelstok, pijp en sigaren  
(Ein Haus, ein Spazierstock, Pfeife und Zigarren)
- 24 En elken Zondagmiddag sla met kreeft?  
(Und jeden Sonntagmittag Krebssalat)

Wir folgen der Linie der Lese- oder Rezitierzeit und fragen uns bei jedem Wort und bei jeder Zeile, welche Information bezüglich des Raumes wir durch die Sprache des Textes erhalten<sup>6</sup>. Z. I *Über fünf- undzwanzig Jahre lebte ich in seinem Haus. In seinem Haus*, d. h. im Haus des Vaters (vgl. den Titel: *Ein Sohn denkt an den Vater*). Nicht: „lebte ich daheim, bei den Eltern, im elterlichen Hause“. Der Vater ist offenbar sosehr der Herr im Hause, dass das Haus zum Haus des Vaters wird — so betrachtet es der Sohn jedenfalls. *Über fünf undzwanzig Jahre* bezieht sich auf die Zeitdimension, damit setzt ein retrospektives Berichten ein: der *Sohn denkt an den Vater*, an jenen Vater der ersten fünf undzwanzig Jahre seines Lebens. Es liegt mithin ein Erinnerungsbild vor, ein Raum der Erinnerung und ein Haus der Erinnerung, *in dem sein Schritt und seine schwere Stimme laut erklangen* (Z. 2). Unsere Annahme, das Haus werde als *sein Haus*

<sup>6</sup> Freilich verläuft die Lesezeit nicht nur einlinig, sondern recht häufig auch zirkulär (Rückkupplungen!). Das Prinzip des Leseprozesses und somit der Informationsübertragung durch das Gedicht ist jedoch das lineare Fortschreiten. Wir können auf diese Problematik hier nicht eingehen.

bezeichnet, weil der Vater dominiere, findet hier ihre sozusagen akustische und psychologische Bestätigung. „Akustisch“ und „psychologisch“, weil der Vater das Haus, *sein Haus*, mit *seinem Schritt*, mit seiner *schweren Stimme* erfüllt, auch, weil das Haus nicht nur ein beliebiger Aufenthaltsort ist, sondern durch die klingenden *Schritte* und die *Stimme* des dominierenden Vaters ein bedeutsames Inneres bekommt. In Z. 3 *Ich sass mit ihm bei Tische, dreimal am Tag* wird die erste Gliederung im Innern des Hauses sichtbar; zu der akustischen Füllung gesellt sich gewissermassen die visuelle Gliederung des Erinnerungsbildes. Der *Tisch* ist der Esstisch, so muss man aus der Hinzufügung *dreimal am Tag* folgern. Der Tisch bildet das potentiell vereinigende Moment in einem Hause: man mag zusammen im selben Haus Zimmer bewohnen, und dennoch einander fremd bleiben; aber der Mensch, mit dem man zusammen *bei Tische* sitzt, tagaus tagein, *dreimal am Tage*, der ist einem vertraut. In Jan van Nijlens Gedicht jedoch bleiben der Vater und der Sohn sich fremd: Z. 4 *Die ganzen Jahre hindurch blieb ich ihm fremd*. Und dieses *fremd* steigert sich noch: Z. 5 und 6 *Mir imponierten sehr sein hoher Hut, / Sein Spazierstock und die gelben Sommerschuhe*, modische Attribute einer vornehmen Erwachsenenwelt sind es, die das äussere Bild vom Herrn des Hauses vervollständigen.

In Z. 7 und 8: *Einst erschrak ich, als, an einem Abend auf der Treppe, / Ich sah, wie heiss auf einmal er die Mutter küsste*, wird mittels der *Treppe* die zweite räumliche Gliederung innerhalb des Hauses durchgeführt, und zwar eine senkrechte Gliederung. Weshalb erschrak der Sohn? Wohl weil er diese heftige affektive Gebärde nicht mit dem vornehm-strengen Bild des Vaters in Einklang zu bringen vermochte: diese Gebärde stimmte ja nicht zu dem *hohen Hut*, dem *Spazierstock* und den *gelben Sommerschuhen*. Aber warum gerade *auf der Treppe*? Die Möglichkeiten einer Erklärung sind hier weitgehend davon abhängig, wie man sich die Einteilung des Hauses denkt. Ich gebe hier meine Deutung und bin mir dessen bewusst, dass auch andere Interpretationen möglich sind. Die *Treppe* führt zu den intimeren Bereichen des Hauses hinauf, zu den intimeren Regionen auch im Leben vom Herrn des Hauses. Wird sich jetzt das Fremde verlieren, wird das Haus des Vaters nach diesem Vorfall zu einem Symbol der Vertrautheit von Vater und Sohn werden? Nein, denn der Sohn erfährt über die „senkrechte Dimension“ im Leben vom Herrn des Hauses nicht mehr als dasjenige, was er *einst* voller Schrecken gesehen hat; die senkrechte Dimension reicht sozusagen nicht weiter als bis zur halben Höhe der Treppe. Und auch die Intimität reicht nicht weiter, in der dritten Strophe befinden wir uns ja schon wieder zu ebener Erde: Z. 9 und 10 *Ich*

*träumte sicher in der warmen Küche,/ Er arbeitete in seinem braunen Büro.* Den personalen Gegensatz stellen die Pronomina *Ich/Er* her, so wie im ganzen Gedicht der Sohn die *Ich-*, der Vater die *Er-Gestalt* bleibt, den Handlungs-Gegensatz die Verba *träumte/arbeitete* und schliesslich den räumlichen Gegensatz die Adjektive und Substantive *die warme Küche/sein braunes Büro.* Die *warme Küche* ist die Domäne der Frau, der Mutter oder des mütterlichen Dienstmädchens; *das braune Büro*, oder, besser: *sein braunes Büro* (vgl. in Z. 1: *in seinem Haus*) die Domäne eines langweiligen, bürgerlich-ernsten Erwachsenenentums, das Arbeit verlangt und sich das Träumen verbittet. Dieser räumliche Gegensatz wird noch weiter durch die akustische Mitteilung hervorgehoben: Z. 11 und 12 *Von diesen beiden sehr getrennten Räumen,/ Drang nie ein Laut vom einen in den anderen durch.* Hier wird die Verbindung mit der ersten Strophe, Z. 2, mit der Beherrschung des Hauses durch den *Schritt* und die *schwere Stimme*, mit der dominierenden Akustik der Vatergestalt wiederaufgenommen: in der Küche ist der Junge davor sicher, hier ist es warm, hier ist er geborgen, denn hier hört er den Vater nicht und dieser hört ihn nicht. Soviel über das Haus.

In den folgenden drei Strophen verlassen wir das Haus. Die Vatergestalt wird nunmehr nicht länger in der Beziehung zu dem Raum des Hauses charakterisiert, sondern mit direkteren Mitteln geschildert. Diese unmittelbarere Kennzeichnung führt in der letzten Strophe zu einer Art „Moral“. Die Bedeutung dieser Zweiteilung für die gattungsmässige Einordnung des Gedichts wird noch zur Sprache kommen. Der zweite Teil des Gedichts, in dem nicht länger das Haus das zentrale Mittel zur Charakterisierung der Vatergestalt bildet, beginnt auch tatsächlich damit, dass der Vater das Haus verlässt: *Im Sommer ging er rauchend durch den Garten* (Z. 13). Der Vater entspannt sich nach seiner Arbeit im *braunen Büro*, er geht rauchend die Fruchtbaumreihen entlang. Ein neuer Raum, der Garten, tut sich vor uns auf. Was tut der Vater da? Z. 14 *Und zählte, Baum für Baum, Pflaumen und Birnen;/ Hier siebzehn, und da zwanzig, dort nur sechs...;* mit dem schleifenden Rhythmus am Ende der 14. Zeile (niederländisch: *En tælde, boóm na boóm, pruimen en pérèn*), der das feste jambische Metrum zu durchbrechen scheint, ähnlich wie der klassische *versus spondiacus* den Hexameter auflockert, — mit diesem schleifenden Rhythmus geht der langsame, jedoch feste, inspizierende Schritt des Vaters, die zählende Armgebärde, der kritisch-prüfende Blick von Baum zu Baum, parallel.

In Z. 16 *Er wollte den Garten wie ein Büro regieren* wird die Verbindung mit dem Haus, in dem der Vater ja auch sein Büro hat, wiederhergestellt: sogar in den Augenblicken der Entspannung und Erho-

lung, wo der Vater *rauchend durch den Garten* geht, kann er das Rechnen nicht lassen: *Hier siebzehn, und da zwanzig, dort nur sechs ...* (Z. 15). Die Funktion des Ganges durch den Garten für die Charakterisierung der Vatergestalt wird in den folgenden Zeilen (Z. 17—20) noch deutlicher, durch die weitere Durchführung des Vergleiches des Gartens mit dem Büro: der Garten hätte ein Lustgarten sein können, für den Vater aber ist er nur das Objekt seiner Ordnungswut, seiner Verweise, wie das auch das Büro ist. In diesem etwas schematischen Vergleich (*Schreiber — Baum* usw., Z. 17 und 18) wird bereits spürbar, dass auf die Moral der letzten Strophe hingearbeitet wird. Man könnte sich fragen, ob diese „Moral“ nicht eine „nachträgliche Rechtfertigung“ bildet, ohne die der Dichter sein Gedicht für gehaltlich zu „leicht“ hielt. Nach dieser Deutung stellt sich der Dichter am Schluss nur so: als ob es ihm von Anfang an um die Frage der Wichtigkeit jener bürgerlich-vornehmen Behaglichkeit von *Haus und Spazierstock, Pfeife und Zigarren / Und jeden Sonntagmittag Krebsalat* gegangen sei. Wie dem auch sei, soviel ist deutlich: der Raum des Hauses, dessen geometrischen, symbolisch-geistigen und seelischen Dimensionen in bezug auf das Vater-Sohn-Verhältnis in den ersten drei Strophen sorgfältig aufgebaut, erfüllt und gegliedert wurden, gehört in der letzten Strophe einfach zu den Immobilien und ist dadurch nur noch rein sachlich mit dem Haus der 1. Zeile identisch. Das Haus in der Moral der letzten Strophe, aber auch bereits das Haus und das Büro, mit dem in der vierten und fünften Strophe der Garten verglichen wird, ist nicht länger der lyrische Raum der ersten drei Strophen. Gattungsgeschichtlich gesehen haben wir es in diesem zweiten Teil des Gedichts mit einer in der niederländischen Literaturgeschichte sehr wohl bekannten Erscheinung zu tun, nämlich, mit der sog. *Parlando-Poesie*.

Der Raum-im-Werk ist die eine der beiden Hauptkategorien des sprachlichen Kunstwerks; dadurch kann eine Analyse des räumlichen Aufbaus, ebensogut wie eine Analyse der Zeit-im-Werk, wesentliche Strukturaspekte dieses Werks aufdecken. Die Bedeutung der Hauptkategorien Raum und Zeit für den Aufbau der Welt in einem bestimmten Werk kann der Dichter noch dadurch steigern, dass er seine Symbole in eine direkte Beziehung zu diesen Kategorien setzt, sie sozusagen im Zeitlichen oder im Räumlichen seiner Schöpfung „sucht“. Jan van Nijlen konzentriert seine Symbolik weitgehend auf das Räumliche. Und gerade in dieser Raumsymbolik schafft er eine typisch lyrische Welt — wenigstens in der ersten Hälfte des Gedichts. Für das Lyrische, so sagt Emil Staiger in seinem Buch über die *Grundbegriffe der Poetik*, ist die Erinnerung bestimmend<sup>7</sup>. Der Begriff der Erinnerung scheint je-

<sup>7</sup> E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, <sup>5</sup>1961, 13 ff., insbes. 62.

doch in unserem Zusammenhang irrezuführen. Man könnte ja einwenden, dass das Thema des Gedichts nun einmal eine Erinnerung („Ein Sohn denkt an seinen Vater“) sei und dass dies für die Struktur (d. h. für das „Wie“, für die Art und Weise, wie im Werk eine Welt durch Worte aufgestellt wird) nicht ohne weiteres gelte. Ich hätte dieses Beispiel eigens zur Erhärtung theoretischer Annahmen gewählt und das Ganze wäre eine reine *petitio principii*: gibt es doch Tausende von lyrischen Gedichten, die nicht eine Erinnerung zum Thema haben.

Dass Emil Staigers Kennzeichnung zutrifft und dass auch in van Nijlens Gedicht die Erinnerung mehr ist als blosses Thema, lässt sich leicht experimentell feststellen, wenn man den „Inhalt“ des Gedichts einmal kurz für sich paraphrasiert. In dieser Weise abstrahiert man die Struktur, das „Wie“ der Erinnerung, das „Wie“ auch des zentralen Symbols dieser Erinnerung, des Raumes, von dem Thema, von dem „Was“ der Erinnerung und des Raumes. Jeder Leser wird dann feststellen können, dass in einer solchen — von Cleanth Brooks mit Recht als „ketzerisch“ geächteten<sup>8</sup> — Nacherzählung der Raum und die Elemente des Raumes sich zu dem Thema der Erinnerung ganz anders verhalten als im lyrischen Gedicht; sie fangen an, nach der Art der Epik eine Rolle in einer fortschreitenden Handlung zu spielen. Das Haus in van Nijlens Gedicht ist gleichsam ein mit Erinnerungen geladener Kondensator — „Erinnerung“ hier in dem von Staiger gemeinten etymologischen Sinne des Einswerdens von Subjekt (Ich) und Objekt (Situation); im Bereich des Epischen aber ist der Raum wie ein elektrischer Leiter, durch den der Strom der Zeit, eventuell auch der Erinnerungen („Erinnerung“ jetzt jedoch im „Vulgatsinne“), hindurchfließt. Allerdings, lyrisch in diesem — Staigerschen — Sinne ist die letzte Strophe, ist vielleicht die ganze zweite Hälfte von van Nijlens Gedicht nicht mehr. Hier gehen Subjekt und Objekt wieder auseinander, hier ist die Stimmung aufgehoben und stellt sich ein fast episches, kontemplatives, Gegenüber ein. Diese Metaphern drücken freilich nicht den Reichtum an Aspekten des dichterischen Raumes, weder des lyrischen, noch des epischen, erschöpfend aus. Sie sollen nur vorläufig anstelle von wissenschaftlichen Begriffen treten, die die Forschung noch auszuarbeiten hat.

Wir wollen jetzt den Bereich der Lyrik verlassen und uns dem der Epik zuwenden. Emil Staiger kennzeichnet das Epische mit dem Begriff der „Vorstellung“<sup>9</sup>. Die Anwendbarkeit dieses Begriffes auf die Deu-

<sup>8</sup> Cl. Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, 1947, London 1949, <sup>2</sup>1960, 176 ff.: *The Heresy of Paraphrase*.

<sup>9</sup> Staiger, *Grundbegriffe*, 83 ff.

tung des epischen Raumes und auf unser Bild dieses Raumes als eines Leiters, durch den der Strom der Zeit hindurchfließt, ist jetzt näher zu prüfen. Wir wählen zu diesem Zwecke eine Kurzgeschichte der holländischen Schriftstellerin Anna Blaman. Der Titel dieser Erzählung lautet, übersetzt: „Der arme Student. Eine Weihnachtsgeschichte“. Das Thema ist, wie wir schon auf Grund des Titels erwarten können, etwas rührselig, und die bereits im ersten Satz eingeführte Hauptgestalt, der auf einem Dachbodenzimmerchen wohnende arme Student, fast eine stereotype Figur. Aber nichtsdestoweniger ist diese Erzählung, wie sich zeigen wird, sehr aufschlussreich für eine Betrachtung des epischen Raumes.

„Der Student, der die Dachbodenstube bewohnte, war nun nicht gerade ein gewinnender junger Mann. Scheu, blass, ältlich sah er aus, wie er die hohen Treppen zu seinem hochgelegenen Unterschlupf hinaufstieg, und wenn er jemandem auf dem Absatz begegnete, einem von der Familie seines Wirtes, brachte er es kaum über sich, zu grüßen“<sup>10</sup>. Es ist dies der erste Satz der Geschichte eines armen Studenten, der in einem Dachbodenzimmer bei einem Gemüsehändler wohnt. Unten wohnt die Familie des Gemüsehändlers; der Student wohnt oben. Der Kontakt fehlt: die Verbindung von Unten und Oben, zwischen der Gemüsehändlerfamilie und dem Studenten, bilden nur die hohen Treppen, die der Student jedoch nicht hinaufgeht, sondern hinauffliegt: „nicht eilig, sondern gerade in einer krampfhaften Ruhe, damit er ja nicht auffallen würde“. Die Symbolik ist wohl besonders unkompliziert: der Heiligabend wird dieses asoziale Verhältnis ändern, wird Unten und Oben verbrüdern. Und so geschieht es denn auch. Man lädt den armen Studenten unten zum Bier; aber um den langen Weg, den Weg von Oben nach Unten, den er zurücklegen muss, um all diese steilen Treppen, die den geistigen Abstand versinnbildlichen, hervorzuheben, sagt er „ein wenig im Stottern: »Gern, recht gern ... in einer halben Stunde, ist das recht?«“<sup>11</sup>. Aber wie er dies gesagt hat, bedauert er schon den Aufschub, bedauert er diese halbe Stunde, die er jetzt gut gebrauchen will. Denn er braucht die halbe Stunde nicht mehr, jenen langen Weg, alle Treppen hinunter, zurückzulegen: „Er zog seinen Mantel an und rannte die Treppe hinunter, zur Tür hinaus“<sup>12</sup>. In einem Restaurant an der Chaussee kauft er zwei Blumensträuße: Goldastern für die Frau des Gemüsehändlers, rote Nelken für die Tochter. Die Verbrüderung

<sup>10</sup> Von uns übersetzt nach der Ausgabe: A. Blaman, *Overdag en andere verhalen*, Amsterdam 51961 (*De arme student. Een kerstverhaal*: S. 57 ff.), 57.

<sup>11</sup> a.a.O. 64.

<sup>12</sup> a.a.O. 64.

findet statt; aber damit nicht genug: der Student wird nunmehr von der Tochter (die die Gestalt seiner Traumbild-Geliebten angenommen hat) für voll genommen. Denn das Mädchen lächelt nicht, als er ihr die Blumen gibt. „Im Gegenteil, sie sah ihn tief-ernst, fast verduzt an, und das ging weit über seine Hoffnungsträume hinaus. Es war ein schwindelerregendes Erlebnis, das übrigens kein einziger Traum einem je bieten konnte. Es war das Erlebnis, dass man als Mann Eindruck gemacht hatte“<sup>13</sup>.

Damit hätten wir die „Situation“ und das „Geschehen“ skizziert. Die „Situation“ wird durch die Gegenüberstellung: Gemüsehändlerfamilie—Student, räumlich getrennt durch die Treppe, welche der Student hinaufzuziehen pflegt, gekennzeichnet, während das „Geschehen“, der eigentliche Kern dieser Weihnachtsgeschichte, die Einkehr und Umkehr als übliches Thema dieser Gattung, die Überwindung der Treppen, diese Situation schliesslich aufheben soll. Es ist möglich, dies so skizzenhaft wiederzugeben, weil die Erzählung selbst auch kaum mehr als eine Skizze ist. Nur an einer Stelle übersteigt das Erzählen und damit die Raumstruktur das Schema; hier hat Anna Blaman trotz der Trivialität ihres Stoffes die Möglichkeiten zum Aufbau eines epischen Raumes auf eine spezifisch epische Weise ausgenutzt. Zwischen der Skizzierung der „Situation“ einerseits und dem eigentlichen „Geschehen“ andererseits wird nämlich retrospektiv berichtet, wie der arme Student die Dachbodenstube eines Tages gemietet hatte. Die Tochter hatte ihn empfangen: sie hatte an dem Montagmorgen — als Verkäuferin in einem Kaufhaus — ihren freien Vormittag gehabt. „Sie ging mit ihm die drei Treppen hoch, zu der Dachbodenstube hinauf. Und da die Mutter an jenem Morgen schon in aller Frühe die Wäsche besorgt und auf dem Dachboden zum Trocknen aufgehängt hatte, hielt sie, indem sie ihm voranging, Bettücher, Hemden und Hosen auf ihrem Durchzug zur Seite; und das tat sie mit dem gleichen Ernst und der gleichen Anmut, wie wenn sie den Kundinnen auf der Kleiderabteilung den Vorhang des Anprobekabinetts hochhielt. Sie entschuldigte sich auch noch wegen der Wäsche. Die ist wohl etwas lästig, sagte sie. Darauf erwiderte der Student: »Ach, es macht nichts.«“<sup>14</sup>. Der zunächst nur skizzenhaft aufgebaute Raum des Hauses erlangt ein Profil durch diesen Aufklärungszug, durch diese Initiation, diesen Einweihungsritus über drei Treppen und einen langen Dachboden mit Wäscheleinen voller Bettücher, Hemden und Hosen. Der Trockenboden beschwört überdies in dem jungen Studenten Erinnerungen an die elterliche Wohnung

<sup>13</sup> a.a.O. 65.

<sup>14</sup> a.a.O. 59.

herauf. Und der Umstand, dass es nun gerade die Tochter des Hauses ist, die diese Initiation vollzieht, verleiht auch dem skizzenhaften Gegensatz von Oben und Unten einen Sinn: der Weg von Oben nach Unten ist nicht zuletzt der Weg zu ihr, zur Frau.

Das Haus ist kein mit geronnenen Erinnerungen gefüllter Raum, wie in van Nijlens lyrischem Gedicht, sondern ein Raum, der sein eigentliches Profil erst durch die Handlung erlangt, und, wie wir gleich sehen werden, durch die Perspektive, aus der die Handlung erzählt wird. Um letzteres zu erklären, muss ich zunächst darauf hinweisen, dass die Welt im erzählerischen Werk immer aus einem oder mehreren Orientierungszentren heraus beschrieben wird<sup>15</sup>. Es gibt drei grundsätzliche Möglichkeiten, drei „Erzählweisen“ (und, natürlich, unzählige Variationen dazu)<sup>16</sup>: erstens, die Ich-Erzählsituation, das Orientierungszentrum liegt dann in der Gestalt des Ich-Erzählers; zum zweiten, die Erzählung ohne einen persönlichen Erzähler, das Orientierungszentrum liegt dann irgendwo am Rande der vorgestellten Welt, es bildet gleichsam einen Scheinwerfer, der mit einem Lichtstrahl alle Bewegungen der Gestalten verfolgt. Die dritte Erzählsituation liegt vor, wenn das Orientierungszentrum in einer Er-Gestalt liegt, die aus sich heraus sich selbst und die Welt beleuchtet. Im letzteren Fall kann es auch bald in der einen, bald in der anderen Gestalt des Erzählwerks liegen, wie häufig in den sog. stream-of-consciousness-Romanen begegnet. Erzählgebilde, deren Raumgestaltung offensichtlich eine besondere symbolische Bedeutung hat, haben häufig den eigenen Reiz, dass die Erzählweise unmittelbar mit ebendieser Raumgestaltung zusammenhängt, anders gesagt, dass die Erzählweise und die Art und Weise, wie der Raum in der Erzählung aufgebaut wird, sich gegenseitig bedingen. Wie auch in den meisten anderen Werken von Anna Blaman liegt eine Kombination der soeben besprochenen zweiten und dritten Erzählweise vor. Es ist ja nicht immer klar, ob die Gedanken und Gefühle des armen Studenten so wiedergegeben werden, dass das Orientierungszentrum, aus dem heraus die erzählerische Welt gesehen wird, in dem jungen Mann selbst liegt — sog. „personale“ Erzählweise —, oder aber ob wir diese Welt von aus-

<sup>15</sup> Vgl. zum Begriff des „Orientierungszentrums“: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931, Tübingen 1965, 243 ff.

<sup>16</sup> Typologie der Erzählweisen nach Fr. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.* [Wiener Beiträge zur englischen Philologie LXIII], Wien und Stuttgart o.J. [1955], 1963. Den Zusammenhang von Erzählweise und räumlicher Darstellung habe ich ausführlicher behandelt in meinem Buch *Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen* [Studia Litteraria Rheino-Traiectina VII], Groningen 1964, 26 ff., 37 ff., 81 ff. und 98 ff.

sen her, wegen einer sog. „auktorialen“ Erzählweise, betrachten<sup>17</sup>. Es herrscht jedoch der Eindruck vor, dass wir die Welt durch die dicken Brillengläser des kurzsichtigen armen Studenten sehen. Die räumliche Konsequenz ist, dass auch wir den Raum aus der Dachbodenperspektive sehen, wie er selbst. In dieser Weise tut sich auch für den Leser die Kluft zwischen Oben und Unten auf: der Leser wohnt gleichsam selber hoch oben auf dem Dachboden.

Zum Schluss wollen wir vom dramatischen Raum sprechen. Ebenso wie der Raum im lyrischen Gedicht oder in der Epik, im Roman oder in der Novelle, ist auch der dramatische Raum ein heraufbeschworener Raum, der durch die Realisierung des Textes erzeugt wird und ohne den Text nicht existiert. Es ist die Aufgabe des Schauspielers, diese Realisierung zu vollziehen. Man könnte aber einwenden: Ist nicht bereits die Bühne, dieser Raum, der ja auch ohne die Gegenwart der Akteure existiert, dieser Raum mit seiner ganzen Ausstattung, der ein Zimmer, ein Haus, eine Strasse vorstellt, ein solcher dramatischer Raum? Dies kann tatsächlich der Fall sein: ein Teil des Textes, die Bühnenanweisungen, ist dann bereits in einen konkreten Raum verwandelt. Aber die *dramatis personae* werden erst diesen Raum erfüllen und es dem Zuschauer ermöglichen, in ihm einen dreidimensionalen Raum zu sehen. Denn unsere heute übliche Bühne ist kein dreidimensionaler Raum, er weist eigentlich nur zweieinhalbe Dimension auf<sup>18</sup>. Die Tiefendimension wird ja nur angedeutet: häufig durch ein Fenster, eine Tür usw., und der Akteur muss sie durch seine Bewegungen und das Erklingen seiner Stimme vervollständigen.

Neben diese nur suggerierte Tiefendimension tritt ein zweites Merkmal, das ebenfalls mit der Illusion des Raumaufbaus im Drama zusammenhängt und so schön die Bedeutung des Begriffes „Spannung“ (mit dem Emil Staiger das Wesen des Dramas kennzeichnet<sup>19</sup>) für diesen

<sup>17</sup> So verschiebt sich im Original die Erzählperspektive wiederholt, z.B. in der oben in Übersetzung zitierten Stelle: „Im Gegenteil, sie sah ihn tief-ernst, fast verduzt an [...]“, was im Niederländischen sehr klar im Tempusgebrauch zum Ausdruck kommt: „[...] het was een duizelingwekkende ervaring die trouwens geen droom je ooit kan geven“, deutsch: „[...] es war ein schwindelerregendes Erlebnis [war: Imperfekt, personal], das kein einziger Traum einem bieten kann“ (kann: Präsens, auktorial; auch die Bedeutung von niederl. *je* verschiebt sich jetzt: es ist nicht länger Anredepronomen — „du“ —, das sich auf die Person bezieht, deren Gedanken wiedergegeben werden, sondern bezieht sich in der allgemeineren Präsens-Aussage auf ein „man“). Die Wiedergabe dieses Wechsels im Deutschen mutete zu forciert an, so dass wir alles „ins Personale“ übersetzten.

<sup>18</sup> Wir beziehen uns hier selbstverständlich nur auf die sog. „Guckkastenbühne“.

<sup>19</sup> Staiger, *Grundbegriffe*, 143 ff.

Raumaufbau veranschaulicht. Fast jede dramatische Handlung wird bedingt durch das Spannungsverhältnis zwischen dem, was in dem sichtbaren Raum der Bühne vor sich geht, und den Geschehnissen ausserhalb, hinter und neben der Bühne. Dieses Spannungsverhältnis kann im Akustischen oder im Visuellen zum Ausdruck kommen, indem Stimmen hinter den Kulissen erklingen, Personen auf der Bühne mit Personen hinter der Bühne sprechen, oder mittels Türen und Fenster Verbindungen mit dem Raum ausserhalb der Bühne hergestellt werden. Auf diese Weise entsteht eine Spannung zwischen einem Innen- und einem Aussenraum: es ist häufig diese räumliche Spannung, welche die Handlung in Gang setzt und ihr immer wieder neue Impulse gibt.

Als ein in diesem Zusammenhang vielleicht zunächst etwas kontrastreich erscheinendes Beispiel wähle ich jetzt ein Bühnenstück eines jüngeren holländischen Autors, *Babel (De Babel)* von Jan Wolkers<sup>20</sup>. Das Thema von Wolkers' Drama ist eine Weltraumfahrt. Drei Physiker sind mit zwei technischen Assistenten auf der Suche nach Gott, was den Titel des Stückes, der zugleich der Name ihrer Raumkapsel ist, erklärt. Die Kapsel ist in zwei Abteilungen unterteilt, eine für die Physiker, unten, und eine für die Gehilfen, oben. Der Zuschauer sieht nur einen dieser beiden Räume zugleich. Wichtiger jedoch als diese innere Zweiteilung ist das Spannungsverhältnis zwischen dem Raum der ganzen Kapsel und dem Raum, dem Kosmos, ausserhalb. Der Sinn dieses Beispiels liegt nicht etwa in einer Spielerei mit der doppelten Bedeutung des Wortes „Raum“, wie man vielleicht meinen könnte. Der Raum ausserhalb der Kapsel, ausserhalb der Bühne, ist im Gegenteil ein suggerierter Raum im vorhin besprochenen Sinne, also ein „Aussenraum“. In diesem Raum, im Universum, soll der Allmächtige, soll Gott, wohnen. Das glaubt wenigstens der Leiter der Expedition. Das Ziel der Reise ist die Herstellung einer Verbindung mit Gott und somit der Gottesbeweis, den man den Menschen auf Erde dadurch liefern könnte. Viele Jahre lang suchen die Männer an Bord der „Babel“ nach Gott, aber es gelingt ihnen nicht, die Verbindung mit Ihm herzustellen. Was man gemeinhin „Handlung“ im Drama nennt, ist in diesem Stück denn auch, mindestens bis zu dem fatalen Schluss, kaum vorhanden. Man redet, man spielt Schach, nichts weiter: der Impuls von aussen her fehlt ja. Es gibt zwei Kontaktschleusen zwischen dem Raum innerhalb der Kapsel und dem ausserhalb. Die erste ist eine Luke in der Abteilung der Techniker. Von Zeit zu Zeit muss einer von ihnen, mit Sauerstoff bewaffnet, hinausgehen, um eine Reparatur durchzuführen. Aber er nimmt nie etwas wahr, allenfalls einen entgegenkommenden und wieder vorübereilenden

<sup>20</sup> J. Wolkers, *De Babel. Toneelspel in drie bedrijven*, Amsterdam 1963.

Kometen. Aber eines Tages beobachtet man einen merkwürdigen Schein. Jetzt wird etwas geschehen. Ja: Gott spricht, und seine Worte werden über den Computer, die zweite Kontaktschleuse zwischen dem Innen- und dem Aussenraum, empfangen. Charms, der Leiter, spricht mit Ihm. Dieses Gespräch, der Höhepunkt, das Ziel dieser jahrelangen Raumfahrt durch die Unendlichkeit, wird mit dem Tonbandgerät aufgenommen. Sobald jedoch das Band abgespult wird, stellt sich heraus, dass nur die Stimme von Charms registriert wurde und Gottes Stimme fehlt. Die Kommunikation war also blosser Schein, oder aber, sie hat tatsächlich stattgefunden, aber lässt sich mit irdischen Mitteln nicht festlegen, nicht fassen: zwei Möglichkeiten, über die die Mitglieder der Expedition verschieden denken und über die auch wir verschiedene Meinungen haben können.

Im Rahmen unserer Betrachtung des Raumes geht es vor allem darum, dass Jan Wolkers absichtlich, oder intuitiv, oder aber einfach rein zufällig das Spannungsverhältnis zwischen dem Innen- und Aussenraum angewandt hat und dass er diese Triebkraft jeder dramatischen Handlung für sein spezifisches Thema, das Verhältnis des Menschen (Innenraum) zu seinem Gott (Aussenraum) auszunutzen wusste. Als „scheinbar kontradiktorisch“ bezeichnete ich dieses Beispiel, weil es anschaulich macht, dass auch in dem Fall, wo der von aussen kommende Impuls fehlt, das Geschehen im Innenraum dennoch auf den Aussenraum, auf die blossе Möglichkeit eines solchen Impulses, gerichtet bleibt. Das Spannungsverhältnis zwischen dem auf der Bühne sichtbaren Raum und dem nur suggerierten Raum ausserhalb der Bühne bestimmt auch hier die dramatische Welt.

Die phänomenologische Strukturforсhung in der Literaturwissenschaft bedient sich häufig der Einzelanalyse, um allgemeine Gesetzmässigkeiten einer Gattung oder gar der Literatur überhaupt aufzudecken. Auch wir haben das in unseren drei Interpretationen getan. Zugegeben: es ist ein gefährliches Unterfangen. Leicht gerät man ins Hineininterpretieren, leicht hält man Eigenheiten des einzelnen Werks für spezifische Merkmale einer Gattung. Dieser Gefahr sind wir oben vielleicht nicht ganz entgangen. Andererseits ist zu bemerken, dass diese Art der Strukturforсhung-am-Einzelobjekt nicht rein induktiv arbeitet, sondern auf schon vorhandenen Theorien aufbaut, so dass die empirische Basis doch weniger schmal ist, als sie zu sein scheint: gehen doch die schon vorhandenen Theorien ebenfalls auf Beobachtungen an Einzelobjekten zurück.

So haben wir in unserer Skizze einer „Poetik des Raumes“ versucht, an drei Texten zu zeigen, wie die Seinsweise des sprachlichen

Kunstwerks mit durch die räumliche Gestaltung seiner Welt auf drei verschiedene Weisen realisiert werden kann, nämlich in dem lyrischen, dem epischen und dem dramatischen Raum. Der Raum ist von der Literaturwissenschaft lange stiefmütterlich behandelt worden. Unter dem Einfluss einer die Zeit als zentrales Moment erkennenden Philosophie fand auch die phänomenologische Strukturforschung in der das Werk konstituierenden Kategorie der Zeit eine sichere Handhabe. Dass dies zu einer Überschätzung der Rolle der Zeit (erkennbar in den quasi-mathematischen Analysen des zeitlichen Moments der Epik) führen musste, war wohl eine unumgängliche Entwicklung, die heute auch wieder grösstenteils hinter uns liegt. Es ist das Verdienst Herman Meyers gewesen, dass er die Bedeutung der Kategorie des Raumes, neben der der Zeit, wenn auch einstweilen noch mit einschränkender Vorsicht und vorwiegend an Beispielen der Erzählkunst, aufgezeigt hat.

Im Bereich der Erzählkunstforschung ist zu untersuchen, ob sich eine Theorie des Raumes mit den bereits entwickelten Theorien der Zeit und der Perspektive verbinden lässt. Das wäre die 4. bzw. 5. Phase des Entwicklungsganges dieses Zweiges der Literaturwissenschaft. Denn, erst zurück-, dann vorwärtsblickend können wir folgende fünf Phasen unterscheiden, die sich allerdings teilweise überschneiden: 1. Die Perspektivenforschung (Käte Friedemann, Percy Lubbock, Franz Stanzel<sup>21</sup>); 2. die Zeitanalyse (Günther Müller, A. A. Mendilow<sup>22</sup>); 3. die Verbindung von Zeitanalyse und Perspektivenforschung (Jean Pouillon, Eberhard Lämmert<sup>23</sup>); 4. die Raumanalyse (Robert Petsch, Herman Meyer<sup>24</sup>); 5. die Verbindung von Raumanalyse, Zeitanalyse und Perspektivenforschung zu einer integralen Theorie des Epischen, welche letztere freilich vorläufig noch aussteht.

<sup>21</sup> K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Berlin 1910 [Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, N. F. VII], Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt<sup>2</sup>1965; P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London<sup>1</sup>1921, <sup>17</sup>1963; Fr. Stanzel: s. Anm. 16.

<sup>22</sup> G. Müller: in einer Reihe von Aufsätzen, deren frühester wohl der Artikel *Morphologische Poetik*, erschienen in „*Helicon*“ V, 1944, 1 ff., ist. Unter diesem Titel soll demnächst auch ein Band *Gesammelter Aufsätze* von Müller in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt, erscheinen. A. A. Mendilow: s. Anm. 3.

<sup>23</sup> J. Pouillon: s. Anm. 3; E. Lämmert: s. Anm. 3.

<sup>24</sup> R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale 1934, <sup>2</sup>1942. H. Meyer, *Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst*. Zuerst erschienen in: „*Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*“ XXVII, 1953, 236 ff.; ders., *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in: „*Studium Generale*“ X, 1957, 620 ff.

In der Erforschung der Wesenheiten der anderen Gattungen (Lyrik, Dramatik) sind wir jedoch weniger weit vorangekommen. Zwar hat man der Lyrik schon früh ein vers-, dem Drama ein bühnentechnisches Interesse entgegengebracht, aber „Technik“ ist nun einmal nicht dasselbe wie „Struktur“, es handelt sich dabei in den meisten Fällen um formale Oberflächenstrukturen. Auch hat sich der Literaturstrukturalismus in den letzten Jahrzehnten vorwiegend erzählerischen Gebilden zugewandt, so dass von einer Vernachlässigung der anderen Gattungen (vor allen Dingen in Deutschland, weniger z. B. in den Vereinigten Staaten) gesprochen werden muss.

Angesichts dieser Lage der Strukturforschung im allgemeinen und der Raumanalyse im besonderen wird man leicht erkennen, warum bereits das erste Wort unseres Aufsatztitels einen *Versuch* ankündigte, einen Versuch und nichts weiter als das.

#### PRÓBA POETYKI PRZESTRZENI PRZESTRZEŃ LIRYCZNA, EPICKA I DRAMATYCZNA

#### STRESZCZENIE

Rozprawa niniejsza postawiła przed sobą dwa zasadnicze cele: a) zwrócenie uwagi na doniosłość kategorii przestrzeni w ogóle dla dzieła literackiego; b) wykazanie, iż przestrzeń może mieć znaczenie dla poetyki gatunku jako element określający i decydujący.

Rozpatrzmy po kolei te zagadnienia.

a) Wprawdzie czas (czytania, recytacji lub wystawienia scenicznego) konstytuuje dzieło literackie, jednakże świat zaktualizowany, przedstawiony w utworze posiada swój własny czas i swą własną przestrzeń. Czasowi konstytuującemu przeciwstawiona jest swoista rzeczywistość kategorii czasu i przestrzeni w utworze (Zeit-im-Werk, Raum-im-Werk). Pod wpływem jednej z tych kategorii, mianowicie czasu jako głównego składnika filozoficznej teorii poznania, nowsze literaturoznawstwo zajęło się prawie wyłącznie kategorią czasu i dość długo po macoszemu traktowało kategorię przestrzeni.

b) Pojęcia gatunkowe nie kształtują się wyłącznie według poznawczej świadomości i rozeznania świadomych rzeczy czytelników, zdolnych do „pewnego” odróżnienia epiki, liryki i dramatu; pojęcia te zależą bezpośrednio od powiązanych z sobą układów, w których realizuje się w dziele literackim struktura czasu i przestrzeni. W niniejszej rozprawie przeanalizowano specyficzne układy przestrzeni lirycznej, epickiej i dramatycznej na przykładzie trzech utworów współczesnej literatury holenderskiej: utworu poetyckiego Jana van Nijlen, krótkiego opowiadania Anny Blaman i dramatu Jana Wolkersa.

Symboliczne rozumienie przestrzeni lirycznej, w której stapiają się podmiot i przedmiot („wspomnienie” w rozumieniu Staigera), przestrzeń epicka jako miejsce akcji, określone i ukształtowane w zasadniczej zależności od perspektyw narra-

cyjnych, wreszcie przestrzeń dramatyczna jako produkt przez scenę stworzonego napięcia między widzialnym, tym wszystkim, co tkwi w „środku przedstawionych zdarzeń” („Innen”), a niewidzialnym i jedynie sugerowanym zespołem faktów „zewnątrznych” („Aussen”) — oto pierwsze, niejako próbnie zaproponowane określenia, których metaforyczny charakter może być usprawiedliwiony stanem współczesnych badań nad zagadnieniami przestrzeni.

Przełożył Jan Trzynadlowski

LE ROMAN D'EPPEL ET LE ROMAN-ESSAI

La problématique du roman d'essai est une problématique littéraire émergeant de la confrontation de deux genres littéraires distincts et complémentaires. On peut trouver dans les courants actuels sur le roman des éléments qui ont fait de ce genre un objet d'étude privilégié (et théorique) de la littérature post-moderne. Bien que certains éléments (et théoriques) de la littérature post-moderne aient été antérieurs à l'acte de création littéraire, c'est dans le cadre de ce mouvement que l'essai littéraire a acquis son statut de genre littéraire autonome, inséparable de son contexte théorique et esthétique. L'essai littéraire est un genre littéraire qui a émergé au sein de la littérature post-moderne et qui a été défini par ses caractéristiques formelles et théoriques. L'essai littéraire est un genre littéraire qui a émergé au sein de la littérature post-moderne et qui a été défini par ses caractéristiques formelles et théoriques.

Il faut que le roman ait subi une transformation radicale pour devenir un roman-essai. Cette transformation a été initiée par les écrivains de la littérature post-moderne et a été définie par ses caractéristiques formelles et théoriques. L'essai littéraire est un genre littéraire qui a émergé au sein de la littérature post-moderne et qui a été défini par ses caractéristiques formelles et théoriques. L'essai littéraire est un genre littéraire qui a émergé au sein de la littérature post-moderne et qui a été défini par ses caractéristiques formelles et théoriques.

BUL.