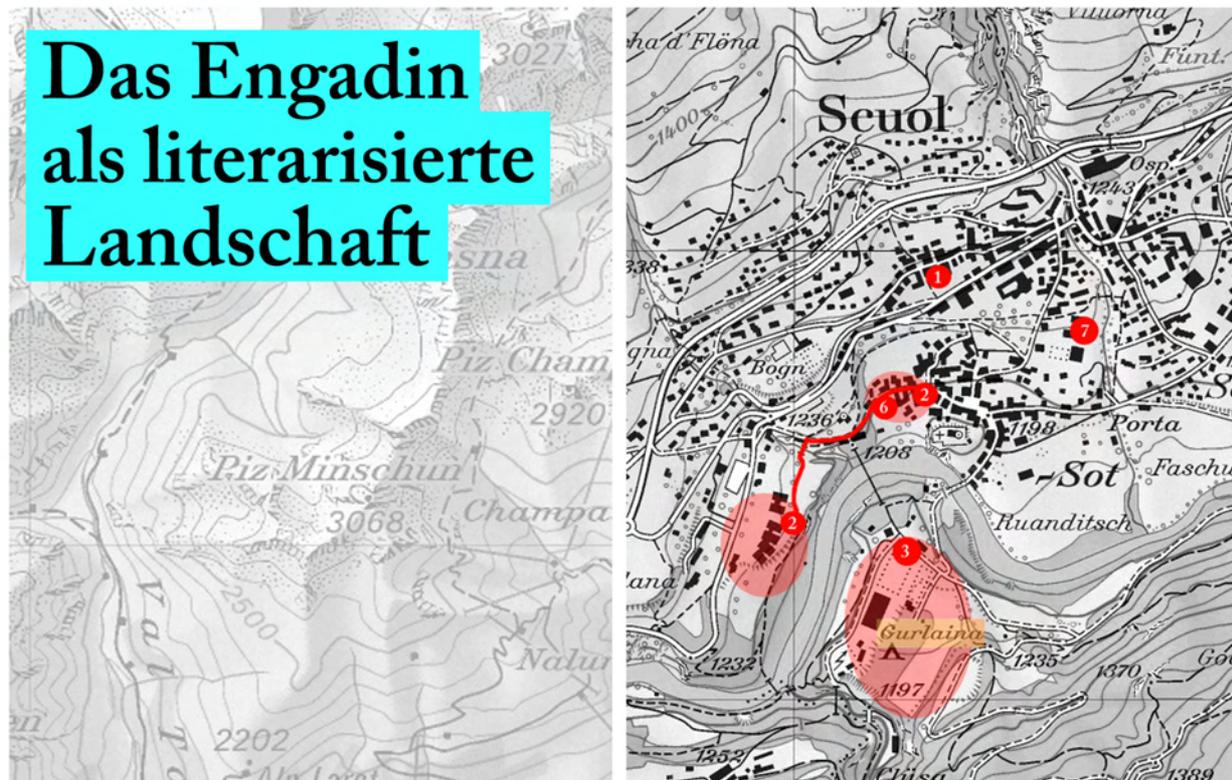


Masterarbeit
Deutsche Philologie

Referent: Prof. Dr. Alexander Honold
Koreferentin: Dr. Barbara Piatti



Das Engadin als literarisierte Landschaft

Literaturgeographische Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Raum

Andreas Bäuml
Matr.-Nr. 05-057-831
Gundeldingerstrasse 445
4053 Basel
andy.baemler@stud.unibas.ch
076 516 64 71

Basel, 1. September 2011

Dank

Zuerst möchte ich Frau Dr. Barbara Piatti für die inspirierende, stets ermutigende und unkomplizierte Betreuung danken, sowie Herrn Prof. Dr. Alexander Honold für seine wertvollen Ratschläge. Herzlichsten Dank gilt auch meinen Grosseltern, Dr. Rose-Marguerite und Dr. James Bäumlner, für die vielen Anregungen und die unbestechliche, konstruktive Kritik.

Ich bin durch die freundliche Auskunft und das Entleihen handgefertigten Kartenmaterials überraschend und reich beschenkt worden von der *Comün da Scuol* – vielen Dank. Ohne die Hilfe von Annemarie Pfister hätte ich meine Texte aus einem bedeutend kleineren Bücherschatz auswählen müssen.

Meinen lieben Eltern, die mir das Studium der deutschen Philologie und der Geschichte ermöglicht haben, bin ich tief verbunden.

Danke Salome für deine Unterstützung, für alle Ermutigung und Kritik nach der Lektüre der zahllosen Rohfassungen.

Inhalt

<i>Kartenverzeichnis</i>	5
<i>1. Einleitung: Kartographie und Literatur</i>	6
<i>2. Theoretische Einführung</i>	7
2.1 Die Aktualisierung des „Nicht-Gesagten“	7
2.2 Schwindelgefühle: Zwischen empirischer Welt und Textwelt	9
2.3 Stadt und Raum als Diskurs.....	10
2.4 Die Semantik der Landschaft	12
2.5 Das Engadin als literarischer Schauplatz	14
2.6 Methoden einer qualitativen Auseinandersetzung	17
2.7 Literaturgeographie: Eine kurze Einführung	19
2.8 Die Grenzen der Darstellbarkeit.....	21
2.9 Begriffsapparat und Darstellung	22
2.10 Diskursive Landschaftskonstitution.....	24
2.11 Die Auswahl der Texte	25
<i>3. Ulrich Becher: Murreljagd (1969)</i>	27
3.1 Textueller Raumbezug	28
3.2 Getriggerte Räume und Projektionen	30
3.2.1 Isonzoschlacht im Val Roseg.....	30
3.2.2 Das Schwarze Meer im St. Moritzer See: Ein horizontaler Absturz.....	32
3.2.3 Das Licht im See: Naturphänomen oder Produkt überreizter Phantasie?	35
3.2.4 Wundererwartung auf dem Morteratsch	38
3.2.5 Exkurs: Diavolezza und Morteratsch als Szenerie bei Heer und Becher	39
3.2.6 Friedhof im Kastanienwald.....	40
3.2.7 Von Celerina nach Pontresina	41
3.3 Räumliche Bewegung – bewegliche Räume	42
<i>4. Cla Biert: Die Wende (1962)</i>	44
4.1 Das Einbrechen des Fremden	45
4.2 Das Ausbrechen in die Fremde	46
4.3 Die Landschaft als Projektionsfläche des Inneren.....	47
4.4 Referenz und Enzyklopädie	49
4.5 Figurenraum und Schauplätze	52
4.6 Die Furcletta als hochalpiner Schauplatz.....	56

5. <i>Tim Krohn: Der Geist am Berg (2010)</i>	59
5.1 Der Zerfall der Handlungszone	60
5.2 Orientierung in der Zivilisation	61
5.3 Diskursive Raumkonstitution	62
5.4 Der Raum als intertextuelle Referenz.....	65
5.5 Die definitive Dekonstruktion durch die Landschaft.....	67
5.6 Semantische Bergkonstruktion	67
6. <i>Hans Boesch: Der Kreis (1998)</i>	70
6.1 Eine Fahrt auf dem Karussell: Die Eröffnung des Handlungsraumes.....	71
6.2 Grosse Netze, kleine Kreise	74
6.3 Das Gewebe der Binnenerzählungen	75
6.3.1 Paola-Madlainas Flucht.....	76
6.3.2 Aplanalp und Valerie	78
6.3.3 Simon Mittler und Aurora	79
6.3.4 Geckeler und Urgrossmutter	80
6.4 Der Albula als Naht zwischen Norden und Süden	83
7. <i>Schlusskommentar</i>	85
7.1 Raummodelle.....	85
7.2 Räumliche Verluste und ‚Orte der Abwesenheit‘	87
7.3 Deskriptive Landschaftskonstitution	88
7.4 Landschaft als Zeichen	90
7.5 Triggerorte	92
7.6 Die Funktionen von Landschaft im Text	93
7.6.1 Berg und Tal.....	93
7.6.2 Das Engadin als topographische Zwischenstation.....	94
7.7 Fazit	95
8. <i>Quellen- und Literaturverzeichnis</i>	96
8.1 Quellen	96
8.2 Literatur	96
8.3 Weiteres	100

Kartenverzeichnis

<i>Karte 1.1:</i>	<i>Figurenraum Scuol, Biert 2009</i>	19
<i>Karte 1.2:</i>	<i>Handlungsraum, Heer 1962</i>	20
<i>Karte 1.3:</i>	<i>Handlungszone Pontresina/St. Moritz, Heer 1962</i>	22
<i>Karte 2.1:</i>	<i>Figurenraum mit Projektionen, Becher 2010</i>	28
<i>Karte 2.2:</i>	<i>Schauplatz Val Roseg, Becher 2010. S. 32ff.</i>	30
<i>Karte 2.2.1:</i>	<i>Projektion im Val Roseg, Becher 2010. S. 32ff.</i>	30
<i>Karte 2.3.1:</i>	<i>Handlungszone Sils und Silvaplana, Becher 2010. S. 141ff.</i>	32
<i>Karte 2.3.2:</i>	<i>Projektion vor Silvaplana, Becher 2010. S. 141ff.</i>	33
<i>Karte 2.4:</i>	<i>Handlungszone Silvaplana (Licht im See), Becher 2010. S. 141ff.</i>	35
<i>Karte 2.5:</i>	<i>Figurenweg St. Moritz, Becher 2010. S. 206f.</i>	36
<i>Karte 2.6:</i>	<i>Handlungszone Diavolezza/Bernina, Heer 1962 und Becher 2010</i>	39
<i>Karte 2.7:</i>	<i>Figurenweg Celerina bis Punt Muragl, mit Projektionen, Becher 2010. S. 653ff.</i>	40
<i>Karte 3.1:</i>	<i>Topographische Marker, Europa, Biert 1984</i>	49
<i>Karte 3.2:</i>	<i>Handlungsraum, textchronologisch. Biert 1984</i>	50
<i>Karte 3.3:</i>	<i>Figurenraum zonal, Oberengadin, Biert 1984</i>	52
<i>Karte 3.4:</i>	<i>Handlungszone Scuol mit Schauplätzen, Biert 1984</i>	53
<i>Karte 3.5:</i>	<i>Schauplatz Furcletta, Biert 1984. S. 379f.</i>	55
<i>Karte 4.1:</i>	<i>Handlungsraum schematisch, Krohn 2010</i>	63
<i>Karte 4.2:</i>	<i>Handlungsraum schematisch, Spyri 2008 und Krohn 2010</i>	65
<i>Karte 5.1</i>	<i>Handlungsraum Welt, Boesch 1998. S. 5f.</i>	71
<i>Karte 5.2:</i>	<i>Handlungsraum, textchronologisch, Boesch 1998</i>	72
<i>Karte 5.3:</i>	<i>Figurenweg Paola-M., Boesch 1998. S. 110f.</i>	76
<i>Karte 5.4:</i>	<i>Figurenweg Valerie und Aplanalp, Boesch 1998. S. 87ff.</i>	77
<i>Karte 5.5:</i>	<i>Handlungsraum zonal, Engadin, Boesch 1998</i>	81
<i>Karte 6.1:</i>	<i>Handlungsräume Biert 1984, Becher 2010 & Boesch 1998</i>	85

1. Einleitung: Kartographie und Literatur

In other words, we are moving into a new ‚a-where-ness‘.¹

- Nigel Thrift

Die Frage nach dem geographischen Raum, in dem ein Text spielt oder zu spielen vorgibt, ist so alt wie die Literatur selber. Ein jeder Autor ist willentlich oder unwillentlich, bewusst oder unbewusst, Raumplaner und Architekt zugleich. Schreibend baut er Räume auf und baut sie ab, er baut sie nach und baut sie um. Als Produkt dieser kreativen Leistung entsteht eine imaginierte Geographie, ein interpretatorischer Ort, der stets dazu tendiert, als wirkliche Geographie (miss-)verstanden zu werden, bzw. als solche verstanden werden zu *wollen*. Eine realweltliche und eine literarisierte Topographie haben an sich nichts gemeinsam: Erstere existiert einzig als Text, letztere ist Stadt, See, ist Gletscher und Berg. Dennoch sind die beiden Räume eng miteinander verknüpft und verwoben, sie beziehen sich aufeinander und beeinflussen sich wechselseitig. Ihr Verhältnis ist ein ausserordentlich zerbrechliches, und das dünne Eis, auf das man sich zu ihrer wissenschaftlichen Untersuchung begibt, fordert methodische Gewandtheit.

Die mediale Repräsentation und Konstruktion von Räumen erlebt in der Folge des *topographical turns*,² und im weiteren Sinne des *spatial turns*,³ eine Hochkonjunktur. Verbunden mit dem Interesse für die Möglichkeiten neuer Medien, welche den nostalgischen Blick auf papierne Karten zu schärfen vermocht haben, widmet sich auch die Literaturwissenschaft vermehrt ortsbezogenen Fragestellungen und ignoriert den Raum nicht länger als dekorativen Hintergrund.⁴ Die Thematisierung und Erforschung dieser so heiklen Schnittstelle zwischen empirischer und literarischer Welt eröffnet der Literaturwissenschaft neue Wege und ein weites Feld an Möglichkeiten. Um die Überlagerung von realen und fiktionalen Räumen zu untersuchen, bietet sich die Literaturkartographie als methodischer Zugang an. Das Zeichensystem ‚Karte‘ wird dabei als Repräsentant der topographischen Enzyklopädie eines Lesers verstanden – als Bindeglied sozusagen, denn „sie deutet auf etwas statt etwas zu bedeuten.“⁵

Diese den kartographischen Textanalysen zugrundeliegenden *a-where-ness* soll im Folgenden anhand einer theoretischen Einführung aufgebaut und konkretisiert werden.

¹ Thrift, Nigel: *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. London & New York 2008. S. 166

² Während die Begriffe *topographical turn* und *topological turn* als Ausdifferenzierungen hauptsächlich in den Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaften Verwendung finden, ist die übergeordnete Bezeichnung *spatial turn* in erster Linie durch die Human- und Kulturgeographie geprägt worden. Vgl. Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010. S. 100ff.

³ Vgl. etwa Döring, Jörg [et al.] (Hrsg.): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008

⁴ Vgl. Stockhammer, Robert: *Verortung. Die Macht der Kartographie und die Literatur*. In: Ders (Hrsg.): *Topographien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. Paderborn 2005. S. 319-340 und Lotmann, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972. S. 311ff.

⁵ Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München 2007. S. 8

2. Theoretische Einführung

2.1 Die Aktualisierung des „Nicht-Gesagten“

Die postmoderne Literaturtheorie hat seit dem durch Roland Barthes postulierten „Tod des Autors“ die dadurch freigewordene Leerstelle zu füllen gesucht und folglich dem Leser eine wachsende Verantwortung aufgeladen. Positiv formuliert handelt es sich beim Sterbenlassen des Autors um die gleichzeitige „Geburt des Lesers“.⁶ Dieser ist zum eigentlichen Autor erkorren und „jedwede Idee eines Ursprungs der Texte vollständig ins Reich der Wahnvorstellungen verbannt worden.“⁷ Die Abwesenheit des Autors hat einen Raum hinterlassen, dessen Leerstellen und Funktionen nun durch die konstruktive Rezeptionsleistung des Lesers neu besetzt werden müssen, denn „die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt.“⁸ Die Interpretationsleistung des Lesers ist demnach konstitutiver Bestandteil des Mechanismus’ seiner Erzeugung. Umberto Eco sieht den Leser als vom Sender bewusst einberechneter Mitverfasser des Textes: „Ein Text will, dass ihm jemand dazu verhilft zu funktionieren.“⁹ Laut Eco geschieht dies über die Konstruktion einer Bezugswelt durch die „Tatsache unserer Enzyklopädie“,¹⁰ welche der lebensweltlichen Realität des Lesers entspricht. Sie ist ein subjektabhängiges, kulturelles und zu einem grossen Teil medienvermitteltes Gebilde,¹¹ aus dem sich dessen reale Welt konstruiert und sich beim Lesen gewissermassen unter die textuelle Welt legt. So entsteht ein Gewebe aus lauter Verknüpfungen textueller und realweltlicher Diskurse, welche je nach Subjekt verschieden sind.¹² „Es genügt, die Enzyklopädie zu wechseln, und man hätte eine ganz andere Tatsache.“¹³ Umgekehrt bezieht jede erzählerische Welt Darlehen aus der realen Bezugswelt des Rezipienten. Eine Texterzeugung funktioniert nach Wolfgang Iser’s Wirkungsästhetik als Dialog zwischen Sender und Empfänger, wobei Iser den Leser als Hauptfigur gegenüber dem Autor und dem Text versteht.¹⁴

⁶ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis [et al.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 185-193. Hier S. 193

⁷ Mahler, Andreas (Hrsg.): Stadtbilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg 1999. S. 7

⁸ Barthes 2000. S. 192

⁹ Eco, Umberto: Lector in fabula. München 1987. S. 64

¹⁰ Ebd. S. 166

¹¹ Zur medialen Prägung von Weltbildern vgl. Harendt, Annegret & Sprunk, Dana: Erzählter Raum und Erzählraum: (Kultur)Raumkonstruktion zwischen Diskurs und Performanz. In: Social Geography Discussions. Vol. 6 2010. S. 75–107. Hier S. 77

¹² Das Metzler Literaturlexikon definiert ‚Diskurs‘ nach M. Foucault als „institutionalisierte Aussageformen spezialisierten Wissens“, wie sie in einer Gesellschaft produziert und eingeübt sind, um eine ‚Ordnung der Dinge‘ nach Oppositionen wie wahr/falsch, normal/pathologisch, vernünftig/wahnsinnig, männlich/weiblich, usw. durchzusetzen.“ Schweikle, Günther und Irmgard: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2. Aufl. Stuttgart 1990. S. 103

¹³ Eco 1987. S. 166

In Wolfgang Iser’s Wirkungsästhetik heissen diese beiden Ebenen *Codes* – einerseits der textuelle *Primärkode* und andererseits der *Sekundärkode* als dessen „Realisierung“ durch den Leser. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976. S. 156

¹⁴ Vgl. Ebd.

Jeder literarische Text beginnt für den Leser mit einem „informativischen Vakuum“,¹⁵ er ist sozusagen situationslos. Sowohl Leser als auch Text sind bestrebt, diese Situationslosigkeit möglichst rasch und effektiv aufzuheben. Anhand des Titels oder der ersten Zeile versucht sich der Leser Orientierung zu verschaffen, indem er sich mitunter folgende Fragen stellt: Wann und wo spielt der Text? Wer sind die Protagonisten und um welche zentrale Begebenheit könnte es gehen? Zur Beantwortung dieser Fragen dient nicht nur das, was dasteht, sondern eben auch was *nicht* dasteht – die Lücken und Leerstellen, das „was zwischen den Zeilen (Worten) gesagt wird“.¹⁶ Michel Foucault bezeichnet diesen Vorgang als

ein Spiel, in dem man einerseits sagt: das war ja schon da, man brauchte nur zu lesen, alles steht da, man müsste schon blind und taub sein, um nicht zu sehen und zu hören; und umgekehrt: nein, das steht nicht in diesem und nicht in jenem Wort, kein sichtbares und lesbares Wort sagt das, worum es jetzt geht, es handelt sich vielmehr um das, was zwischen den Zeilen (Worten) gesagt wird, durch ihren Abstand, durch ihre Zwischenräume.¹⁷

Durch die Zwischenräume und Leerstellen zeigt ein literarischer Text seine Komplexität. Seine Bedeutung manifestiert sich nur zu einem geringen Teil an der Oberfläche, auf der Ausdrucksebene also, mit dem Gesagten. Es ist das „Nicht-Gesagte, das auf einer Aktualisierungsebene des Inhalts aktualisiert werden muss. Zu diesem Zweck bedarf es bei einem Text – entschiedener als bei jeder anderen Nachricht – der aktiven und bewusst kooperativen Schritte des Lesers.“¹⁸ Die weisse Leinwand, mit der ein Autor seinen Text zu schreiben beginnt, findet sich also erneut beim Rezeptionsprozess.¹⁹ Die durch den Buchdeckel abgegrenzte Textwelt verknüpft sich beim Lesen mit der realweltlichen Enzyklopädie des Rezipienten und wird durch diesen Bezug perspektiviert. Die Perspektivierung der textuellen Welt funktioniert „über Gegenstände; der literarische Raum wird gewissermassen mittels Stützpfeiler aufgespannt: durch Begriffe.“²⁰ Orts- und Städtenamen, Berge und Täler, Länder und Kontinente sind ebensolche Stützpfeiler, welche die textuelle mit der realweltlichen Wirklichkeit zu verbinden suchen. Sie funktionieren als Referenzen auf die erdräumliche Topographie, welche wiederum Teil der Enzyklopädie des Lesers ist.

Da die neuere Literaturwissenschaft glücklicherweise eine Teilrückkehr des Autors wieder zulässt, darf auch die Textwelt auf ihre Korrespondenz mit möglichen Bezugswelten untersucht werden. Der Autor setzt bei der Erzeugung eines Textes eine Art „Modell-Leser“ voraus, „der in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es der Autor gedacht hat, und sich in seiner Interpretation fortzubewegen, wie jener seine Züge bei der Hervorbringung des Werkes gesetzt hat.“²¹ Dabei liegt es auf der Hand, dass die Kompetenz

¹⁵ Mahler 1987. S. 14

¹⁶ Foucault 2000. S. 224

¹⁷ Foucault 2000. S. 224

¹⁸ Eco 1987. S. 62

¹⁹ Vgl. Ungern-Sternberg, Armin von: Erzählregionen. Überlegungen zu literarischen Räumen mit Blick auf die deutsche Literatur des Baltikums, das Baltikum und die deutsche Literatur. Bielefeld 2003. S. 550

²⁰ Ungern-Sternberg 2003. S. 551

²¹ Eco 1987. S. 67

des Verfassers nicht mit der des Rezipienten übereinstimmen muss, und so ist Lesen „ein schwieriger Balanceakt zwischen der Kompetenz des Lesers (seines Weltwissens) und jener Kompetenz, die ein gegebener Text im Sinne der ökonomischen Lektüre erfordert.“²² Der Leser transformiert also die textuelle Welt durch Assoziationen auf sein Weltwissen in eine reale Bezugswelt, welche sich wiederum als ein Netz aus lauter miteinander verknüpften Diskursen darstellt. Ein solches diskursives Netz ist der notwendige Hintergrund für das Auffüllen textueller Leerstellen und damit für das Verstehen von Literatur. Bei diesen zwei Ebenen handelt es sich nicht um direkte Entsprechungen, denn die Textwelt ist mit der empirischen Welt nicht identisch. Die beiden Räume sind kategorial verschieden und stehen dennoch in wechselwirkendem Bezug zueinander. Ohne eine Aktualisierung des Geschriebenen durch die Verknüpfungen mit lebensweltlichen Diskursen kann ein Text nicht zu seiner Entfaltung kommen. Nur dank referenzieller Stützpfeiler spannt sich die Textwelt über der empirischen Welt auf und erlangt somit Bedeutung. Die fiktiven Welten sind gewissermaßen - um nochmals mit Eco zu sprechen - „Parasiten der wirklichen Welt“.²³ Die spannungsvolle Beziehung zwischen Textwelt und realer Welt und die Frage, wie diese zustande kommt und welche Rolle dabei Raum und Landschaft spielen, sind Gegenstand vorliegender Untersuchung.

2.2 Schwindelgefühle: Zwischen empirischer Welt und Textwelt

Das Problem der Referenz steht hier ganz im Zentrum. Wie bereits deutlich gemacht wurde, sind literarische Räume keine Entsprechungen empirischer Räume. Jakob Christoph Heers Pontresina in *Der König der Bernina* ist, obwohl minutiös recherchiert und relativ exakt auf Landkarten übertragbar, keine Abbildung oder Entsprechung des real existierenden Engadiner Dorfes. Es wird bloss „so getan“. Die Annahme, das *echte* Pontresina werde einfach abgebildet, nennt die Literaturwissenschaft die „Illusion der Mimesis“.²⁴ Richtig wäre, dass der Roman sein eigenes *textuelles* Pontresina hervorbringt, welches losgelöst vom echten Pontresina existiert. Auch das im Roman detailliert beschriebene, an den Gletscher hinführende Val Roseg ist nichts anderes als ein vom Text produziertes und durch ihn existierendes *Texttal*, und der Roseggletscher ein *Textgletscher*. Die Dichtung konstruiert ihre eigenen Räume, denn „die Sphäre der Fiktion ist ontologisch nicht vereinbar mit dem, was wir gemeinhin als Realität bezeichnen.“²⁵ Aus der Perspektive des Schreibenden hat es Thomas Mann folgendermaßen formuliert: „Was hatte das wirkliche Lübeck von heute mit meinem in dreijähriger Arbeit erbauten Werk zu tun? Dummheit... Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe, was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun? Philisterei...“²⁶

²² Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. In: Jannidis 2000. 279-297. Hier S. 280

²³ Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München 1994. S. 112

²⁴ Mahler 1999. S. 12

²⁵ Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen 2008. S. 25

²⁶ Mann, Thomas: Bilde und ich. München 1906. S. 22

Diese letzte Frage nach dem Bezug der Sache zum Satz soll hier nicht nur rhetorisch gestellt werden, das schwierige Verhältnis zwischen Sache und Satz wird zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand. Denn: „Wer nach der Sache fragt, aus der Thomas Mann die vielen Sätze seines Romans gemacht hat, darf unter anderem auch antworten: Lübeck.“²⁷ Reale Herkunftsorte wie Lübeck bei Thomas Mann, London bei Charles Dickens und Pontresina bei Jakob Christoph Heer werden durch den Schreibprozess in fiktive Orte, in textuelle Landschaften und Städte verwandelt und durch den Rezeptionsprozess wieder an ihren realweltlichen Ursprung gekoppelt. Diese (Rück-)Koppelung, die „referenzielle Beziehung zwischen inner- und ausserliterarischer Wirklichkeit“ erzeugt die Spannung, die hier interessiert.²⁸ Heinrich Detering drückt sich treffend aus, wenn er zugesteht, dass „das Nachdenken über die Beziehung zwischen den beiden Schwindelgefühle auslösen“ kann.²⁹ Der Verwandlungsprozess von der Welt in die Sprache, von der Sache zum Satz, kann, darf und soll in der Literaturwissenschaft zurückverfolgt werden - sind die Orte der Fiktion doch „auf geheimnisvolle Weise aus [der empirischen Lebenswirklichkeit] hervorgegangen“.³⁰ Barbara Piatti definiert den zu erforschenden Gegenstand so: „Was sich literaturgeographisch untersuchen lässt, ist ein imaginärer Raum, der sich gewissermaßen über die reale Geographie legt, sie teils erweitert (mit erfundenen Orten), teils schrumpfen lässt, und sich mit ihr an manchen Stellen auch berührt.“³¹ Die beiden Enden, zwischen denen diese Spannung herrscht, bezeichnet Piatti als den „Pol des Realen“ und die „Sphäre des Imaginierten“.³²

2.3 Stadt und Raum als Diskurs

Um wieder auf Ecos Enzyklopädie-These zurückzukommen, muss dieses „Reale“, die Alltagswirklichkeit des Lesers also,³³ als dynamisches Gewebe von Diskursen verstanden werden. Frank Zipfel verdeutlicht diese Variabilität der lebensweltlichen Wirklichkeit des Lesers wie folgt:

Vor dem Hintergrund dieser Enzyklopädie spielen sich alle Lebensvollzüge des Menschen ab. Auch (fiktionale) Literatur wird vor diesem Hintergrund geschrieben und gelesen und ist auf ihn bezogen. Die Konzeption dieser Enzyklopädie macht deutlich, dass ihr Inhalt historisch und sozio-kulturell variabel ist.³⁴

²⁷ Detering, Heinrich: Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk Storms, Hebbels, Groths, Thomas und Heinrich Manns. Heide 2001. S. 10

²⁸ Piatti 2008. S. 25

²⁹ Detering 2001. S. 9

³⁰ Detering, Heinrich: Thomas Manns Lübeck. In: Frick, Werner: Orte der Literatur. Göttingen 2002. S. 226-243. Hier S. 226

³¹ Piatti 2008. S. 31

³² Ebd. S. 137

³³ Frank Zipfel definiert die Alltagswirklichkeit nach Nelson Goodman als das, „was den Mitgliedern einer Gesellschaft als wirklich oder real gilt.“ ³³ Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001. S. 75

³⁴ Ebd. S. 76

Einerseits befindet sich also das der textuellen Verwandlung unterlegene Reale in einem konstanten historischen Wandel, andererseits hängt die Perspektivierung von Texten auch stark von sozio-kulturellen Umständen ab. Es sind somit Welt-Versionen, die dem lesenden Subjekt zum Hintergrund der fiktiven Textwelten werden und kein eigentlicher „Pol des Realen“. ³⁵ Deshalb soll hier von einer *Sphäre des Realen* gesprochen werden, als eine Akkumulation von durch Enzyklopädien bestimmten Welt-Versionen. Teil davon sind auch (ebenfalls dem historischen Wandel unterlegene) topographische Karten, sowie an den Raum gebundene Diskurse – denn, durch was definiert sich eine Landschaft wie ‚das Engadin‘? Was ist eine Landschaft anderes als ein Knotenpunkt von Diskursen? ³⁶

Es wird also deutlich, dass die Sphäre des Realen einerseits aus lexikalischem Wissen (Karten beispielsweise) und andererseits aus kulturellen Diskursen besteht. Der *spatial turn* hat bewirkt, dass der geographische Raum seit Ende der 1980er-Jahre als kulturelle Grösse wahrgenommen wird und also nicht mehr nur physisch zu verstehen ist, sondern das Ergebnis gesellschaftlicher Diskurse. ³⁷ Nicht zuletzt hat das Internet zu diesem Paradigmenwechsel beigetragen, da der Raum im *cyber-space* als soziales und kulturelles Konstrukt fungiert. ³⁸

Jeri Johnson macht in ihren Untersuchungen zum urbanen Raum in den Texten von James Joyce und Virginia Woolf deutlich, dass eine textuelle Stadt immer in spezifische materielle, politische und historische Ebenen eingebettet ist und dadurch nicht nur sich selbst, sondern immer auch „etwas anderes“ repräsentiert. ³⁹ Johnson betont, dass Joyces Dublin oder Woolfs London einerseits „imaginative constructions“ sind, gleichzeitig aber als literarische Städte die materielle Realität so exakt reflektieren, dass aus dem textuellen Dublin das echte nachgebaut werden könnte. ⁴⁰ „In such readings, cities never signify themselves: theirs is never a meaning *per se* but always a meaning *for*.“ ⁴¹ Wenn also eine textuelle Stadt nicht nur eine geographisch situierte materielle Realität ist, sondern immer auch ‚etwas anderes‘, dann muss dieses ‚andere‘ ebenfalls Gegenstand der Untersuchungen von literarisierten Räumen sein. Wir sprechen also einerseits von Strassen, öffentlichen Plätzen, Gebäuden, Universitäten, Denkmälern und Metro-Stationen, andererseits von Diskursen und Assoziationen, welche an diese materielle Realität gekoppelt sind.

³⁵ Vgl. ebd. S. 71

³⁶ Detering 2001. S. 8

³⁷ Vgl. Döring 2008, Günzel 2010 oder zur sogenannten ‚Wende zum Raum‘ auch Lossau, Julia: ‚Mind the gap‘: Bemerkungen zur gegenwärtigen Raumkonjunktur aus kulturgeographischer Sicht. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007. S. 53-68

³⁸ Zur mediengeschichtlichen Dimension der *Spatial Turn*-Diskussion vgl. Döring, Jörg & Thielmann, Tristan: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen. In: Döring 2008. S. 7-45. Hier S. 15ff.

³⁹ Vgl. Johnson, Jeri: Literary geography: Joyce, Woolf and the city. In: City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action. Vol. 4, Nr. 2. Juli 2000. S. 199-214

⁴⁰ Ebd. S. 199

⁴¹ Ebd. S. 200

2.4 Die Semantik der Landschaft

Jede Stadt hat ihre eigene Semantik.⁴² Sie ist Textur, „in der sich Zeichen neben Zeichen stellen, Bedeutung tragen, gewinnen oder verlieren und so das Handeln ihrer Benutzer – Bewohner wie Besucher – prägen.“⁴³ Roland Barthes kritisiert in seinem Text ‚Semiologie und Stadtplanung‘ den vorherrschenden Funktionalismus im heutigen Städtebau und verteidigt die Rolle des Symbolischen. Das Symbolische bezieht er nach Ferdinand de Saussure auf die Funktion des Signifikanten, welcher in geordneter Beziehung zum Signifikat steht und seine Bedeutung durch die Differenz zu anderen Signifikanten erhält. Eine ‚Stadtsemantik‘ bildet sich also durch ihre Symbolik in Abgrenzung gegen andere Symbolträger.⁴⁴

Ähnlich funktioniert die Semantik einer Landschaft. Weniger noch als eine Stadt, ist eine Landschaft eine topographisch definierte Region, sondern vielmehr eine *symbolische* Einheit. Um sie zu erkennen, bedarf es eines gewissen Abstandes und eines „synthetisierende[n] Wahrnehmungsvermögen[s]“.⁴⁵ Die Ansammlung von topographischen Formationen und Naturgegenständen, die meteorologischen, mineralogischen und technischen Aspekte einer geographischen Region werden von ihren Bewohnern und Besuchern in einer ganz besonderen Weise als Zeichen- und Symbolträger wahrgenommen. Die Einstellung zu einer Landschaft ist durch historische und gesellschaftliche Voraussetzungen geprägt und definiert. Sie existiert nur als Natur unter einer bestimmten Perspektive und ist somit das Produkt historischer Prozesse, genau wie eine Stadt. „Die Landschaft ist gewiss nicht plötzlich da. Sie trifft den geschichtlichen Verlauf der Naturdarstellung nicht vertikal, sondern ist in ihm enthalten und angelegt.“⁴⁶ Wenn sich die Landschaft selbst (*signifiant*) und die damit assoziierten Diskurse (*signifié*) ändern, bleibt die textuelle Landschaft nicht dieselbe. Sie unterliegt mit dem Leseprozess einer fortlaufenden Veränderung, denn die Textualisierung der Landschaft durch den Autor sowie deren Rekonstruktion durch den Leser treffen den historischen Verlauf der Landschaftsdarstellung vertikal.

Das Phänomen der Landschaft impliziert immer auch Distanz und Kontrast. Nicht selten wird sie als Ort der (Zu-)Flucht wahrgenommen, als Rückzugsort, der ausserhalb der Alltagserfahrung des Besuchers liegt und somit Entspannung für den beschäftigten Stadtbewoh-

⁴² Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988. S. 199-209

⁴³ Mahler 1999. S. 11

⁴⁴ Barthes 1988. S. 203

Barthes sieht die konzentrische Anlegung als allgemeine Charakteristik von Europäischen Städten (im Vergleich beispielsweise zu Tokyo) und diese wiederum als zeichenhafte Übereinstimmung der westlichen Grundannahme, dass im Zentrum, im Kern, die Wahrheit zu finden und alles auf einen einzigen absoluten Ausgangspunkt zurückzuführen sei. Tokyo dagegen birgt in seinem Stadtzentrum ‚nichts‘, was wiederum als urbanes Zeichen eines Denktypus‘ zu lesen sei, in dem eine Struktur nicht um einen Fixpunkt angelegt und dieser auch nicht zugänglich sein muss. Vgl. Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Frankfurt a.M. 1981. S. 47

⁴⁵ Lobsien, Eckhard: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart 1981. S. 2

⁴⁶ Gruenter, Rainer: Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: Ritter, Alexander (Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975. S. 192-207. Hier S. 199

ner verspricht. Es ist nicht der Grad der Funktionalisierung, sondern eine spezifische Einstellung,

die sich von der des Alltagslebens abhebt und nur in Distanz zu dieser zu gewinnen ist. In Landschaft werden Sehnsüchte wiedererkannt, Idealvorstellungen vom guten Leben und einer heilen Welt, die aus dem Alltag in gleicher Weise ausgegliedert sind, wie das verlorene, der Betretbarkeit entzogene irdische Paradies.⁴⁷

So weit wie hier Eckhard Lobsien brauchen wir nicht zu gehen, um festzustellen, dass eine Landschaft über ihre materielle Existenz als Akkumulation von Naturgegenständen hinaus als Projektionsraum fungiert, als ein Raum, der sich vom Alltagsleben abhebt und dennoch vertrauter Bestandteil desselben ist. Eine Landschaft ist einerseits Lebensmittelpunkt und Raum der Arbeit für den Bauern, und gleichzeitig Ort des ästhetischen Erlebens für den schauenden Besucher. Während kollektive Arbeitshandlungen die lokale Dorfgemeinschaft „mit ihren Ritualen, Gesetzen und Hierarchien immer wieder aufs Neue performativ begründen“, bewegen sich die Touristen im „Alpental wie in einem einzigen Panoramakino oder [...] in einem umfassenden Anschauungsraum.“⁴⁸ Hier trifft das Eigene auf das Fremde, der einheimische Bergbauer auf den reisenden Touristen und die karge Arbeit auf das ästhetische Geniessen, was die Konfrontation von Handlungs- und Anschauungsraum verursacht und dementsprechende Diskurse formt.

Der Geograph Gerhard Hard umschreibt die semantische Landschaft folgendermassen: „Sie ist uns eher vertraut als fremd und dennoch eher fern als nah, eher Sehnsucht als Gegenwart, denn sie hebt uns über den Alltag hinaus und grenzt an Poesie.“⁴⁹ Eugenio Montale schreibt über das Engadin als ein der (Alltags-)Welt entkoppeltem Raum: „An keinem anderen Ort kann man dessen Geschichte, dessen Folklore und dessen ganzes Alltagsleben vergessen, aber auf dem Maloja, in Sils und St. Moritz kann die Flucht aus den lästigen Grenzen der menschlichen und irdischen Körperlichkeit vollständig sein.“⁵⁰ Der Landschaftsdiskurs beinhaltet zeitliche und räumliche Transzendenz, „die eine fortwährende Gerichtetheit auf etwas prinzipiell unerreichbares mit sich bringt. Einer der vielen Namen für dieses Unerreichbare ist Landschaft.“⁵¹ Mit den Worten des deutschen Geographen und Schriftstellers Josef Ponten gesprochen, ist Landschaft „ein an die Erdrinde gebundenes seelisches Ereignis.“⁵² Am treffendsten vielleicht drückt sich Lucius Burckhardt aus, wenn er sagt: „Nicht in der Natur der

⁴⁷ Ebd. S. 2

⁴⁸ *Ganzoni*, Annetta & Riatsch, Clà: Lectüras da "La müdada" da Cla Biert. Actas dal colloqui a Nairs, Scuol, ils 21 october. Chur 2008. S. 127

⁴⁹ *Achleitner*, Friedrich (Hrsg.): Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs. Salzburg 1977. S. 20

⁵⁰ *Montale*, Eugenio: Engadiner Luft. In: Kurth & Amann 1996. S. 73

⁵¹ Lobsien 1981. S. 3

⁵² Zitiert ebd. S. 4.

John Ruskin hat bereits 1856 die Landschaft als ein spezifisch modernes Phänomen definiert. Durch die wissenschaftliche Erschliessung von Naturphänomenen wurden deren symbolische Funktionen wieder frei und als Mitdarstellung subjektiver Befindlichkeit neu aufgeladen. Diese Verknüpfung der seelischen Verfassung des Subjekts mit der Natur nennt Ruskin „pathetic fallacy“. *Ruskin*, John: *Modern Painters*. Vol. 3. In: *Ruskin*, John: *The Works of John Ruskin*. Cambridge 2010. S. 317

Dinge, sondern in unserem Kopf ist die ‚Landschaft‘ zu suchen; sie ist ein Konstrukt, das einer Gesellschaft zur Wahrnehmung dient, die nicht mehr direkt vom Boden lebt.“⁵³ Es besteht also ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen einer Naturszenerie und der einheitsstiftenden produktiven Wahrnehmung durch den Betrachter. Laut der UNESCO-Definition ist *landscape* „the combined work of nature and of man“.⁵⁴ Nur dank der aktiven Umformung von akkumulierten Naturgegenständen in eine ästhetische Grösse durch das Subjekt, konstituiert sich im Auge des Betrachters das Landschaftsbild. Wie Johnson es für die Stadt festgemacht hat, repräsentiert eine Landschaft nie nur sich selbst, sondern immer auch ‚etwas anderes‘. Dadurch wird eine intersubjektive Kommunikation über den entsprechenden Raum ermöglicht. Die Landschaft ist eine allen zugängliche Welt, die sich durch eine „nahezu unbegrenzte Interpretierbarkeit“ auszeichnet.⁵⁵ Weiterführend kann sie auch im Zusammenhang mit Wetter als Ausdruck subjektiver Empfindungen oder als Verdeutlichung des Geschehens sowie der Charakterisierung von Figuren fungieren.⁵⁶ Der landschaftliche Raum bietet eine geeignete Projektionsfläche, auf die ein Text Referenz schaffen und so die kooperative Aktualisierungsarbeit des Lesers aktivieren kann. Eine spezifische Landschaft samt ihren Diskursen dient einem literarischen Text nicht nur als räumliche Kulisse, sondern auch als sinnstiftendes Element, das gewisse Kontraste mitimpliziert. Sie hilft, die Leerstellen im Text aufzufüllen und lenkt die Aktualisierung des Lesers in die ‚richtige‘ Richtung – es wird also in einem Text nicht nur Raum dargestellt, sondern auch *mit* dem Raum etwas dargestellt.⁵⁷

2.5 Das Engadin als literarischer Schauplatz

Um die Beziehung des textuellen Raums zu einer realweltlichen Landschaft zu untersuchen, bedarf es einerseits eines Textkorpus, andererseits der Wahl einer Modellregion, die sich als ein den Texten gemeinsamer Nenner, als Arbeitskonzept versteht, das einen Vergleich überhaupt möglich macht. Ihnen gemeinsam ist das Engadin als *setting* und nicht zwingend als inhaltlich dominierendes Thema. Anders gesagt: die Wahl einer georäumlichen Landschaft ist hier pragmatischer Natur. Gleichzeitig jedoch, und da mag durchaus auch Persönliches mitschwingen, erscheint das Engadin keineswegs als nur eine unter vielen Landschaften. Seine sprachliche Eigenart erhält das Bündner Hochtal durch sein rätoromanisches Idiom, das Vallader, welches gegen innen und aussen identitätsstiftend wirkt. Von der Schweiz subventionierte Organisationen wie die *Lia Rumantscha* zur Förderung rätoromanischer Kultur und Sprache, haben zusammen mit Verlagen (Desertina Verlag, Edescha Verlag, Casanova Verlag) einen fruchtbaren Boden für Lokalliteratur geschaffen, wobei etliche Publikationen auf

⁵³ *Bruckhardt*, Lucius: Landschaftsentwicklung und Gesellschaftsstruktur. In: Achleitner 1977. S. 9-15. Hier S. 9

⁵⁴ UNESCO: Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. UNESCO World Heritage Centre. Paris 2005. S. 83

⁵⁵ Lobsien 1981. S. 10

⁵⁶ Vgl. *Kullmann*, Thomas: Vermenschlichte Natur. Zur Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy. Tübingen 1995

⁵⁷ Vgl. Ungern-Sternberg 2003. S. 564

Rätoromanisch herausgegeben werden. Auch der Zürcher Limmat Verlag hat zahlreiche Bücher von teils in rätoromanischer Sprache schreibenden Engadiner Autoren veröffentlicht. Das Engadin ist bekannt für das kulturelle Schaffen seiner Bewohner – man denke an einen Alberto Giacometti oder an Cla Biert – sowie als vorübergehende Wahlheimat berühmter Schreibender wie Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke oder Thomas Mann. Überhaupt ist das Engadin, wie im letzten Kapitel generell ausgeführt, ein Ort der Konfrontation in vieler Hinsicht: Arm und sehr reich, Bewohner und Besucher, Traditionsbewusstsein und Modernisierungsbestreben treffen auf kleinem Raum aufeinander.

Das gegen hundert Kilometer lange Südtal ist auch geographisch und kulturell zweigeteilt: Oben die *Engiadin' ota*, das eher mondäne Oberengadin entlang des friedlich fließenden Inn mit dem international bekannten St. Moritz und unten, schluchtartig, die *Engiadina bassa*, mit dem Inn als teils tobendem Bergbach. Einerseits ist das Engadin ein kosmopolitisches Reiseziel, verkörpert durch das luxuriöse und weltgewandte St. Moritz, andererseits aber ein archaisch-idyllisches Bergtal, bewohnt von einer agrar- und tourismusorientierten Bevölkerung. Die kontrastreiche Landschaft – das Oberengadiner Hochplateau mit seinen Bergseen, felsig-kahlen Steilhängen, Gletschern und die bedrohlich und dunkel wirkende Enge an manchen Stellen des Tals – verleiht ihm eine zwiespältige Attraktivität. Die Abwesenheit der Alltagswelt in dieser dünnen Luft hat eine unwirtliche, gar menschenfeindliche Wirkung auf den Betrachter und führt diesen mitunter an die Grenzen des Wahnsinns, wie Eugenio Montale schreibt: „Engadinerluft: diese trockene, elektrische, erregende, dünne Luft, die den Wahnsinn fördert – es gibt viele Selbstmörder und Verrückte unter den Bewohnern des Oberengadins.“⁵⁸ Auch Theodor W. Adorno erlebt diese Landschaft als inhuman, als „unberührt“ und deshalb dem Menschen weggewandt. Zugleich beschreibt er sie aber als Zufluchtsort und als Ort des Verstecks:

Sie atmet keine mittlere Humanität aus. Das Verleiht ihr das Pathos der Distanz Nietzsches, der dort sich versteckte. Zugleich ähneln die Moränen, für jene Landschaft charakteristisch, Industriebalden, Schutthaufen des Bergbaus. Beides, die Narben der Zivilisation und das Unberührte jenseits der Baumgrenze, steht konträr zur Vorstellung der Natur als einem tröstlich, wärmend dem Menschen Zubestimmten;⁵⁹

Das Engadin als Landschaft ist jener entlegene und doch vertraute, dem Alltag enthobene Sehnsuchtsort – „viel höher über allen menschlichen Dingen“,⁶⁰ schreibt Nietzsche –, gleichzeitig aber Ort der Fremde und des Fremdseins. Auch Hermann Hesse erfährt die Engadiner Landschaft als ein „vorgeträumtes Paradies“,⁶¹ zugleich aber als Ort der Widersprüche:

⁵⁸ Montale, Eugenio: Engadiner Luft. In: Kurth & Amann 1996. S. 73

⁵⁹ Adorno, Theodor, W.: Aus Sils Maria. Aus: Tiedermann, Rolf (Hrsg.): Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften. Band 10.1. Frankfurt a.M. 1977. S. 326

⁶⁰ Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Band 6. Januar 1880 bis Dezember 1884. Hrsg. von Colli, Giorgio & Montinari,azzino. München 1986. S. 444

⁶¹ Zitiert aus: Hesse, Hermann: Engadiner Erlebnisse. In: Unseld, Siegfried (Hrsg.): Beschreibung einer Landschaft. Schweizer Miniaturen. Frankfurt a.M. 1990. S. 205-218. Hier S. 205

Ich spürte, dass diese Berge und Seen, diese Baum- und Blumenwelt mir mehr zu sagen haben, als bei diesem ersten Anblick voll aufzunehmen und mir anzueignen möglich sei, dass es mich irgend einmal hierher zurückziehen würde, dass dieses so strenge wie formenreiche, so ernste wie harmonische Hochtal mich angehe, mir etwas wertvolles zu geben oder etwas von mir zu fordern habe.⁶²

Harmonie und Dissonanz, Strenge und Formenreichtum bilden im Engadin in der Tat einen ständigen Kontrast. Berge, Seen, Baum- und Blumenwelt scheinen für Hesse einen Austausch mit dem Innern zu ermöglichen. Es ist ein Geben und Nehmen, in dem die Natur vom Subjekt etwas fordert, ihm aber auch etwas gibt. Diese innere Auseinandersetzung mit dem Äusseren funktioniert in einem „Exterieur, aus dem das Menschliche im Prinzip völlig weggenommen wurde“ besonders gut,⁶³ da in die leere Landschaft wieder Menschliches hineinprojiziert werden kann. Peter Lippert erwähnt die Menschenleere ebenfalls, verbindet sie aber mit dem Grauen und kontrastiert sie mit der freundlich leuchtenden, farbigen und festlichen Natur:

Berge im Morgenlicht, so wie sie im Engadin an einem blauen Morgen leuchten, und Bergpfade, ein paar Almhütten und in der Tiefe ein grünblauer See. Ein wahres Fest von Licht und Farbe und Sonne und doch grauenerregend; denn es ist weit und breit kein Mensch zu sehen [...]⁶⁴

Dem Engadin, das der Jesuitenpater Lippert (1879-1936) in den späten 1920er Jahren beschreibt, stehen grobe operative Einschnitte zugunsten von Fortschritt und Tourismus bevor, welche die von Adorno erwähnten ‚Narben der Zivilisation‘ hinterlassen werden – womit ein weiterer Kontrast dieses südostschweizer Hochtals gegeben ist: Der Ausbau einer hochtechnologisierten Infrastruktur und Tourismusindustrie inmitten einer archaischen Gebirgswelt. Kontrastierend auch deshalb, weil der Besucher und Nutzer von Bergbahnen, Hotels und Skipisten im Grunde über die zivilisierte Alltagswelt, über das Menschliche ‚hinausgehoben‘ werden möchte. So stehen die ‚Schutthaufen des Bergbaus‘, Schneekanonen und Gondelmasse neben den Gletschtermoränen und Arvenwäldern als unbestechliche Zeugen des zivilisatorischen und profitorientierten menschlichen Eingriffs in die von Lippert noch gefürchtete Menschenleere.

Diese wenigen Textausschnitte zeigen bereits eine Vielzahl von *Landschaftsdiskursen*, welche die Literatur aufnimmt und mitkonstituiert. Die alpine Landschaft des Engadins eignet sich durch ihre widersprüchlichen und vielseitigen Naturszenarien besonders gut als Projektionsfläche für subjektive Empfindungen oder Biographien. Im Gegensatz zu anderen alpinen Räumen ist es im Engadin durchaus möglich, „das Klischee, die Ansichtskarte, den alpinen Gassenhauer“ loszuwerden und die Bilder, die in Wirklichkeit vorgefertigte Klischees sind,

⁶² Ebd. S. 205

⁶³ Berg, Jan Hendrik van den: *Metabletica. Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien einer historischen Psychologie.* Göttingen 1960. S. 220

⁶⁴ Lippert, Peter: *Aus dem Engadin. Briefe zum Frohmachen.* Zitiert aus: Kurth & Amann 1996. S. 140

abfallen zu lassen.⁶⁵ Dieses Licht, schreibt Friedrich Nietzsche, „durchsichtig, glühend in den Farben, alle Gegensätze, alle Mitten zwischen Eis und Süden in sich schliessend“ traue er keinem anderen Alpenraum zu als dem Engadin.⁶⁶

Die Wahl dieses Hochtals als Modellregion für literaturgeographische Untersuchungen ist mit der Erwartung verbunden, dass sich die erwähnten Kontraste, aber auch die breite Wahrnehmung dieses alpinen Raums, als für diese Zwecke besonders interessant erweisen mögen. Zudem handelt es sich um ein topographisch, sprachlich und kulturell abgrenzbares Gebiet, welches sich vertikal wie auch horizontal abwechslungsreich gestaltet. Gerade vertikale Dimension eines Tals inmitten hoher Berge verleiht der Text-Raum-Beziehung einen besonderen Reiz.

2.6 Methoden einer qualitativen Auseinandersetzung

Der Drang des Lesers, die Beziehung zwischen Subjekt und Raum, zwischen Innen- und Aussenwelt nachzuempfinden und die perspektivierte Natur als Landschaft zu durchlaufen, äussert sich mitunter im grossen Anklang, den literarische Wanderführer und landschaftsbezogene Lesebücher finden. Der Rotpunktverlag hat in den letzten Jahren eine Reihe von Wanderbüchern herausgegeben, anhand derer entweder den Spuren von Schriftstellern nachgewandert oder literarische Schauplätze und Figurenwege als „literarische Spurenlese“ besucht werden können. So gibt es auch für die Region Graubünden „ein Lesebuch zum Wandern und ein Wanderbuch zum Lesen“, in dem 30 Wanderrouten aus dem Fundus deutscher, italienischer und rätoromanischer Texte zusammengestellt sind.⁶⁷ Der Zürcher Arche Verlag hat 1996 ein Lesebuch mit dem Titel *Engadin* veröffentlicht, „ein Ferienbuch für alle, die dieses einzigartige Schweizer Hochtal in Graubünden erkunden wollen.“⁶⁸ Darin finden sich Texte diverser Autoren über die Landschaft des Engadins in Tagebucheinträgen, Lyrik und Novellen, welche zum „Naturgenuss“ befähigen sollen.⁶⁹ Literarische Texte haben hier also die Funktion, den Besucher und Touristen in die Engadiner (Ferien-)Landschaft einzuführen, ihm einen Zugang zum Raum zu ermöglichen.

Diese Publikationen zeugen von der besonderen Beziehung einer grossen Zahl von Schreibenden zur Engadiner Landschaft, die sie dann auch textuell verarbeiten. Sie zeigen aber auch, dass der Lesende die referenziellen Verweise auf die georäumliche Wirklichkeit ernst nimmt, die Textwelt also direkt auf die empirische Welt bezieht und den Text *in* der realen Landschaft (z.B. beim Wandern) nachzuerleben sucht.

⁶⁵ Kurth & Amann 1996. S. 13

⁶⁶ Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung. In: Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden (Hrsg. von Karl Schlechta). München 1954-1955. Band 2. S. 1146

⁶⁷ Bellasi, Andreas (Hrsg.): Höhen, Täler, Zauberberge: Literarische Wanderungen in Graubünden. Zürich 2010

⁶⁸ Arche Verlag: Engadin. Ein Lesebuch. [http://www.arche-verlag.com/index.php?id=38&ctx_fsvsgbooks_pi1\[titel\]=Engadin&ctx_fsvsgbooks_pi1\[isbn\]=3-7160-2211-X&ctx_fsvsgbooks_pi1\[link\]=detail&cHash=ee363ecccc](http://www.arche-verlag.com/index.php?id=38&ctx_fsvsgbooks_pi1[titel]=Engadin&ctx_fsvsgbooks_pi1[isbn]=3-7160-2211-X&ctx_fsvsgbooks_pi1[link]=detail&cHash=ee363ecccc) [12.02.2011]

⁶⁹ Vgl. Kurth & Amann 1996. S. 17

Während die Einheit des Engadins als literarischer Raum oder als Schauplatz literarischer Texte bereits wahrgenommen wurde, bleibt eine methodisch fundierte literaturwissenschaftliche Analyse der Text-Raum-Beziehung für diese Landschaft bisher noch aus und soll hier versucht werden. Die Arbeit erhebt keinen repräsentativen Anspruch – es geht nicht darum, eine regionale Literaturgeschichte zu schreiben und auch nicht darum, etwas typisch ‚engadinerisches‘, ‚bündnerisches‘ oder ‚schweizerisches‘ festzumachen, wie dies beispielsweise Ungern-Sternberg für das Baltikum versucht hat.⁷⁰ Ebenso wenig wird hier *Engadiner Literatur* untersucht – die Auswahl der zu analysierenden Texte beinhaltet bewusst einheimische sowie der Region fremde Schriftsteller, die das Engadin als Schauplatz der Texthandlung gewählt haben.

Hier geht es explizit um die Frage, welche *Funktion* die Landschaft des Engadins in den ausgewählten Texten übernimmt und wie von der Textlandschaft auf die georäumliche Landschaft verwiesen wird.⁷¹ Thomas Manns rhetorisch gemeinte Frage, was die Sache nach ihrer textuellen Verwandlung noch mit dem Satz zu tun habe, soll hier als ernstgemeinte Leitfrage gestellt werden: Was hat der Satz mit der Sache zu tun, aus der er einst entstanden ist? Weshalb ist gerade *diese* Sache zum Satz geworden? Warum also ist die Landschaft des Engadins zum Raum der literarischen Handlung worden? Damit ist weniger die (unwichtige) persönliche Motivation des Schreibenden gemeint, als vielmehr die Funktion der Landschaft im Text. Wie wird Bezug vom Text auf die georäumliche Landschaft hergestellt? Wird dieser durch die Nennung realweltlicher Ortschaften (Pontresina, Scuol, Sent), Berge (Piz Bernina, Piz Rosatsch, Munt Pers) und sonstiger topographisch lokalisierbarer ‚Orte‘ geschaffen, oder durch Isotopien und andere semantische Prädikationen?

Zur methodisch sinnvollen Beantwortung solcher Fragen soll ein junger, aber vielversprechender methodischer Ansatz der Literaturwissenschaft, der Literaturgeographie, herangezogen werden.

⁷⁰ Vgl. Ungern-Sternberg 2003

⁷¹ Eine Einführung in die hier verwendeten Begriffe (Georaum, etc.) findet sich weiter unten („Begriffsapparat und Darstellung“).

2.7 Literaturgeographie: Eine kurze Einführung

Die Literaturgeographie untersucht die räumliche Beschaffenheit von Texten. Sie verbindet den textuellen mit dem empirischen Raum – ihr Feld befindet sich also an der Schnittstelle zwischen inner- und ausserliterarischer Wirklichkeit, zwischen Realität und Fiktion. Die Literaturgeographie arbeitet sowohl texthermeneutisch wie auch kartographisch.⁷² Die systematische Verwendung von Landkarten ist ein wichtiges analytisches Instrument und Werkzeug, um die Beziehung und Vernetzung von Texträumen und empirischen Räumen zu untersuchen. Mit ihrer Hilfe können Dichte und Genauigkeit textueller Referenzen auf die empirische Welt aufgezeigt, aber auch Aktionsradien einzelner Figuren und ganzer Texte, inhaltliche Gewichtungen von Räumen und bestimmte Funktionen räumlicher Elemente untersucht werden.

Die topographische Enzyklopädie des Lesers bildet in der Sphäre des Realen die Hintergrundkarte für den darauf bezogenen Textraum in der Sphäre des Imaginierten.⁷³ Mithilfe der Karten lässt sich zeigen, wie sich der textuelle Raum über dem realweltlichen durch referenzielle Stützpfosten aufspannt und dadurch die Aktualisierung seiner Leerstellen einleitet. Durch das Kartieren kann die Referenzdichte, die einen Text unterschiedlich stark an die georäumliche Wirklichkeit bindet, festgemacht und dargestellt werden. Figurenräume können durch die explizite Nennung von realen Strassen-, Orts-, Gebirgs- und Gleschternamen, etc. auf der Karte genauestens lokalisiert werden, in anderen Fällen aber auch zonaler Natur sein. Ein Beispiel dafür ist der Figurenraum in Cla Bierts Erzählungen *Pangronds*, *Bei den Teichen*, *Der Strohmänn* (vgl. Karte 1.1).⁷⁴ Durch die Karte wird deutlich, dass die einzelnen Handlungszonen zwar durchaus im Georaum verankert sind, aber nur mit verdeckten Referenzen auf ihn verwiesen wird. Obwohl also keine Ortsnamen genannt werden, lässt sich die Handlung zonal in *Scuol* verorten. Nur der Leser, der weiss dass *Büglgrond* (Vallader = „Grosser Brunnen“) den grossen Dorfplatz in *Scuol* bezeichnet, kann den Text im Unterengadiner Hauptort lokalisieren. Die Art der Referenzialisierung, wie sie durch das Kartieren von Literatur herauskristallisiert wird, sagt Entscheidendes über das Verhältnis vom Text zum Raum aus. Ein literarischer Raum wird dann als ‚selbstverständlich‘ vorausgesetzt, wenn sein Handlungsradius mit dem (vom Autor intendierten) Rezeptionsradius übereinstimmt. Cla Biert, der sich als pensionierter Primarlehrer dem Schreiben rätoromanischer Texte gewidmet hat, hatte einen Modell-Leser vor Augen, dem der Raum, in dem sich seine Figuren bewegen, kaum der Einführung bedurfte. Der Handlungsraum steht als eine *selbstverständliche Landschaft* gewissermas-

⁷² Die Literaturkartographie ist als mögliche Methode und technische Vorgehensweise innerhalb der Literaturgeographie (das Feld als Ganzes) zu verstehen. Vgl. Piatti 2008. S. 15

⁷³ Unter *Textraum* verstehe ich die räumliche Zone, in welcher sich der Text – aber nicht zwingenderweise die Figuren – bewegt. Der Textraum beinhaltet also die Handlungszone, kann aber weit darüber hinausgehen.

⁷⁴ *Biert, Cla: Das Gewitter und andere Erzählungen*. Betschlas malmadüras ed oters raquints. Hrsg. von Puorger, Mevina. Zürich 2009. Die im Folgenden eingefügten Karten fungieren hier als einführende Beispiele. Sie stammen aus einer Vorstudie zu dieser Arbeit. Die dabei benutzte Symbolik ist zu diesem Zeitpunkt unwichtig und wird weiter unten eingeführt.

sen schon da und legt sich als unscheinbarer Hintergrund unter die Geschichte. Neben dem Grundwissen, über das dieser Leser durch seine geographische Enzyklopädie verfügt, besitzt er auch ein „Spezialwissen hinsichtlich seiner engeren Lebensumgebung und der Gegenden und Orte, die er bereist hat.“⁷⁵ Verfügt der Modell-Leser über dieses Spezialwissen, weil er die Lebensumgebung mit dem Autor teilt oder geteilt hat, so kann jener mit einer weitaus höheren aktiven Beteiligung des Lesers beim Auffüllen textueller Leerstellen rechnen. Der Text wird in diesem Fall durch den Leser entlastet; Letzterer übernimmt die ‚Stützpfostenfunktion‘.

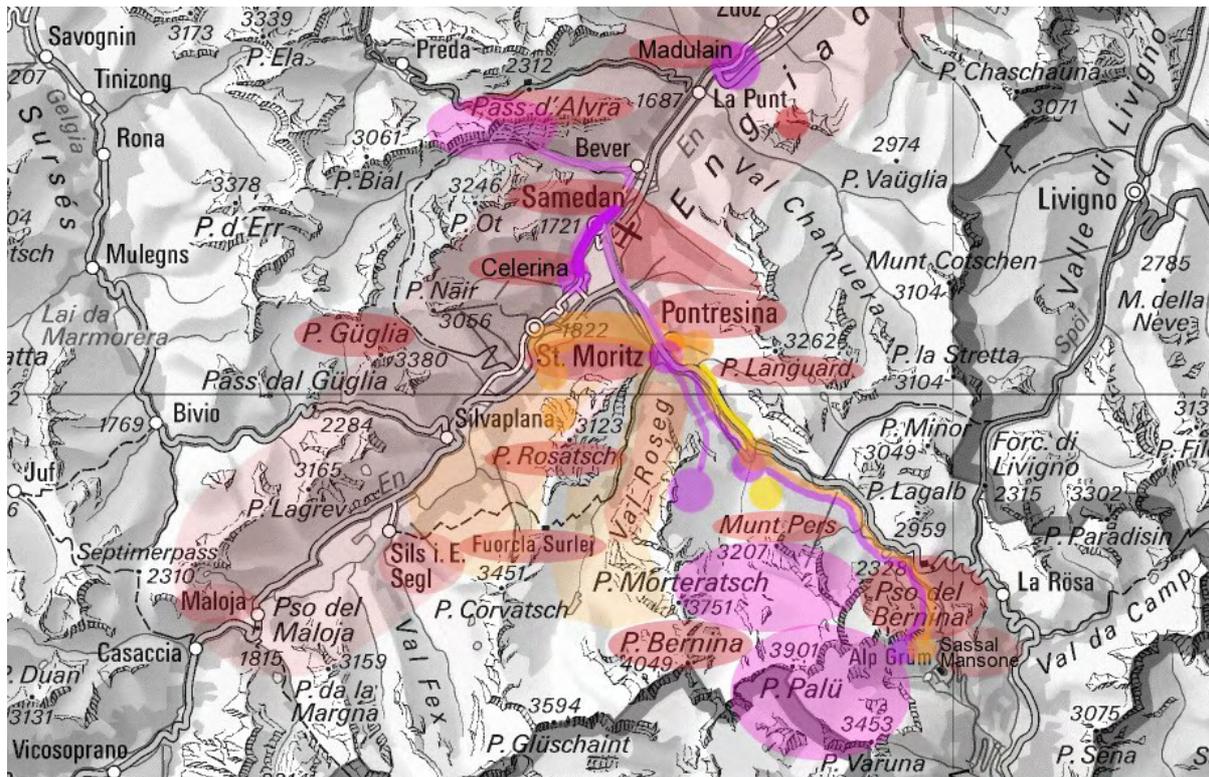


Karte 1.1: Figurenraum Scoul, Biert 2009

Der Georaum kann aber auch handlungskonstitutiv aktiv in die Geschichte einwirken. Dies ist der Fall bei Jakob Christoph Heers *Der König der Bernina*. Der Held Markus Baltram verspricht darin seiner Geliebten Cilgia, das Engadin aus seiner Not zu erlösen, indem er ein Licht vom Piz Bernina hole – eine stellvertretende Symbolhandlung für die Befreiung einer armen und aus Cilgias Sicht rückständigen Talbevölkerung, die ihre Jugend aufgrund mangelnder Arbeitsplätze an die Stadt verliert. „Sagt, dass ich die oberste Flamme vom unersteiglichen Piz Bernina hole, und ich hole sie und bringe sie Euch in meinen Händen.“⁷⁶ Die schweren wirtschaftlichen und sozialen Probleme des Tals werden in die Landschaft projiziert, ihre Überwindung wird mit dem symbolischen Erklimmen des Bernina-Massivs durch Baltram vorausgedeutet. Diese inhaltlich starke Gewichtung der Region Bernina widerspiegelt sich auch in der Verdichtung der Referenzen auf den Georaum (vgl. Karte 1.2).

⁷⁵ Piatti 2008. S. 148

⁷⁶ Heer, Jakob Christoph: *Der König der Bernina*. Roman aus dem schweizerischen Hochgebirge. Stuttgart 1962. S. 145



Karte 1.2: Handlungsraum, Heer 1962

2.8 Die Grenzen der Darstellbarkeit

Diese beiden Beispiele zeigen in aller Kürze, dass das Kartographieren von Literatur ein für diese Zwecke sinnvolles und notwendiges Werkzeug ist. Die Literaturgeographie bietet Möglichkeiten für diverse Varianten solcher Karten und lässt Raum für gewinnbringende ‚Experimente‘. Diese Darstellungsweise zeigt völlig neue Aspekte und Zugänge zu literarischen Texten auf, sie führt aber auch die Grenzen der Darstellbarkeit von textuellem Raum vor Augen. Genau diese Grenzen und die daraus entstehende Problematik sind hier von besonderem Interesse. Sobald etwas nicht mehr kartierbar ist, beginnen sich Fragen aufzutun:⁷⁷ Wie funktionieren die Übergänge von realen zu fiktionalen Räumen? Wie und weshalb vermischt ein Text reale Topographie und imaginäre Toponyme? Welche poetologischen Gründe gibt es dafür? Ausschnitte aus einem Georaum werden entstellt, verzerrt, inkorrekt oder teilkorrekt und vor allem lückenhaft wiedergegeben. Sie können an einem Punkt referenziell verankert sein und sich an einem anderen wieder in die fiktionale Schwebel erheben. Topographische Räume können bewusst verschlüsselt, oder aufgrund mangelnden Wissens falsch wiedergegeben werden.

Die Grenzen, an welche die Literaturgeographie stößt, markieren also den Mehrwert an Erkenntnis, den sie bringt. Ohne die Hilfe topographischer Karten ist eine methodisch fundier-

⁷⁷ Oder wie Robert Stockhammer zu den zahlreichen Versuchen Dantes Hölle zu kartieren so schön sagt: „Wenn sich beim Versuch die Hölle zu zeichnen, Unstimmigkeiten ergeben, so ist es besser, Gründe für diese Unstimmigkeiten vorzuschlagen, als schlicht davon auszugehen, dass ein Dichter es mit solchen Dingen eben nicht so genau nehme.“ Stockhammer 2007. S. 68

te Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen den inner- und ausserliterarischen Bezugswelten nicht möglich. Es gilt der Grundsatz, den Barbara Piatti für die Verwendung literaturgeographischer Karten formuliert hat: „Sie dürfen nicht schmückendes Beiwerk sein, sie sollen nicht wiederholen, was sich auch im Lauftext sagen liesse. Vielmehr sollen sie [...] etwas zeigen, was uns bislang so nicht klar war.“⁷⁸

2.9 Begriffsapparat und Darstellung

An dieser Stelle soll der im Folgenden verwendete Begriffsapparat erklärt werden, der sowohl der Literaturwissenschaft wie auch der Geographie entnommen ist.⁷⁹ Der *Georaum* meint die empirische, betretbare Erdoberfläche, von der die *Modellregion* (Engadin) als „erdräumlich verorteten Container“ ein Teil ist. Der *literarisierte Raum* ist ein in Text verwandelter Ausschnitt derselben und gehört also der *Sphäre des Imaginären* an. Die Verwandlung des Georaums in einen medial vermittelten *Textraum* lässt sich als *Fiktionalisierung* des Georaums begreifen. Fiktionalisierten Räume können sich unterschiedlich weit von der *Sphäre des Realen* wegbewegen. Handelt es sich um reine Produkte der Imagination, fehlt ihnen also jegliche Referenz auf den Georaum, wird von *Räumen der Fiktion* gesprochen.

Der *Handlungsraum* umfasst auf erzähltheoretischer Basis den geographischen Horizont des Textes und beinhaltet meist mehrere *Handlungszonen* und *Schauplätze*, wobei Letztere die konkretesten und kleinsten Raumeinheiten innerhalb des *Figurenraumes* sind. Der *Figurenraum*, der auch *Figurenwege* beinhaltet, ist ein Teilbereich des Handlungsraums. Er steht *projizierten Räumen und Wegen* gegenüber, welche von den Figuren nicht betreten, sondern erträumt und ersehnt werden. *Raum* ist dabei ein genereller Begriff für die Gesamtheit räumlicher Gegebenheiten, der *Ort* dagegen ist die Bezeichnung einer Stelle im Raum.⁸⁰

Um dem Leser eine räumliche Orientierung im Text zu ermöglichen, platziert ein Text „topographical signposts“.⁸¹ Ihre Funktion besteht laut Eric Bulson darin, eine „oriented disorientation“ zu schaffen, also dem Leser Orientierung zu suggerieren in einem Raum, in dem er sich gar nicht orientieren kann: „It makes readers confuse orientation with disorientation and feel like they are at home in the world when they are not.“⁸² Analog zu Bulson werden explizit genannte Räume und Orte (es können dies auch Berge, Gletscher, etc. sein) als *topographische Marker* bezeichnet, wenn sie nicht Ort der Handlung, also nicht Teil des Figurenraumes sind, sondern bloss erwähnt werden. Sie bilden eine eigene Kategorie von Raum und werden auf der Karte eigens vermerkt.

Die Herausforderung für den Kartographen besteht darin, die verschiedenen Raumdimensionen so darzustellen, dass der Erkenntnisgewinn daraus möglichst hoch ist. Einerseits bietet es

⁷⁸ Piatti 2008. S. 51

⁷⁹ In diesem Zusammenhang stütze ich mich nicht unwesentlich auf den von Piatti verwendeten Begriffsapparat, da mir dieser als für meine Zwecke treffend erscheint. Vgl. Piatti 2008. S. 22f.

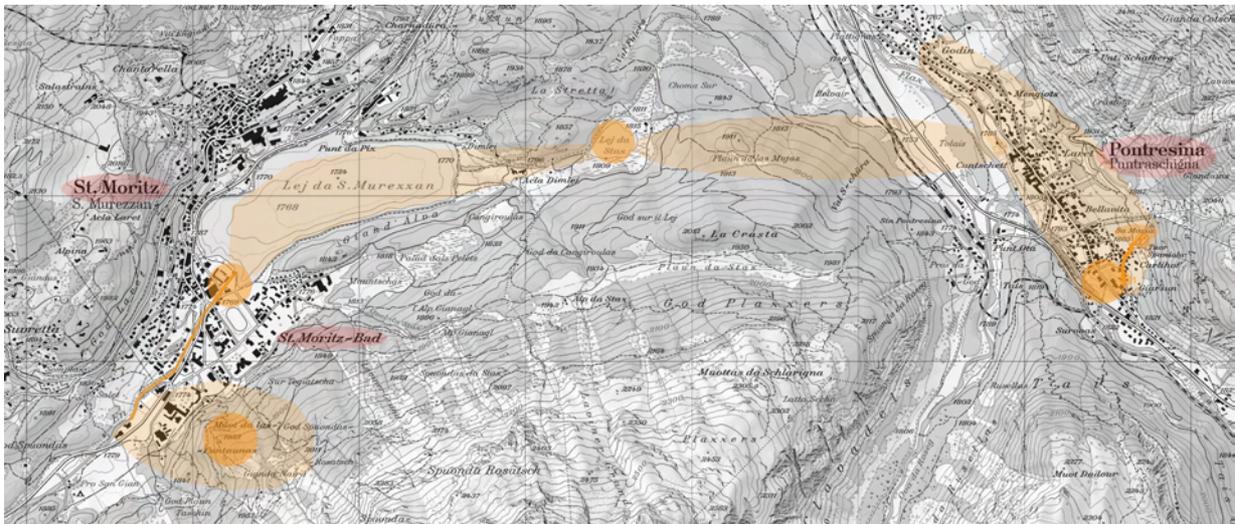
⁸⁰ Vgl. *Dennerlein*, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin 2009. S. 36

⁸¹ *Bulson*, Eric: *Novels, maps, modernity: the spatial imagination 1850-2000*. New York 2007. S. 2

⁸² Ebd. S. 2

sich an, mit Einfärbungen zu differenzieren, andererseits mit Formen oder gegebenenfalls mit dem Grad der Transparenz dieser Felder. Die Chancen der Literaturgeographie, neue Zugänge zu Texten zu erschliessen, sind gleichzeitig auch deren Schwierigkeit. Kartenausschnitte mit einer bestimmten Auflösung sind auf eine geographische Region (hier das Engadin) limitiert, der Text womöglich aber nicht. Überschreitet der Handlungsraum eines Textes die Modellregion, entzieht er sich der Darstellbarkeit. Um diesem Problem zu begegnen, werden dort, wo es sinnvoll ist, zusätzlich grössere Kartenausschnitte verwendet. Umgekehrt kann es gewinnbringend sein, einen Raum auf seine Details hin zu untersuchen, wofür eine Karte mit grossem Massstab benötigt wird (vgl. Karte 1.1). Trotz dieser Zusatzkarten werden immer gewisse Verluste in Kauf genommen werden müssen.

Eine besondere Schwierigkeit beim Kartieren von Literatur stellen die Bewegungen von Figuren dar. Ein Weg ist nie vollständig und interpretationslos beschrieben – es gibt immer Spielraum und Ungenauigkeiten. Aus diesem Grund werden Figurenwege meist zonal dargestellt (vgl. Karte 1.3).



Karte 1.3: Handlungszone Pontresina/St. Moritz, Heer 1962

Neben Figurenwegen wird bei der graphischen Interpretation zwischen Handlungszone(n) (halbtransparente Ellipsen), konkreten Schauplätzen (halbtransparente Kreise) und topographischen Markern (halbtransparente Rechteck um den Ortsnamen in der Karte) unterschieden. Hinzu kommen individuelle Probleme, wie beispielsweise die Bewegung von Wind und Schnee bei Hans Bösch. Auch projizierte Räume fordern bezüglich ihrer Darstellbarkeit innovative Lösungen, da sie oft von einem Ausgangspunkt in der Geolandschaft in ihre imaginäre Dimension übergehen. Solche Raumsituationen bedürfen individueller Lösungen, worauf bei den einzelnen Vergleichskarten genauer eingegangen wird.

Überhaupt fordert der Bezug solcher Phänomene auf die georäumliche Wirklichkeit kreative Darstellungsformen. Ohne den Anspruch an methodische Korrektheit zu senken, soll hier auch ‚Raum‘ sein für eine unkonventionelle und experimentelle Arbeitsweise.

Als Hintergrundkarten werden ausschliesslich dem Schweizer Bundesgeoportal entnommene Karten von *swisstopo* verwendet.⁸³

2.10 Diskursive Landschaftskonstitution

Aufgrund des informatorischen Vakuums zu Beginn einer jeden Lektüre, erbringt der Leser kooperative Aktualisierungsleistungen und schafft dadurch einen Bezug zur realen Welt gemäss seiner Enzyklopädie. Die Technik der *direkten Referenz* ist hierfür das wirksamste Mittel, denn durch sie wird eine direkte Konkretisierung des Textraumes zu einem realweltlichen Ort geschaffen. Mit dem Nennen von Toponymen verbürgt der Text gewissermassen, dass die Handlung in einem dem Leser bekannten Raum angesiedelt ist.⁸⁴ Neben der direkten Referenz verfügt ein Autor aber noch über weitere Konstitutionstechniken, durch die Bezüge auf einen bestimmten Raum hergestellt werden können. Andreas Mahler hat die Technik der diskursiven Stadtkonstitution auf einer semantischen Ebene untersucht und dabei hilfreiche Begrifflichkeiten formuliert, welche hier auf die Landschaft bezogen Anwendung finden sollen.⁸⁵ Raumkonstitutionstechniken, welche nicht über die direkte Nennung eines Ortes (im weitesten Sinn) funktionieren, bezeichnet Mahler als *Teilreferenzen*: Über wirklichkeitsweltliche Teilelemente (Naturbesonderheiten, Bauwerke, Sehenswürdigkeiten, etc.) kann ein offensichtlicher Bezug auf den Georaum geschaffen werden, ohne den gemeinten Ort explizit zu nennen. Weil der Autor seinem Modell-Leser in den meisten Fällen kein Spezialwissen, sondern nur ein Grundwissen über die literarisierte Gegend zutraut, muss er vorwiegend mit *prototypischen Elementen* arbeiten. Für das Beispiel London wären dies wohlvertraute Versatzstücke der Stadt wie Westminster, Big Ben oder die Towerbridge; für Paris der Eiffelturm, Notre Dame oder Sacré-Coeur, etc.⁸⁶ Eine besonders hohe Dichte von direkten Referenzen und prototypischen Elementen finden sich gemäss Mahler zu Beginn der Lektüre, wo der Bedarf und die leserliche Bereitschaft, textuelle Elemente auf realweltliche zu beziehen, am grössten ist.

Werden Referenzen auf prototypische Elemente wie den Markusplatz in Venedig, La Sagrada Familia in Barcelona oder die Freiheitsstatue in New York gemacht, ohne aber deren Namen explizit zu nennen, so handelt es sich um *verdeckte Referenzialisierungen*. Der Text bedient sich dabei prototypischer Beschreibungselemente, die sich allerdings nur mit dem Wissen über eine extratextuelle Lokalität zuordnen lassen. Der Leser muss also über gewisse

⁸³ Der Bund hat die Geodaten von swisstopo unter <http://geo.admin.ch> online zur Verfügung gestellt. Copyright, Bundesbehörden der Schweizerischen Eidgenossenschaft 2007

⁸⁴ Vgl. Döring 2008. S. 597

⁸⁵ Vgl. Mahler 1999. S. 13ff.

⁸⁶ Eric Bulson spricht in diesem Zusammenhang mit Roland Barthes von einem *reality effect*, den solche prototypische Elemente kreieren und dadurch eine fiktionale Welt plausibel machen. Es geht ihm also nicht um die konkrete Verankerung der Textwelt in der empirischen Welt, sondern um die Täuschung, es handle sich bei der erzählten Welt um die empirische Welt ihrer Enzyklopädie. Vgl. Bulson 2007. S. 2f.

Auch Döring rechnet der Verwendung von Toponymen und prototypischen Elementen die Qualität als Beitrag zur „Wahrscheinlichkeit einer fiktionalen Handlungskonstruktion“ an. Zudem dient sie als Demonstration von Kennerschaft der Region, die der Autor in seinen Text importiert. Vgl. Döring 2000. S. 598

Orts- und Geschichtskenntnisse verfügen, um den Bezug zum Schauplatz „indirekt erschliessen“ zu können.⁸⁷

Neben referenziellen Verweisen kann ein lebensweltlicher Bezug auch über *semantische Isotopien* funktionieren. Darunter versteht Mahler das Verfahren eines „semantischen Aufbaus von städtischen Diskursuniversen“.⁸⁸ Solche Diskursuniversen werden deskriptiv konstruiert. Anhand von gewissen *Lexemen* und *Attribuierungen* kann der (durch Referenzen eingeführte) Beschreibungsgegenstand weiter aufgebaut und verstärkt werden. Der Beschreibungsgegenstand „Stadt“ beispielsweise, wird mittels Lexeme wie „Gasse“, „Hochhaus“, „U-Bahn“, etc. stabilisiert und differenziert und so eine Isotopie „Stadt“ entfaltet. Um den Gegenstand bedeutungssemantisch weiter zu spezifizieren, können daneben weitere Isotopien wie „Schmutz/Verschmutzung“ für eine Industriestadt oder „Lärm/Hektik“ für eine Grosstadt aufgebaut werden. Sie ermöglichen es, textuellen Raum aufzubauen, indem sie auf enzyklopädisches Wissen verweisen.

In den folgenden Untersuchungen wird also zwischen direkten, verdeckten Referenzen und Teilreferenzen einerseits, und semantischen Konstitutionstechniken andererseits unterschieden. Es sollen also nicht nur geo- und topographische Referenzen herausgearbeitet und dargestellt werden. Auch der semantische Bau der Landschaftskonstruktion ist Gegenstand der Analyse.

2.11 Die Auswahl der Texte

Wie bereits dargelegt wurde, besteht das Ziel dieser Untersuchungen in der Gewinnung qualitativer Erkenntnisse bezüglich der Beziehung zwischen textuellem und empirischem Raum. Dieses Verhältnis soll anhand einer kleinen Auswahl von Texten, deren Handlungsräume sich zu einem Grossteil im Engadin befinden, geographisch und semantisch untersucht werden. Um einem repräsentativen Anspruch zu genügen, müsste mit einem Textkorpus von Dutzenden, wenn nicht Hunderten von Texten gearbeitet werden, was in diesem Umfang einerseits schlicht nicht bewältigt werden kann, aber auch nicht dem Ziel der Arbeit entspricht. Es geht hier um eine qualitative, differenzierte und individuelle Auseinandersetzung mit sehr unterschiedlichen Texten und deren Beziehung zum Georaum. Verschieden ist die ausgewählte Literatur in beinahe jeder Hinsicht. Zum einen in Bezug auf den Rezeptionsradius der Texte und den Bekanntheitsgrad ihrer Verfasser. Cla Biert hat die Erstausgabe seines mittlerweile vergriffenen Romans *La Müdada* 1962 selbst verlegt,⁸⁹ während Ulrich Bechers *Murmeljagd* als einer der grossen Romane der deutschen Literatur gilt. Auch Tim Krohn genießt mittlerweile einen weiten Bekanntheitsgrad. Sein neuestes Werk *Der Geist am Berg* ist vom Berliner Galiani Verlag publiziert und von der deutschsprachigen Presse breit diskutiert worden. Hans

⁸⁷ Ebd. S. 597

⁸⁸ Mahler 1999. S. 16

⁸⁹ *Biert, Cla: La müdada. Ediziuin da l'autur. 1962*

Der Roman wurde 1984 vom *ex libris* Verlag in der hier verwendeten deutschen Übersetzung aufgelegt.

Bösch dagegen hat selbst in der Schweiz verhältnismässig wenig Anklang gefunden. Der ehemalige Stadt- und Verkehrsplaner hat zwei Romantrilogien, diverse Erzählungen und Gedichte geschrieben, deren Rezeption sich mehr oder minder auf die Schweiz beschränkt hat und die auch da weitgehend ein Geheimtipp geblieben sind. Diese heterogene Auswahl an Textautoren ist bewusst so getroffen. Mit Cla Biert ist ein rätoromanisch und deutsch schreibender Engadiner Lokalautor, mit Hans Bösch ein Schweizer, mit Tim Krohn ein in der Schweiz lebender deutscher und mit Ulrich Becher ein ins Exil geflüchteter deutscher Schriftsteller vertreten. Es sind also Bewohner wie Besucher des Engadins repräsentiert, bei denen sowohl der lebensweltliche Hintergrund wie der Rezeptionsradius ihrer Texte sehr verschieden ist. Die Beziehung der Schriftsteller wie auch ihrer (potenziellen) Leserschaft zum Georaum divergieren stark. Zu erwarten wäre, dass sich diese Tatsache in den geo- und topographischen Untersuchungen widerspiegelt und sich die Text-Raum-Beziehung jeweils deutlich verschieden gestaltet. Dabei sind die Rückschlüsse auf die Lebenswelt der Autoren natürlich mit Vorsicht zu ziehen, aber sie sind durchaus Teil der Frage nach dem Warum, das die Sache zum Satz gemacht hat. Auf Textstrukturen und Handlungsgeschehen der vier Werke soll in den folgenden Kapiteln genauer eingegangen werden, wobei sich die Frage stellt, inwieweit die Verschiedenheit durch die literaturgeographischen Darstellungen erfassbar ist.

Nach ausführlichen Leserecherchen habe ich mich für die vorliegende Auswahl an Literatur entschieden,⁹⁰ die mir für die Untersuchungen als tragfähig erscheint. Nach den geo- und topographischen, sowie strukturellen und semantischen Untersuchungen der einzelnen Texte sollen in einer vergleichenden Zusammenfassung die Resultate zusammengetragen und gegebenenfalls Tendenzen herausgearbeitet werden.

⁹⁰ Bei der Suche literarischer Handlungszonen und Schauplätzen können Indexe, Stichwortsuche im Bibliothekskatalog und Google eine ausführliche Lesearbeit nicht ersetzen.

3. Ulrich Becher: *Murmeljagd* (1969)

EIN BÜNDNIS MIT DER NATUR IST DEM MENSCHEN NICHT
ZU EMPFEHLEN, ES IST ZU UNGLEICH
WIR SIND NICHT FÜR DIE WAHRHEIT GESCHAFFEN SIE DARF
UNS NICHTS ANGEHEN. WAS UNS ANGEHT IST DIE OPTISCHE
TÄUSCHUNG.⁹¹

Albert von ^{***}, sozialistischer Schriftsteller und Journalist, flieht im Frühjahr 1938 vor den Nazis aus dem besetzten Österreich in die Schweiz, ins Engadin. Das Hochtal erscheint ihm zunächst als Zufluchtsort, als Ort der sicheren Deckung. Der Protagonist ist aber nur „Kurzfristig-Geduldeter“ (MJ, 61); er erhält eine Toleranzbewilligung von der Polizei in Kombination mit einem Schreib- und Arbeitsverbot, was ihn dazu zwingt, seine Notizen unter einem Pseudonym zu veröffentlichen. Er und seine Frau Roxane machen im Engadin Bekanntschaft mit politisch unterschiedlich positionierten Einheimischen und werden mehrfach in rätselhaften Mordfälle verstrickt. Trebla (als Palindrom für Albert) war im Ersten Weltkrieg als Jagdflieger im Einsatz und ist dabei Zeuge traumatisierender Kriegsgeschehnisse geworden. Seither leidet er unter Belastungsstörungen. Diese äussern sich in akutem Verfolgungswahn, der durch bestimmte Schlüsselreize ausgelöst wird. Er sieht sich selbst als „ein Narr im Spätstadium posttraumatischer Störungen, die sich, von brutalen Zeitgeschehnissen aufgepeitscht, zur Halluzination verdichtet haben“ (MJ, 209). Ihre Brisanz erhalten Treblas „Halluzinationen“ zusätzlich dadurch, dass sie sich hin und wieder als Tatsachen herausstellen – besonders dann, wenn ihm keiner zu glauben scheint. So vermischen sich gedankliche Rückblenden auf die Kampfscenen des Ersten Weltkrieges mit dem dramatischen Hintergrund von Hitlers Aufstieg in Deutschland und der Überwachung des Helden durch die Schweizer Fremdenpolizei. Die Exkurse nach Wien, Berlin und in den Luftraum über Rumänien nehmen einen nicht geringen Teil des Romans in Anspruch, werden aber jeweils kaum eingeführt. Überhaupt bewegt sich der Text sprunghaft auf der Raum- und Zeitebene. Die Figuren sind oft unterwegs, sie wandern, fahren Zug und Auto und führen lange Dialoge über das Franco-Spanien, Nazi-Deutschland, das besetzte Österreich und die Geschehnisse des Ersten Weltkrieges. Auch sprachlich bildet der Roman einen polyglotten, dialektdurchtränkten Flickenteppich aus viel direkter Rede, die je nach dem auf Deutsch, Italienisch, Rätoromanisch, Englisch oder dialektal gefärbt wiedergegeben wird. Der Text wimmelt von historischen, geographischen und sprachlichen Details und wird nicht selten durch Briefausschnitte, Quittungen, Anschriften und Geräusche unterbrochen. Das *Switchen* zwischen verschiedenen Textformen, Sprachen und Räumen lässt den Leser die (krankheitsbedingte) Verwirrung Treblas erfahrbar machen; es verleiht dem Roman aber auch eine gewisse Schwerfälligkeit und macht ihn an einigen Stellen unnötig langwierig und kompliziert. Die autodiegetische Erzählweise der Figur

⁹¹ Becher, Ulrich: *Murmeljagd*. Frankfurt a.M. 2010. S. 247. Im Folgenden unter der Sigle MJ zitiert.

*Albert von **** beschert dem Leser keine einfache Lektüre –⁹² den ständigen Rückblenden, kulturgeschichtlichen Exkursen und langen Dialogen ist aufgrund der vielen (fehlenden) Informationen nicht immer gleich gut zu folgen.

3.1 Textueller Raumbezug

Der organisierte Widerstand gegen die Nazis in Berlin sowie die Antifrankisten-Bewegung in Madrid sind omnipräsenter Gesprächsgegenstand unter Treblas Bekanntschaften – der eigentliche Figurenraum geht aber nicht über das Engadin hinaus. Anhand von meist in direkter Rede vorkommender Referenzen, etwa auf Dachau, die Münchner Oktoberwiese und Nord-Berlin, bilden sich Erinnerungsblasen über dem Figurenraum, um dann jederzeit wieder jäh zu zerplatzen. Die bloße Nennung des Ortsnamens *Dachau* impliziert ganz bestimmte Assoziationen, ohne dass der Ort räumlich beschrieben wird. Auch die Metropolen München, Berlin und Wien erhalten keine weitere Ausführungen – ihre Leerstellen werden mit dem aktivierten Grundwissen des Lesers aufgefüllt. Die genannten urbanen Räume werden nicht über semantische Konstruktionen und Isotopien aufgebaut und erhalten daher auch kaum atmosphärische Attribuierungen. Ihre Funktion besteht darin, Orte der akuten Bedrohung sozialistisch denkender Freigeister wie Trebla zu verkörpern. Das Engadin dagegen, eingeschlossen und abgeschirmt von mächtigen Bergen, ist der Zielpunkt von Treblas Flucht, aber gleichzeitig deren Fortsetzung. Der kriegstraumatisierte Journalist sucht hier Sicherheit und Zuflucht – ein Wunsch, den sein Kopf ihm nicht gönnt:⁹³ Er sieht in den Komposthaufen Schützengräben (MJ, 82), im Mondschein die unnatürliche Helle von Magnesiumraketen (MJ, 208), im Wasser des Berninabachs grau-schwärzlich flüssiges Blei (MJ, 188) und in den Lärchen am Strassenrand „verkohlte Schlote“ (MJ, 187). Die Berglandschaft wird zur Projektionsfläche für Elemente der Verwüstung, der Gewalt und industrieller Kriegsmaschinerie. Das Oberengadin ist eine zu diesem Zweck sehr dienliche Landschaft, denn einerseits signalisiert sie die Idylle eines Rückzugsortes, andererseits hat sie je nach Wetterlage durchaus eine bedrohliche und unwirtliche Wirkung auf den Betrachter.

Auf den ersten Romanseiten sucht der Leser vergeblich nach räumlicher Orientierung. Das Engadin als Handlungszone wird erst spät eingeführt und topographisch abgesteckt. Untersucht man die textuellen Referenzen auf den Georaum, ergibt sich folgende Tabelle:

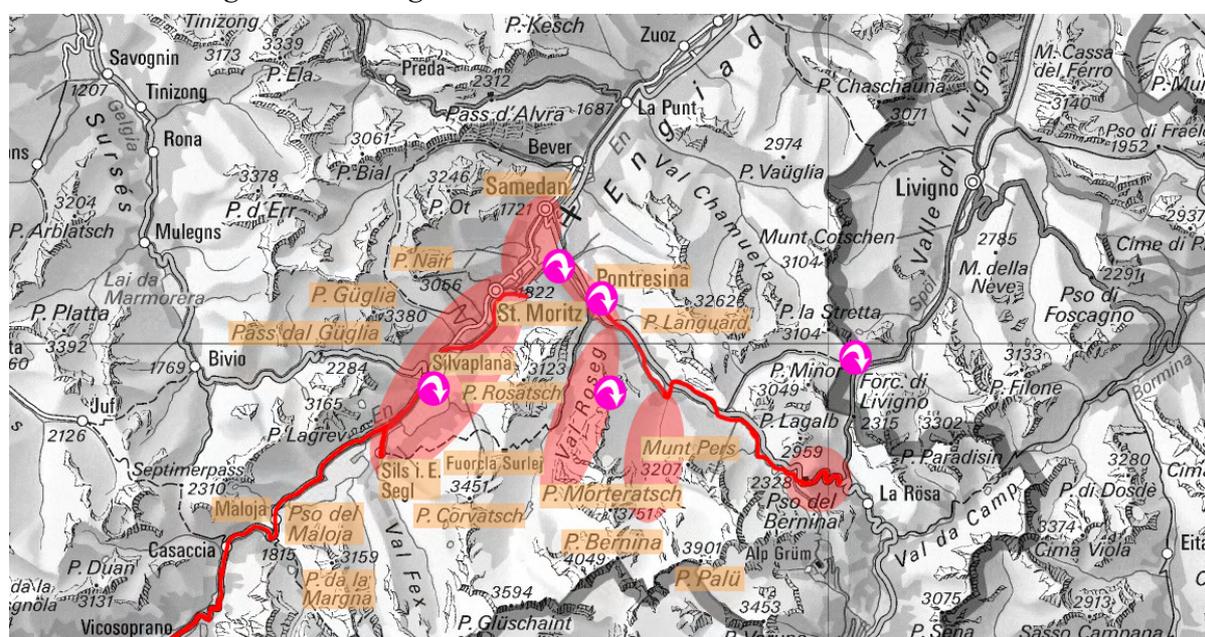
S.	Direkte Referenzen	Verdeckte Referenzen	Attribuierungen
9	keine	keine	Felsblock, Uferpfad, Klippe, Wasser, Moos
10	Dachau, Millstätter See, Adria, Hvar	keine	keine
11	„Grossdeutsches Reich“	keine	keine
23	Moritzer See, Rosatsch	Mauntasch-Uferpromenade, <i>Stahlbad</i>	Uferklippe, Felsblock

⁹² Vgl. *Genette, Gérard*: Die Erzählung. Hrsg. von Jürgen Vogt. München 1994

⁹³ Und dies in der Tat: Trebla ist in der Luft während dem Ersten Weltkrieg durch einen Kopfschuss verwundet worden, was er wie durch ein Wunder überlebt hat (MJ, 263).

Erst nach 14 Seiten wird der Figurenraum mit Bezug auf georäumliche Elemente vorgestellt. Zuvor wird eine Isotopie *Bergsee* angedeutet, die aber unbestimmt bleibt und daher nicht lokalisierbar ist. Der Text lässt den Leser anfänglich im Vakuum der Situationslosigkeit, und stiftet zusätzliche Verwirrung, indem er Referenzen auf Orte ausserhalb des Figurenraumes herstellt (Dachau, Adria, Hvar).⁹⁴ Bedeutend später erst wird fast beiläufig darüber informiert, dass sich der erzählende Protagonist an der „Nordostecke des Moritzer Sees“ (MJ, 23) befindet – eine halb-verdeckte Referenz, denn nicht jeder Leser wird vom Moritzer See auf St. Moritz im Schweizer Engadin schliessen.⁹⁵

Bechers Art der Raumeinführung widerspricht also der These Mahlers, dass die Dichte der direkten Referenzen auf den ersten Seiten eines Textes besonders hoch sei. Hier fehlen sie zu Beginn ganz, es gibt in dem Sinne kein „Vorstellen“ der Handlungszonen. Jede Szene wird für sich mit den entsprechenden Referenzen abgesteckt, was über den gesamten Roman betrachtet dann folgendes Bild ergibt:



Karte 2.1: Figurenraum mit Projektionen, Becher 2010

	Topographische Marker		Orte des Triggering (Projektionsauslöser)
	Schauplatz		Figurenwege

Das Dreieck Maloja-Samedan-Bernina sticht in der visuellen Darstellung als dichtes Gewebe georäumlicher Referenzen hervor.⁹⁶ Grundsätzlich kann also festgehalten werden, dass der Figurenraum durch die einzelnen Schauplätze und Handlungszonen topographisch durch Referenzen markiert wird.

⁹⁴ Im Text genannte Orte ausserhalb des Figurenraumes bezeichne ich als *Orte der Abwesenheit*. Auf ihre textuelle Funktion soll im Schlusskommentar ausführlich eingegangen werden.

⁹⁵ Er wird dies wohl dennoch tun, weil er den Umschlagstext gelesen hat. Darin wird ersichtlich, dass Trebla „aus dem von deutschen Truppen besetzten Österreich auf Umwegen ins Engadin“ flieht. Vgl. Becher 2010

⁹⁶ Da sich die zu untersuchende Modellregion auf das Engadin beschränkt, kann diese Darstellung dem Text insofern nicht gerecht werden, als dass einzelne Szenen im Bergell (MJ, 191ff.) oder im Domleschg (MJ, 270f.) spielen und hier nicht erfasst sind.

3.2 Getriggerte Räume und Projektionen

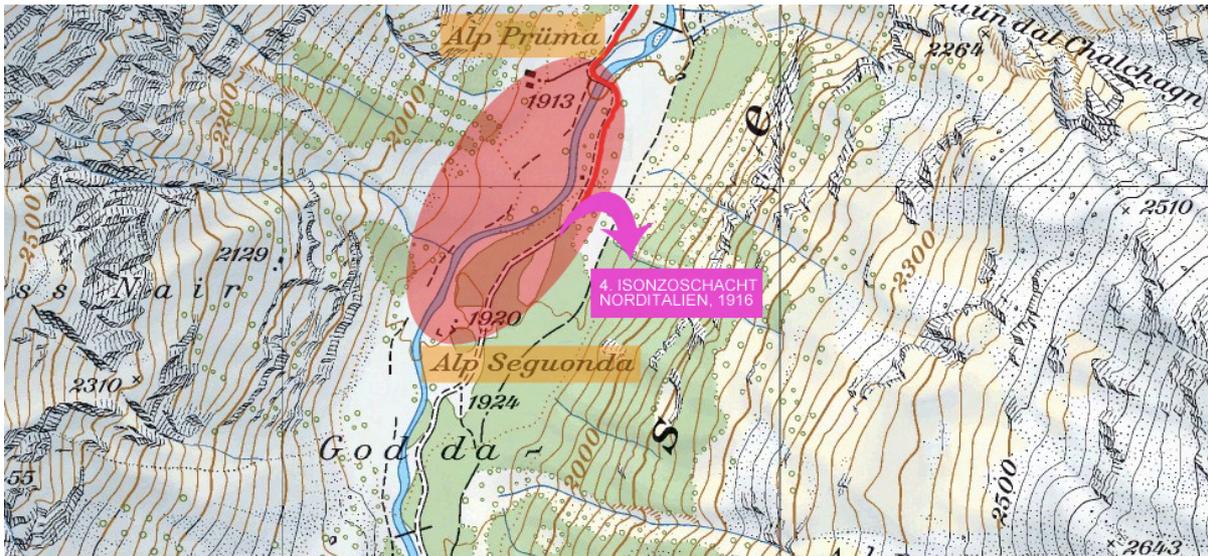
Die erwähnte Sprunghaftigkeit, das plötzliche Auftun von Erinnerungswelten und das Einsetzen von intrusiven Erlebnissen,⁹⁷ fordert beim Kartographieren kreative Lösungen, führt aber auch bisweilen an die Grenzen der Darstellbarkeit. Erst die Übertragung des Textes in die Karten hat die zentralen Schemata des Romans aufgezeigt, insbesondere was die Projektionen auslösenden Momente angeht. Solche Auslöser werden im Folgenden analog zur psychologischen und tontechnischen Verwendung als *Trigger* bezeichnet.⁹⁸ Es gilt hier, die räumliche Dimension der Erinnerungen und Verfolgungssängste zu untersuchen und dabei zu zeigen, welche Funktion landschaftliche Elemente des Engadins einnehmen.

3.2.1 Isonzoschlacht im Val Roseg

Am Donnerstag, dem 2. Juni 1938 um 16 Uhr unternimmt Trebla mit seiner Frau Xane einen Spaziergang ins Val Roseg (MJ, 31). Die beiden gehen unter einer „Steppdecke“ aus „Zirrokkumuluswölkchen“ (MJ, 32) auf der Rusellas-Promenade gegen Süden dem hochgeschwollenen Rosegbach entlang. Während sie sich der Baumgrenze nähern, „die Alp prima zur Rechten, indes, so wie die Posthalterin es uns beschrieben, die Alp segunda vor uns zur Linken“, fällt Trebla ein „Haus am Fuss der schwärzlichen Gletschermoräne“ auf, aus dessen Kamin dünner Rauch „aufgeistert“ (MJ, 33). In diesem Moment erblickt der Protagonist in einer Distanz von 60 Metern zwei anscheinend bewaffnete Männer. Sofort durchzuckt ihn die mögliche Schlagzeile: „DOPPELMORD IM ROSEG TAL – TÄTER UNBEKANNT“ (MJ, 34). Er geht in Deckung und versucht seiner Frau zu signalisieren, sie solle dasselbe tun. Nahe am Rosegbach, „dessen Gischt milchig blaugrün irisierte“, wird sich Trebla seiner unzureichenden Bewaffnung (ein Wanderstock) bewusst – eine Tatsache, die ihn gedanklich in eine ähnliche Situation seiner Vergangenheit versetzt: „Im März 1916, als siebzehneinvierteljähriger *Strafuni*-Kommandant war ich mit ähnlich-lächerlich unzureichender Bewaffnung forciert gewesen, „am Feind zu bleiben““ (MJ, 35). Als damals Österreich-Ungarn mit Italien im Krieg stand, war Trebla an die Südfront disloziert und in der Vierten und Fünften Isonzoschlacht als Kadettaspirant eingesetzt worden. Die historischen Kämpfe fanden am Piave-Fluss, „einige Dutzend Kilometer hinter jenem Monte San Michele“ (MJ, 35) auf der Isonzoebene an der heute slowenisch-italienischen Grenze statt.

⁹⁷ Intrusion meint in der Psychologie das störende, plötzliche Eindringen von Gedanken aus anderen Zusammenhängen. Vgl. Henrik, Uwe: Artikel Intrusion. In: Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie. München 2007. S. 274

⁹⁸ In der Traumapsychologie bezeichnet ein Trigger einen *Flashback*-auslösenden Sinneseindruck, woraufhin erinnerte Szenen als real und unmittelbar erlebt werden. Die aktuelle, reale Situation wird dabei oft nicht mehr wahrgenommen. Als Trigger können Reize in Form von Geräuschen, Jahrestagen oder visuellen Erlebnissen fungieren. In der Tontechnik kann ein bestehendes Signal durch das Triggering ein anderes Signal auslösen. Das getriggerte Signal entspricht dem auslösenden Signal in der Ausschlagstärke und kann es je nach Funktion ergänzen oder ganz überdecken. Auf die Idee, die Technik des Triggering auf Literatur anzuwenden, hat mich Barbara Piatti gebracht.



Karte 2.2: Schauplatz Val Roseg, Becher 2010. S. 32ff.

Der Text gibt keinen genaueren Anhaltspunkt darüber, wo sich Trebla zum Zeitpunkt der Projektionsauslösung befindet, als den Raum zwischen der Alp Prüma und der Alp Seguonda (das Triggering wird hier durch den Pfeil markiert). Klar ist, dass Trebla und Xane von Pontresina her über den auf der Karte eingezeichneten Wanderweg entlang des Rosegbachs gekommen sind. Der Text schafft also Referenzen auf den Georaum soweit es möglich ist. Im Val Roseg gibt es keine Strassennamen oder sonstige benennbare Elemente, auf welche direkte Referenzen gemacht werden könnten. Der *aufgeisternde* Rauch des Kamins unterhalb der „schwärzlichen Gletschermoräne“ deutet eine industriell-militärische Stimmung an, welche aber nicht weiter ausgebaut wird.

Legt man den projizierten Raum (hier als Ausschnitt aus Google Earth) über den Schauplatz, so lässt sich dieser ohne weiteres in die Topographie einfügen.



Karte 2.2.1: Projektion im Val Roseg, Becher 2010. S. 32ff.

Die beiden Räume verbindet ein ähnliches Landschaftsbild. Die folgenden Ansichten (links das Piave-Tal, rechts das Val Roseg) versuchen dies zu verdeutlichen.⁹⁹



Es sind also zwei Faktoren – einerseits die Situation der (waffen-)technischen Unterlegenheit in einem Moment der Gefahr, andererseits die geographische Ähnlichkeit der beiden Räume – welche die Projektion hier auslösen. Die erinnerte Szene des Ersten Weltkrieges vermischt sich für kurze Zeit mit jener am Rosegbach, verblasst dann wieder, und die Handlung geht rasant weiter: „Ich hielt mich just auf dem Ufer. Nicht dem des Piave, sondern dem des Rosegbachs: Sprang, nicht 17, sondern 39, von einer zur andren Klippe, die der Wildbach flachgeschliffen hatte“ (MJ, 36). Trebla stellt die „beiden Blonden“ (MJ, 40), die ihrem Dialekt nach aus Wien stammen, zur Rede. Sie seien Murmeljäger, geben sie zur Auskunft, demonstrieren Stativ und Kamera und machen sich „gletscherwärts“ davon (MJ, 41).

Wir halten also fest, dass dem Moment der Projektionsauslösung eine relativ exakte Referenzialisierung auf georäumliche Elemente vorausgegangen ist und dass die Projektion handlungs- und situationsbedingt funktioniert, das heisst sowohl durch eine situative wie durch eine räumliche Ähnlichkeit ausgelöst wird.

3.2.2 Das Schwarze Meer im St. Moritzer See: Ein horizontaler Absturz

Ein weiteres Beispiel für einen getriggerten Raum findet sich in einer Szene, in der Trebla mit seinem Freund, dem Advokaten De Colana, in dessen Auto auf der Uferstrasse entlang des Silvaplannersees von Sils nach St. Moritz fährt. De Colana steuert zunächst „mehr als gemächlich“ (MJ, 141) durch Sils-Baselgia hindurch und beginnt erst als Trebla seine Ungeduld zum Ausdruck bringt, zu beschleunigen. Die Kombination des dichter werdenden Nebels („Wir glitten durch wesenlose Nebelgebirge, die sich plötzlich auftaten“ MJ, 142) mit der rasanten Fahrt „hart an der Uferböschung entlang“ (MJ, 141) erzeugt bei Trebla einen panikartigen Zustand, in dem er seine Umgebung verzerrt wahrzunehmen beginnt: „Ab und zu, zwischen den weselos vorbeierexzierenden Geländerpfosten eine mächtige Lärche, die Kon-

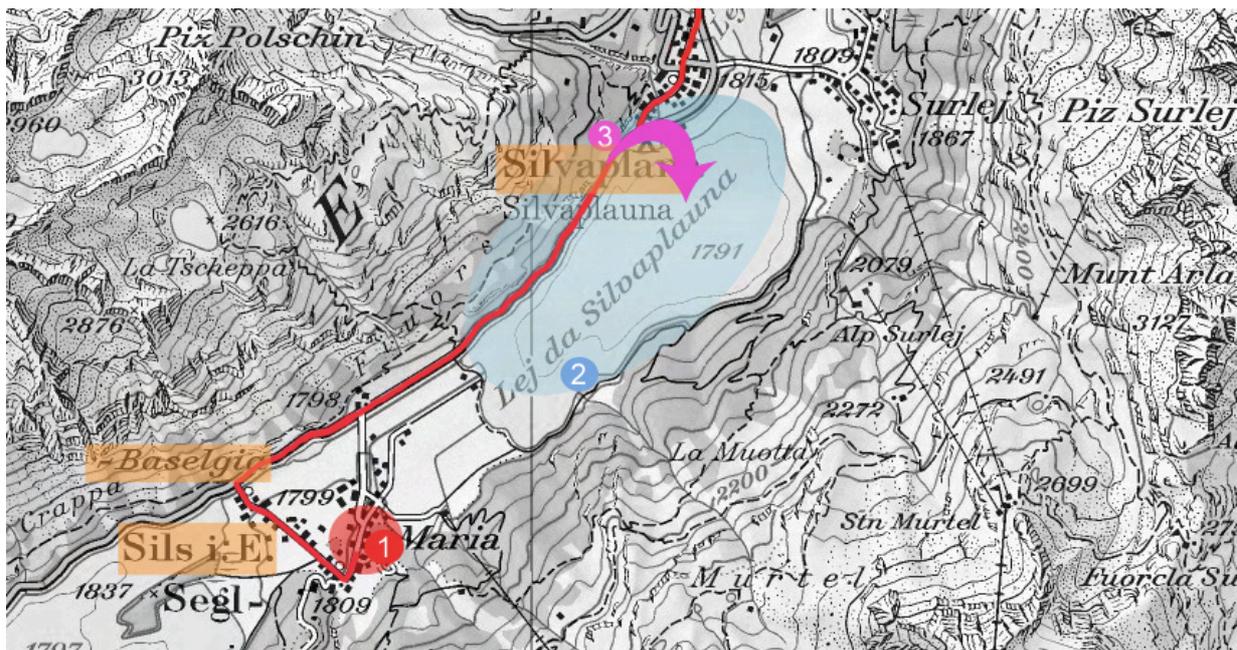
⁹⁹ Bild links: Online unter: http://www.altratecnica.it/indicemiscellaneanuova/miscellaneaindicegenerale/prealpi/SitiPrea2009/cinemaprealpie/risorse/prealpi523_sett2009.jpg [18.03.2011]

Bild rechts: Online unter: http://www.wandersite.ch/157_val_Roseg.jpg [18.03.2011]

turen des Astwerks gespenstisch vom Nebel verzerrt, der Wipfel zerflossen in einem Trug überdimensionaler Höhe“ (MJ, 141). Der verdichtete Nebel transponiert landschaftliche Elemente in einen militärischen Kontext („exerzierende Geländerpfosten“) und führt eine Atmosphäre der Angst und der Bedrohung ein („gespenstisch verzerrt“, „Trug überdimensionaler Höhe“). Kurz vor Silvaplana bricht das Fahrzeug in eine Art Nebelwand, „in diese formlos gähnenden Kolosse aus Wasserdampf“ (MJ, 142). Dieses Ereignis bewirkt die endgültige Verlagerung auf die Projektionsebene und verwandelt die Fahrt in einen Flug über dem Schwarzen Meer, entlang der Küste Rumäniens:

Zugleich mit dem ersten Schreck befahl mich verwirrende Erkenntnis. Dieses In-die-Wolke-Brechen war in der Tat wie – Fliegen. Nachtflug. Der Pilot mühte sich, das Flugzeug aus den Wolken zu halten, Kurs zu wahren über sie weg oder zwischen ihnen durch. [...] Ist die Wolkenkluft durchpirscht, tut sich tief, tief unten das Schwarze Meer auf... erblinden die Leuchfeuer von Constanza und Sulina und schon die des danubischen Braila, unsrer Basis... Braila, Herbst 1916. (MJ, 142f.)

In einem wesentlich späteren Textabschnitt wird erklärt, dass Trebla auf jener Flugstrecke durch einen Kopfschuss verwundet wurde (MJ, 263) und dieser Verletzung wegen nun starke Medikamente zu sich nimmt.



Karte 2.3.1: Handlungszone Sils und Silvaplana, Becher 2010. S. 141ff.

1	Chesetta Grischuna	S. 141
2	„wesenlose Nebelgebirge“	S. 142
3	Triggering (Übergang auf die Projektionsebene)	S. 142

Die kartographische ‚Übersetzung‘ dieser Szene zeigt zum einen die exakte Referenzialisierung auf den Georaum. Der Text nennt Sils-Baselgia und Silvaplana explizit und definiert den im Auto zurückgelegten Weg mit Präzision: In Sils „an der Kirche vorbei“ (MJ, 141), dann in „die Kurve, die von der Dorfstrasse in die von Maloja an den Seen herführende Poststrasse mündete“ (ebd.) und weiter auf der Strasse, die „hart an der Uferböschung entlang“

(ebd.) nach Silvaplane führt (ebd.).¹⁰⁰ Zum andern führt die Karte vor Augen, wo genau die Projektion ausgelöst wird. Dieser Punkt befindet sich topographisch betrachtet in einer Nebelzone am Seeufer, kurz vor dem Dorfeingang von Silvaplane. Im Moment des Durchbrechens der Nebelwand findet das Triggering statt: Die Fahrt wird zum Flug, das Fahrzeug zum Flugzeug, der Fahrer zum Piloten, das Horizontale zum Vertikalen. Der projizierte Raum befindet sich hoch in der Luft, „tief, tief unten“ das Schwarze Meer und die rumänischen Küstenstädte Constanta und Sulina.



Karte 2.3.2: Projektion vor Silvaplane, Becher 2010. S. 141ff.

Das Übereinanderlegen der Kartenausschnitte zeigt, dass sich die Topographien der beiden Ebenen (Handlungszone und projizierter Raum) entsprechen: Der Küstenabschnitt zwischen Constanza und Sulina am Westufer des Schwarzen Meeres lässt sich relativ exakt über den westlichen Uferverlauf des St. Moritzer Sees legen. Die sich daraus ergebende These lautet, dass die Eröffnung einer projizierten Welt wesentlich von den geographischen Umständen der Handlungszone, bzw. des Schauplatzes abhängt und die Projektionsebene topographisch über dem getriggerten Raum liegt.

Als das zum Flugzeug gewordene Fahrzeug aus dem „Nebelhang“ herausschiesst, droht es für einen kurzen Moment an den Häusern Silvaplanas zu zerschellen („An diesen Häusern zerschellen wir“ MJ, 143), doch dann bricht die Projektion ab: „Kein Flug. Ein besoffen Amokrasendes Automobil. Kein Flug. Ein horizontaler Absturz“ (ebd.). Silvaplane stürzt hinter ihnen „ins Nichts“ (MJ, 144), die Fahrt geht rasant weiter und neue Nebelhänge verschlingen das Fahrzeug. Der Campfêrer See erscheint Trebla als „absinthgrüner Schlund, der bedrohlich an der kurvenreichen Strasse lauert. Sich St. Moritz-Bad nähernd wird „das rechte Innufer gewonnen“ – eine weitere militärische Attribuierung von Landschaft. Im Moment aber,

¹⁰⁰ Da sich der Figurenweg hier ausnahmslos auf einer Strasse befindet, lässt er sich genauestens auf der Hintergrundkarte eintragen und muss nicht zonal dargestellt werden.

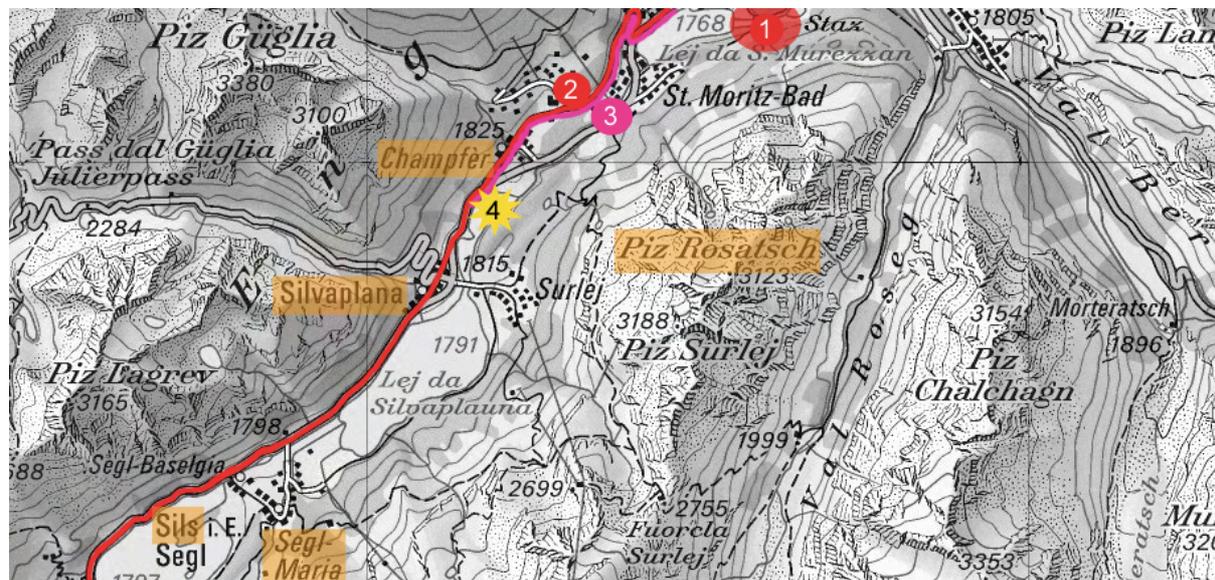
in dem sich der Nebel verflüchtigt, schwindet auch die Bedrohung: „Die Strasse fiel ab; der Nebel hing hier höher, er fegte sie nicht mehr. Auch war das Drohen der Seen gewichen“ (MJ, 145) - und Treblas Angst verflogen. Nicht ohne Bewunderung gesteht er gegenüber De Colana ein, dieser habe „alles Zeug zu einem gefinkelten Kampfflieger“ (MJ, 146).

Durch die Kartierung der besprochenen Szene wird ersichtlich, dass gewisse landschaftliche Elemente zur Einführung der Projektion notwendig sind und dass der Moment des Triggerrings direkt von geographischen Bedingungen abhängt. Die projizierte Ebene kann topographisch, wie in der oben erwähnten Val Roseg-Szene, in den Schauplatz ‚eingefügt‘ werden.

3.2.3 Das Licht im See: Naturphänomen oder Produkt überreizter Phantasie?

Zu einem späteren Zeitpunkt im Text befindet sich Trebla mit seiner Frau Xane und dem Holländer Joop ten Breukaa auf derselben Strecke zwischen Sils und Silvaplana. Sie werden von ihrem Chauffeur Jean Bonjour von Soglio zu Joops Gasthaus Acla Silva, nahe St. Moritz, gebracht. Wieder wird die Fahrt exakt beschrieben: Bonjour fährt mit einer Geschwindigkeit von 50 Stundenkilometern auf der „Poststrasse“ (MJ, 201) durch Silvaplana und weiter auf der fast kurvenlosen „Uferstrasse des Campfèrer Sees“ (MJ, 202). Ein „sehr bleicher, ins Grünlich spiegelnder Mond“ (MJ, 202) scheint über den Rosatsch ins Tal und auf den See, was einen „magischen Smaragdschein“ entstehen lässt. Trebla späht „fasziniert hinaus in das sich spiegelnde Mondirrlichern auf dem schaukelnden Wasser“ (MJ, 202). Zwischen ihm und dem Lichterspiel auf dem See befindet sich am Uferstrand die „Prozession der Eisenpfosten“, welche durch eine „aufragende Lärche“ unterbrochen wird (beide MJ, 202). Genau in diesem Moment erkennt Trebla im Wasser ein Licht. Er fordert den Fahrer auf, deswegen anzuhalten, worauf ihm dieser entgegnet, er habe sich getäuscht und bloss eine Spiegelung des Mondlichts gesehen. Trebla insistiert auf seiner Beobachtung mit der Begründung, der Mond sei heute grünlich, während das Licht im See einen rötlichen Schimmer gehabt habe. Es wird also weiter gefahren, nach Campfèr durch den Suvrettawald, am St. Moritzer Sporthotel vorbei nach Acla Silva (MJ, 203). Das „Licht im See“ lässt Trebla keine Ruhe – er will abermals zur selben Stelle hinausfahren. Joop bezeichnet das Licht Trebla gegenüber als Produkt seiner „überreizten Phantasie“ (MJ, 205), worauf jener sarkastisch entgegnet: „Ich bin mondsüchtig, von einem Irrlicht im Campfèrer See besessen, weissichweissich. Leihn sie das Cabriolet, Joop, oder nicht?“ (MJ, 205). Schliesslich fahren die beiden zurück zu dem Punkt, an dem „das Gleichmass der Geländerpfosten-Prozession“ (MJ, 209) durch die Lärche unterbrochen wird. Diese Lärche wird Trebla später immer wieder als „Mahnmal der Unglücksstelle“ (MJ, 238) begegnen. In dem Moment, als die zwei Männer auf den mondbeschiedenen See hinausstarren, schliesst sich die Wolkendecke und hüllt den See in völlige Dunkelheit. „Da sah ich’s wieder, das Licht im See. Zweier rötlicher Unterwasser-Scheinwerfer Strahl, der nichts gemein hatte mit dem Gespiegel des Sturmmonds [...]. Eine schief unter Wasser festgefahrene Limousine...“ (MJ, 210). Trebla hatte also leider recht – das Licht im See war keine Täuschung: „Dieses Unwirkliche war scheusslich-wirklich. Es war: geschehen“ (MJ, 210).

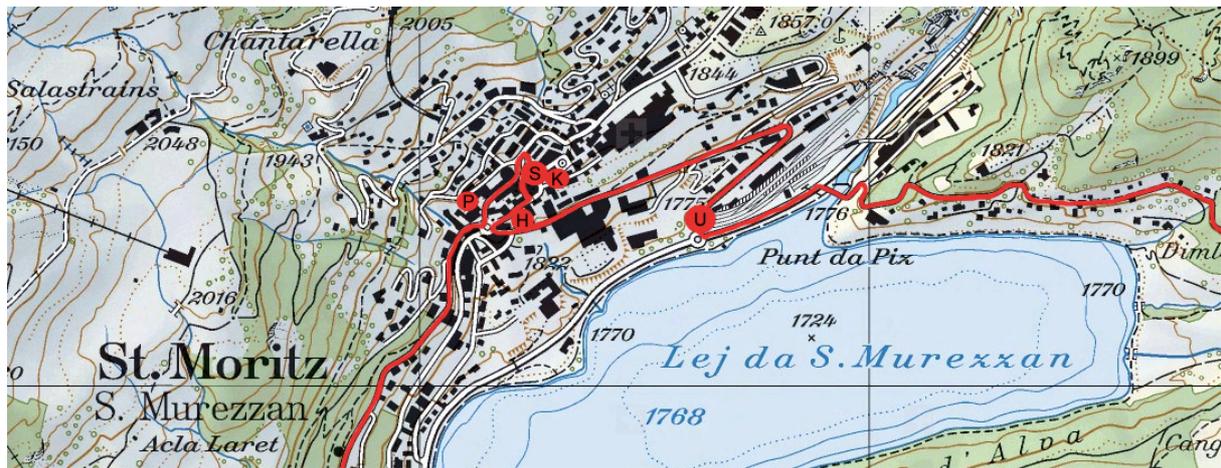
Trebla hatte folglich unter den Irrlichtern ein tatsächliches Licht im See gesehen: das Scheinwerferlicht von De Colanas Wagen, der auf mysteriöse Weise von der Strasse abgekommen und samt den Cockerspaniels und De Colana selbst im See versunken ist.



Karte 2.4: Handlungszone Silvaplana (Licht im See), Becher 2010. S. 141ff.

1	Acla Silva	S. 203
2	Erste Fahrt	S. 201ff.
3	Zweite Fahrt mit ten Breukaa	S. 206ff.
4	Licht im See / Unfallstelle	S. 202, 210

Hatte zuvor alles darauf hingedeutet, dass sich Trebla dieses Licht eingebildet oder eine Wasserspiegelung des Mondes gesehen hat, wird der Leser nun durch die Tatsächlichkeit des vermeintlichen „Naturphänomens“ (MJ, 204) überrascht. Der durch das Mondlicht entstandene „magische Smaragdschein“, die auf dem Wasser blitzenden „Irrlichter“ (beide MJ, 202) und die „unnatürliche Helle wie von Magnesiumraketen“ (MJ, 208, Hervorhebungen A.B.) deuten semantisch auf eine Täuschung hin. Den Campferer See mit seinen smaragdnen Schaumkronen nimmt Trebla als ein ins Hochtal verzaubertes „Stück nächtliches Südmeer“ wahr (MJ, 208). Zusätzlich traut der Leser Treblas verzerrter Wahrnehmung aufgrund vorangehender Szenen nicht mehr – er zweifelt ja selber daran, tatsächlich ein Licht gesehen zu haben: „Wer sucht in solcher Blitzlichternacht EIN Licht im See? Gewiss ein Narr im Spätstadium posttraumatischer Störungen, die sich, von brutalen Zeitgeschehnissen aufgepeitscht, zur Halluzination verdichtet haben.“ (MJ, 209). Dieser Isotopie des Unwirklichen steht die exakte und nüchterne Wegbeschreibung von Acla Silva zurück an die Unglücksstelle gegenüber: Trebla und ten Breukaa fahren zunächst „über den Uferweg Dorf-wärts“, durch die „Bahnhofsunterführung“, „durch [sic!] die ‚Seufzerbrücke‘ des Posthotels“ (alle MJ, 206), dann vorbei an der „lichterlosen Polizeiwache“ und der „protestantischen Kirche“ (beide MJ, 207), und schlussendlich durch den Suvrettawald dem Schwemmland entlang zur gesuchten Stelle am Seeufer (MJ, 208).



Karte 2.5: Figurenweg St. Moritz, Becher 2010. S. 206f.

U	Bahnhofsunterführung	S. 206
H	Posthotel	S. 206
K	Protestantische Kirche	S. 207
S	Schulhausplatz, De Colana-Haus	S. 207
P	Polizeiwache	S. 207

Auf einer Karte ist unmissverständlich festzumachen, wie die Fahrt verläuft – hier ist weder Interpretationsspielraum noch Platz für Täuschungen. Während der Text semantisch die Erwartung einer Bewusstseins-Täuschung aufbaut und dabei Isotopien des Unwirklichen und Magischen schafft, bildet die nüchterne Exaktheit, mit der diese zweite Fahrt beschrieben wird, einen scharfen Kontrast dazu. Die Funktion der dichten Referenzialisierung besteht darin, neben Treblas dramatisierter und teils verzerrter Landschaftswahrnehmung eine gewisse *Boden*-Haftung zu halten.

Auch hier werden Bestandteile der Landschaft (der See, die Mondspiegelungen, die Lärche als Unterbrechung der „Geländerprozession“, phosphoreszierendes Licht) als einleitende Elemente für eine vermeintliche Sinnestäuschung verwendet. In einer solchen „Blitzlichternacht“ erscheint es höchst plausibel, dass Trebla einer solchen unterlegen ist. Die so erzeugte Erwartung einer Halluzination wird aber enttäuscht – das Licht im See ist weder Naturphänomen noch das Produkt überreizter Phantasie, sondern eben: „scheusslich-wirklich“.

3.2.4 Wundererwartung auf dem Morteratsch

Ein zentrales Spannungselement des Romans ist die omnipräsente krankhafte Verfolgungsangst, unter der Trebla leidet. Sie lässt ihn Dinge sehen und hören, die nicht da sind – sie sensibilisiert den Protagonisten aber auch für tatsächliche Ereignisse, welche von seinem Umfeld ignoriert werden. Eine weitere solche Begebenheit spielt sich während eines Ausflugs zum Morteratschgletscher, zusammen mit Xane, ten Breukaa, Pola Polari, Bonjour und Joop, ab. Schon am Bahnhof in Pontresina wird Trebla von Joop mit seinem Verfolgungswahn konfrontiert: „Sie leben in einem Kriminalroman“, wirft dieser in einem Gespräch über die Mona-Lisa-Affäre ein, worauf er zur Antwort bekommt: „Schön. Vielleicht, hm, leben wir heut alle in einem Kriminalroman“ (MJ, 185).¹⁰¹ Bei der Ankunft an der Station *Morteratsch*, die sich am Fusse des Morteratschgletschers befindet, markiert ein Schild das hier beginnende Manövergelände der Schweizer Armee mit dem strikten Verbot, dieses zu betreten. Es folgt eine nüchterne Landschaftsbeschreibung Treblas im Anblick der vor ihm liegenden „Eispyramidenflucht“:

Der Morteratsch, der sich herdehnte in seinem kolossalen Felsbrett, heran bis zur unteren Warte, lag da wie ein Riesenskelett mit zahllosen Rippenluken: Spalten, smaragdgrünlichen. Je näher der Strom sogenannten Ewigen Eises mit seinen erstarrten Wogen und Strudeln herantrieb, desto schmutziger sah er sich an, bis er in der Moräne versickerte, einer schwärzlichen Schutthalde, Ewigem Schmutz, aus dem verstreut ein paar Zeugen des Vergänglichen blinkten: zerbrochene Bierflaschen. (MJ, 186)

Der Gletscher wird hier als eine Art menschliches oder tierisches Riesenwesen (Rippen, Skelett) beschrieben und zugleich mit industriell-schmutzigen Attribuierungen versehen (Schmutz, Schutthalde, Bierflaschen). Kurz darauf erscheint Trebla der Berninabach als „grau-schwärzlich wie flüssiges Blei“ (MJ, 188); die Lärchen entlang der Passstrasse nimmt er als „verkohlte Schlote“ (MJ, 187) wahr.

In Anbetracht des Ewigen Eises erzählt Joop der Gruppe die Morteratsch-Sage, eine „alte Bergbauernmythe“ (MJ, 186), die berichtet, wie eine Frau ihren vermissten Geliebten auf dem Gletscher fieberhaft sucht, danach aber selbst verschwindet und nicht mehr gesehen worden sei. Im Frühsommer könne man, so die Sage, heute noch ihre verzweifelten Rufe hören. „Und jetzt spitzt die Ohren, Leutln.’ Die Polari mimte kindliche Wundererwartung. ‚Vielleicht kann man sie rufen hören. Pssst!...‘“ (ebd.). In diesem Moment der „Wundererwartung“ vernimmt Trebla als Einziger das Geräusch eines Maschinengewehrs, „sehr fern, dennoch in minuziöser Deutlichkeit herausgetragen durch den Äther: Tacktacktacktack“ (ebd.), und kurz darauf einen Schrei, „einen scheusslichen Schrei. Wie – ein abgestochenes Schwein“ (MJ, 187). Ten Breukaa belustigt sich über Treblas ‚Einbildungen‘: „Trösten sie sich damit, dass sie Dichter sind, Trebla“ (ebd.).

¹⁰¹ Ulrich Becher schreibt über seinen Roman: „Meine Idee war, den Antikriminalroman zu schreiben, der in einer kriminellen Epoche spielt.“ Becher 2010 (Umschlag)

Erst im späteren Verlauf des Textes erfährt man, dass tatsächlich Schüsse auf der Diavolezza-Höhe gefallen sind: Die Armee teilt mit, dass im Raum Diavolezza-Bernina ein von einem Sonnenreflex auf dem Gletscher geblendeter Gebirgsmitrailleur mit dem Maschienengewehr auf einen Beobachtungsstand gefeuert und dabei „nur durch ein Wunder“ (MJ, 226) den dort positionierten Hauptmann knapp verfehlt habe. Letzterer habe den Schiessenden „durch vehementen Zuruf“ (ebd.) dazu bewegen können, das Feuer einzustellen (ebd.). Die Schüsse und der Schrei waren also keine Einbildung. Die Tatsache, dass Trebla sie als einziger gehört hat, überrascht – waren doch alle zusammen in Wundererwartung aufs Äusserste konzentriert und hätten die Geräusche eigentlich hören müssen. So wie der Leser in zuvor besprochenen Szenen visuell auf eine Täuschung vorbereitet wurde, geschieht dies hier auditiv. Die „Horchspielerei“ (MJ, 187), die Mythenerzählung und die „kindliche Wundererwartung“ (MJ, 186) lassen zusammen mit der davor einsetzenden Entkontextualisierung der Landschaft in eine militärisch-industrielle Isotopie das Auftreten der Symptome der Belastungsstörung erwarten. Die Täuschungserwartung wird also ent-täuscht. Polari, Joop ten Breukaas Frau, erkennt die Auswirkungen auf Treblas psychischen Zustand:

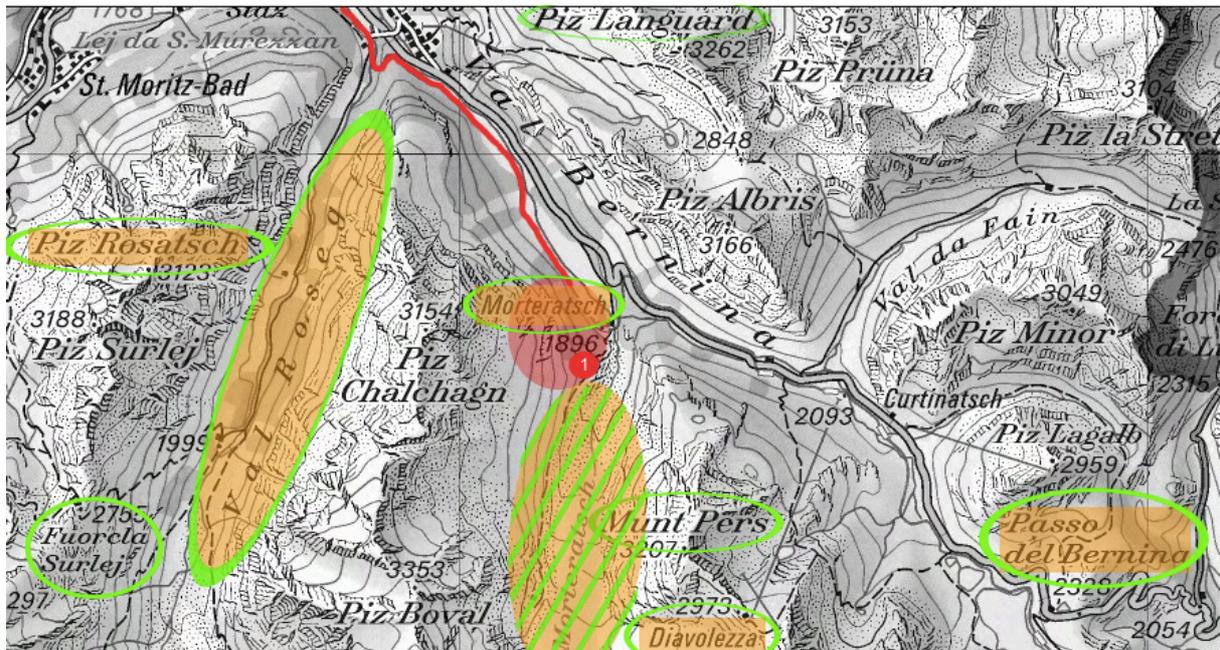
Dass der genau um die Zeit, wie wir unten an der Morteratsch-Moräne gestanden sind, beinahe seinen Hauptmann mit dem Maschienengewehr... dass der Schrei, der Schrei droben auf der Diavolezza keine Einbildung von dir war... der Schrei am Mittag und das Licht in der Nacht bei-des kei-ne Ein-bil-dung, na da war sie hin, seine Ruh. (MJ, 235)

Die geschilderten Szenen zeigen, wie sich eine Täuschungserwartung, bedingt durch landschaftliche Elemente und deren Entkontextualisierung anhand militärischer Attribuierungen, bildet. Treblas Symptome werden durch die Assoziierung der Landschaft mit den Kriegstraumata ausgelöst. Das hauptsächliche Spannungselement des Romans besteht darin, dass dieses Muster regelmässig durchbrochen wird und sich die Täuschungen als tatsächlich herausstellen. Zu diesem Schema gehört auch die dichte Referenzialisierung durch Toponyme.

3.2.5 Exkurs: Diavolezza und Morteratsch als Szenerie bei Heer und Becher

Der Raum der Diavolezza ist schon aufgrund des Namens prädestiniert als Hintergrund für eine Peripetie. Er impliziert bereits, dass die Szene einen negativen Ausgang haben könnte. Zusätzliche Dramatik bietet der Raum durch seine Nähe zum Gletscher- und Bergmassiv; die „erstarrten Wogen und Strudel“ geben der Szenerie eine besonders extreme Dramatik. Der Morteratschgletscher ist auch bei Jakob Christoph Heers *Der König der Bernina* Schauplatz eines Schusswechsels, der allerdings tödlich endet.¹⁰² Der Held Markus Paltram wird auf dem Gletscher von einem Opponenten Lorenz Gruber bedroht und erschiess diesen aus Notwehr. Da es sich bei Gruber um den Ehemann Paltrams Geliebter handelt, erhält dieser Mord zusätzliche Brisanz.

¹⁰² Heer 1962. S. 274f.



Karte 2.6: Handlungszone Diavolezza/Bernina, Heer 1962 und Becher 2010

	Heer: Der König der Bernina (Topographische Marker)	ganzer Text
	Heer: Ort des Schusswechsels	S. 274f.
	Becher: Murmeljagd (Topographische Marker)	ganzer Text
	Becher: Weg von Pontresina nach Morteratsch	S. 184f.
1	Becher: Standort der Gruppe	S. 186f.

Die beiden Szenen um den Schusswechsel (bei Heer eine Tötung, bei Becher „wie durch ein Wunder“ keine) zeigen übereinandergelegt ein überraschend deckungsgleiches Raumbild. Heer steckt seine Szene noch dichter mit topographischen Markern ab, ansonsten jedoch verwenden beide Texte dieselben Referenzen. Auch semantisch benutzen sie ähnliche Isotopien: Der Gletscher wird als eingefrorenes tobendes Meer, als „Strom sogenannten Ewigen Eises“ mit „erstarrten Wogen“ (Becher) und „wilde[n] Eisblöcke[n]“ (Heer, 274) beschrieben. Dieser Einschub soll - wenn auch nur andeutungsweise - zeigen, dass auch intertextuelle Bezüge literaturgeographisch dargestellt und begründet werden können.

3.2.6 Friedhof im Kastanienwald

Am Tag des Schusswechsels im Raum Diavolezza fährt die Gruppe zurück ins Tal nach Acla Silva und von dort aus weiter über den Maloja „ein wenig nach Italien hinein“ (MJ, 192). Vom Grenzdorf Castasegna führt die Wanderung durch einen Kastanienwald nach Soglio hinauf. Dieser Wald unterscheidet sich für Trebla von den „enggerudelten Arven“ (MJ, 193) und dem „rostroten Spinnweb vereinsamter Lärchen“ (ebd.) des Engadins. Hier im „toten Laub des Unterholzes“ (ebd.) kommen dem ruhelosen Trebla Todesgedanken. Der Waldabschnitt erscheint ihm als „sehr kleiner Friedhof“, auf dem „gut ruhn“ wäre (ebd.). Auch hier lösen also landschaftliche Elemente (der Laubwald) ein metaphysisches Erlebnis aus – in diesem Fall verknüpft mit einer Todessehnsucht.

3.2.7 Von Celerina nach Pontresina

Gegen Ende des Romans wird die Verzahnung von Schauplätzen und erinnerten Orten enger und spontaner. Die Kriegserinnerungen treten seltener als ganze Szenen auf, aber häufiger und bruchstückhafter. Die Erinnerungsfragmente bedürfen nur noch impulsartiger Auslöser, um sich über der Haupthandlung aufzuspannen. Selbst das unscheinbarste Geräusch versetzt den Kranken in die erinnerte Welt. Dies entspricht dem Krankheitsverlauf, der für Trebla aufgrund der anhaltend angespannten Situation eine negative Wende zu nehmen scheint. Die intrusiven Erlebnisse werden nun auch vermehrt direkt angesprochen, wie in einer Szene, in der sich Trebla mitten in der Nacht von Celerina nach Pontresina begibt:

Jetzt nicht daran denken.

Nicht an den Weltkrieg.

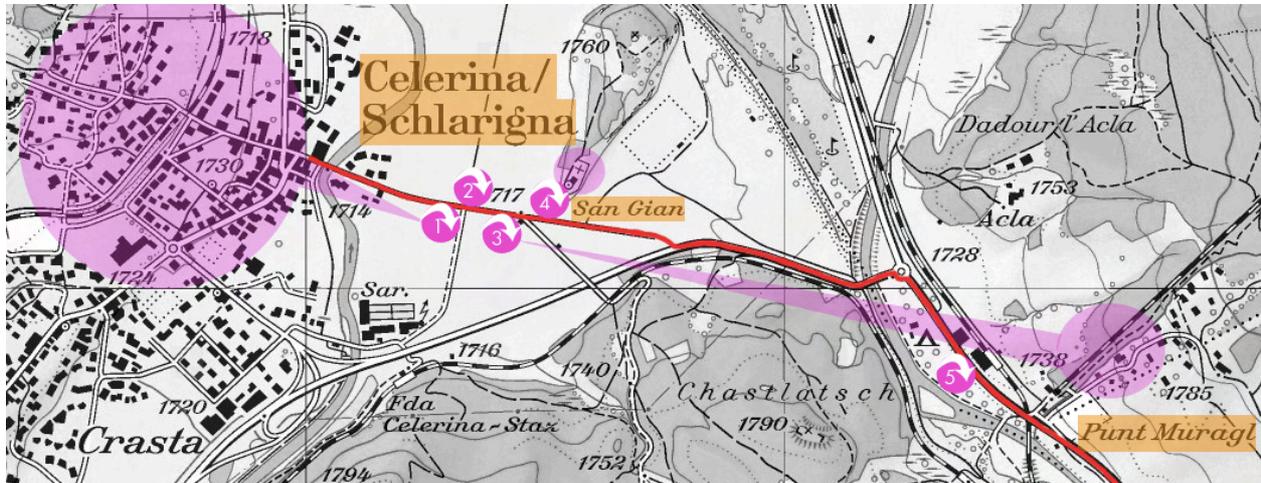
Tôt ou tard

On bouffe bien

Chez Caduff-Bonnard

Nicht an den Grossen Krieg denken. Den Grossen Alten Krieg. Dann schon lieber an den Bürgerkrieg. Den Vier-Tage-Bürgerkrieg. Nein, lieber auch nicht an den. (MJ, 652)

Der autodiegetische Erzähler schildert den zurückgelegten Weg exakt und lokalisiert ihn durch eine Vielzahl von Referenzen. Durch die verschiedensten Elemente – Licht, Geräusche, Gebäude und Klänge – werden in rascher Folge Projektionen ausgelöst.



Karte 2.7: Figurenweg von Celerina nach Punt Muragl, mit Projektionen, Becher 2010. S. 653ff.

#	Auslöser	Projektion	Seite
1	Lichter von Celerina	Leuchtturm an der Küste des Schwarzen Meers	653
2	Schrittgeräusch im Kies	Gleichschritt rumänischer Kriegsgefangener, Braila 1916	654
3	Licht d. Seilbahnstation P.M.	Blinklicht der Leuchttürme am Meer (aus der Luft)	659
4	Erhellung der Kirche St. Gian im Blitzlicht	Wiener Minoritenkirche	664
5	Schwingungen der Telegrafendrähte	Krönungsmesse Mozarts im österreichischen Radkersburg	674

Auf der Karte ist die Dichte der Projektionen besonders gut erkennbar. Ferner zeigt sich, dass nicht allein landschaftliche, sondern auch akustische Elemente das Triggering einführen. Semantisch werden die Erinnerungen kaum mehr eingeleitet. Treblas Zustand ist derart labil, dass durch den kleinsten Anstoss eine Flut traumatischer Erinnerungen ausgelöst wird.

3.3 Räumliche Bewegung – bewegliche Räume

Die räumliche Konstruktion des Textes funktioniert in *Murmeljagd* über die relativ dichten und (wo immer möglich) exakten Referenzen auf den Georaum des Engadins. Die Textebene wird aufwendig mit der Sphäre des Realen verbunden, die Schauplätze und zurückgelegten Wege entsprechend lokalisiert und mit Referenzen auf Seen, Gletscher, Berge und Täler, aber auch auf Strassennamen und –verläufe, Unterführungen, Promenaden, Plätze und Gebäude gefestigt. Die Engadin-Szenen lassen sich problemlos exakt auf Karten eintragen. Der durch diese Referenzen entstehende Realitätseffekt dient als kontrastierender Hintergrund zu den Dissoziationen des erzählenden Protagonisten. Die zuverlässig *bodenständige* Verortung der Schauplätze lässt den Import vage lokalisierter Erinnerungswelten in die Haupthandlung überhaupt erst zu. Aus Sicht des Lesers wird die Glaubwürdigkeit des Erzählers anhand des sorgsam ausgebauten Realitätsbezugs gefestigt, gleichzeitig aber durch dessen psychotische ‚Aussetzer‘ wieder demontiert. Beide Ebenen manifestieren sich im Raum, wobei die Ebene der Handlungszone statisch ist, während sich die Projektionsebene sprunghaft bewegt. Dazwischen entsteht eine Spannung, die im Verlauf des Romans intensiviert wird.

Die besprochenen Szenen zeigen, dass die Figuren- und Projektionsebenen jeweils durch die Landschaft als beiden gemeinsamen Nenner verbunden sind. Sie leitet zuerst die Projektion ein und führt dann wieder zum Schauplatz zurück (Rosegbach, Küste des Campferer Sees, Lichter der Seilbahnstation, etc.).¹⁰³ Parallel dazu erfolgt die Einführung von Projektionen auf einer semantischen Ebene mit Isotopien, welche Elemente der alpinen Landschaft mit militärisch-industriellem oder magisch-gespenstischem Charakter aufladen und so entkontextualisieren.

Die textuelle Landschaft wird in Bechers Roman auch als erwartungslenkende Kraft eingesetzt. Anhand von Nebel, Licht, Bergen, Gletschern, Wäldern und Seen baut der Text atmosphärisch Spannung auf. Eine Stärke von *Murmeljagd* liegt in den unkonventionellen Landschaftsbeschreibungen, die frei von klischierten Attribuierungen überraschende semantische Verbindungen eingehen.

¹⁰³ Nicht immer werden die Projektionen durch landschaftliche Elemente ausgelöst. Als Trebla mit Xane gegen Ende des Romans durch das nächtliche Pontresina geht, führt ein Schwarm Fledermäuse am Dorfausgang die Erinnerung an Josephstadt in Österreich im Herbst 1913 ein: „[...]das Fledergemäuse, das Mäusegefleder, in dieser firmamentlosen [...] Nacht trieben die Blindflieger es besonders emsig. [...] Auch in Josephstadt gehörten die Fleder zum Sommernachtsbild“ (MJ, 687). Projektionen können auch durch Wortspiele ausgelöst werden. So wird der in einem Bienenkorb in San Michele beobachtete *Wabenkrieg* zum erinnerten *Grabenkrieg* (MJ, 692).

Die subjektivierte Wahrnehmung durch die Erzählfigur Trebla erweitert die Funktion der Landschaft zusätzlich zu einer dessen psychischen Zustand reflektierenden Grösse. Mittels Treblas Landschaftswahrnehmung erhält der Leser Informationen über den Grad von dessen Verwirrung. In diesem Sinne werden die in Holz gekritzelten Worte De Colanas zu einem Credo: „SIE [Die Natur] DARF UNS NICHTS ANGEHEN. WAS UNS ANGEHT IST DIE OPTISCHE TÄUSCHUNG“ (MJ, 247).

Handlungskonstitutive Kraft dieses Textes ist einerseits die Bewegung *im* Raum: Die Figuren sind stets unterwegs: zu Fuss, mit der (Drahtseil-)Bahn oder dem Auto, sie bewegen sich in horizontaler und vertikaler Richtung. Die andere handlungsstiftende Komponente, die Bewegung *von* Raum, ist gewissermassen ‚psychisch bedingt‘ und funktioniert durch die interne Fokalisierung: In der Vorstellung des Protagonisten, der gleichzeitig einziger Erzähler ist, schieben sich die Ebenen des aktuell Erlebten (die statische Handlungszone) und des Erinnerten (die bewegliche Projektionsebene) räumlich übereinander.

4. Cla Biert: *Die Wende* (1962)

Geradeaus sieht man alles wie durch ein Fensterglas, nur die Berge sind länger und schmaler, die Bäume wachsen in den Himmel und die Wiesen sind breiter als lang. Doch wenn man von rechts schräg hindurchschaut, sieht man die Häuser nicht, wo sie sein sollten; dort, wo die Häuser stehen, sieht man die grabbewachsenen Abhänge der Gipfel, und die Häuser stehen in den Geröllhalden.¹⁰⁴

Wie im einleitenden Kapitel bereits gesagt, soll Cla Biert für die literaturgeographischen Untersuchungen sozusagen als Vertreter der Modellregion herangezogen werden. Er wurde 1920 in Scuol im Unterengadin geboren, wo er von 1941 bis 1956 als Primarlehrer tätig war. Nach seinem Studium in Zürich, Lausanne und Genf arbeitete er als Sekundarlehrer in Ftan und Chur und zog 1978 zurück nach Sent.¹⁰⁵ Sein Engagement als Redaktor der Studentenzeitschrift *Il Sain Pitschen*, Gründer des Publikationsorgans des Rätoromanischen Schriftstellerverbandes *Novas litteraras* und Mitarbeiter bei *Radio e Televisiun Rumantscha* hat Biert zu einem der bedeutendsten Vertreter der rätoromanischen Kulturschaffenden gemacht. Als sein wichtigstes literarisches Werk gilt der hier zu besprechende Roman *La müdada* (1962) / *Die Wende* (1984), für den er mit diversen Anerkennungspreisen ausgezeichnet worden ist.¹⁰⁶ *Die Wende* zeigt das vielschichtige Panorama eines Engadiner Dorfes im Prozess der agronomischen Technisierung und im Kontext der wachsenden Tourismusindustrie. Zugleich erzählt der Text die Geschichte des jungen Tumasch Tach, durch die das Problem der Abwanderung personifiziert wird. Im Verlauf der Handlung verliebt sich Tach in Karin, eine dänische Touristin mit spanischen Wurzeln, und spielt mit dem Gedanken, mit ihr nach Paris auszuwandern, anstatt den Hof seines verstorbenen Vaters zu übernehmen. Schlussendlich entscheidet er sich aber dagegen und bleibt mit Karin im Engadin.

Der auktoriale Erzähler nimmt in *Die Wende* eine Vielzahl von Perspektiven ein. In einigen Szenen verschmilzt er mit den Figuren, dann wieder berichtet er mit objektiver Distanz. Der Roman beleuchtet die Dorfgemeinschaft und die Hotelgäste aus verschiedenen Winkeln, wobei die Konfrontation dieser beiden Welten in zwei Richtungen erfolgt: Einmal als Bewegung von aussen nach innen, als Eindringen von Ausländern und Fremden in die Engadiner Bergwelt. Diese Stossrichtung wird durch Karin und ihre Tante verkörpert und erhält im Grand Hotel am Dorfrand ihren sichtbarsten Ausdruck.¹⁰⁷ Die zweite Bewegung, von innen nach

¹⁰⁴ Biert, Cla: *Die Wende*. Zürich 1984. S. 98. Im Folgenden als *dW* zitiert.

¹⁰⁵ Vgl. Riatsch, Cla: Biert, Cla. In: Historisches Lexikon der Schweiz. Online unter: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9097.php> [20.04.2011]

¹⁰⁶ Inventari dal relasch Cla Biert a l'Archiv svizzer da litteratura (ASL). Online unter: http://ead.nb.admin.ch/html/biert_0.html [20.04.2011]

¹⁰⁷ Ausser im Hotel manifestiert sich die Präsenz von „Fremden“ *ex negativo* in den während eines Grossteils des Jahres leerstehenden Zweitwohnungen im Raum Plazzetta: „Von heute an kann man richtig zuschauen, wie sich das Dorf entvölkert. Von all den Bauern in Plazzetta bin nur noch ich da. Drei Häuser sind nur im Sommer bewohnt, von Feriengästen.“ (*dW*, 136)

aussen, spielt sich in Tumasch Tachs Innenleben ab: Der junge Bauer sehnt sich nach der Ferne und danach, „neue Welten [zu] entdecken“ (dW, 292). Beide Bewegungen werden auf die Ebene der Landschaft übersetzt und dadurch verdeutlicht.

4.1 Das Einbrechen des Fremden

Um etwas als fremd wahrnehmen und bezeichnen zu können, muss zuvor ein ‚Eigenes‘ kreiert werden. Anders gesagt, wenn wir von Bewegungen sprechen, die von aussen nach innen verlaufen, muss als erstes ein ‚Innen‘ definiert werden. Die Dorfgemeinschaft in *Die Wende* schafft dies durch performative Tätigkeiten wie das gemeinsame Holzschlagen (dW, 62ff.). Die Nutzung kommunaler Wälder ist ein zentrales Element des Romans für die Begründung und Erhaltung der dörflichen Gemeinschaft.¹⁰⁸ Auch in ihrer historischen Dimension wird die Identität der Einheimischen über die Landschaft geschaffen: Die Bearbeitung des Bodens durch die ‚Alten‘ (die Urväter der Dorfgemeinschaft) und ihr ausgeklügeltes Bewässerungssystem bewirken im Erinnern einen verbindenden Stolz: „Unsere Alten hatten Bewässerungsanlagen, die in mancher Hinsicht bewundernswert sind, sie waren ausgeklügelt und hatten strenge Gesetze. [...] Ich habe grossen Respekt vor den Alten“ (dW, 307).¹⁰⁹ Die vertraute Gemeinschaft im „alten Dorf“ (dW, 294) wird wiederholt in der kommunalen Arbeit begründet, wie hier von Sar Johannes: „Die frühere Gemeinschaft in unsern Dörfern war, auch wenn sie viele Schwächen hatte, voll von Vertrauen: die Stube, die Nachbarschaft, der Dorfteil, die gemeinsame Arbeit“ (dW, 136).

Die „gemeinschaftliche Arbeit“ (dW, 306) am Boden unterscheidet die Einheimischen von den Fremden, welche denselben Raum aus einer anderen Perspektive wahrnehmen – nämlich primär als Raum der Anschauung.¹¹⁰ Ein Tourist und Besucher einer Landschaft bezieht sich nicht aktiv, arbeitend und also handelnd auf den Raum, sondern passiv beobachtend. Für ihn gilt der Primat des Sehens; sein Verhältnis zur Landschaft ist ästhetischer Natur, währenddem sich die lokale Dorfgemeinschaft über die Landschaft als Aktionsraum definiert.¹¹¹ Die Ge-

¹⁰⁸ Vgl. *Siegenthaler*, Hansjörg: Tradition und Moderne im Weltverständnis von Cla Biert. In: *Ganzoni*, Annetta & Riatsch, Clà: Lectüras da "La müdada" da Cla Biert. Actas dal colloqui a Nairs, Scuol, ils 21 october. Chur 2008. S. 159-171. Hier S. 162

¹⁰⁹ Auch Tumasch Tach spricht mit grosser Bewunderung von den historischen Bewässerungsanlagen: „Die Abendsonne scheint schräg über den Gipfeln und lässt Schatten über Feldraine und steile Bergwiesen wachsen. Die Runsen sehen aus wie Scharten, durchzogen von Bewässerungskanälen. Bis weit hinauf gibt es Kanäle, bis unter die Gipfel haben die Alten gegraben und das Wasser aus dem Tal und von steilen, steinigten Hängen hergezogen. Während Monaten, Jahren und Jahrhunderten haben sie Hänge und Ebenen fruchtbar gemacht.“ (dW, 265)

¹¹⁰ Vgl. Seger, Cordula: Der Duft der grossen Welt. Eine Annäherung an den atmosphärischen Raum. In: *Ganzoni & Riatsch* 2008. S. 126-140. Hier S. 127

¹¹¹ Eine konkrete Form dieser Wahrnehmungsdichotomie ergibt sich etwa dort, wo der Bergbauer während der Heuernte zum Objekt eines fotografierenden Touristen wird. Der Bauer erlebt die Landschaft in diesem Moment unmittelbar durch die (überaus anstrengende) Bearbeitung des Bodens, während sie dem Besucher als dem Alltag enthobene Idylle erscheint, in der er sich zurücklehnen und entspannen kann. Die Landschaft präsentiert sich dem Betrachtenden durch die Linse als *Bild*, währenddem sie für den Arbeitenden existenzsichernde *Materie* bedeutet.

gensätze *Nähe/Distanz*, *Arbeit/Freizeit* und *aktiv/passiv* werden in der Begegnung von Bauer und Tourist im alpinen Raum maximiert.

In *Die Wende* nimmt das Eindringen des Fremden in die Bergwelt im Grand Hotel eine statische Form an: als ein „gestrandete[r] Luxusdampfer in erhabener Natur“.¹¹² Das Hotel fungiert als Fremdkörper, oder besser: als Mikrokosmos des Fremden innerhalb des Scuoler Dorfes. Dort gibt es ausschliesslich das, was es in der unmittelbaren Umgebung nicht gibt, etwa teure Weine, prunkvolle Inneneinrichtung und Jazzmusik – kurz: Luxus. In diesem Sinne nimmt Tumasch, der Einladung von Karin folgend, die Räumlichkeiten des Grand Hotels zum ersten Mal wahr:

Er öffnet die Tür. Feine Herren in Schwarz stehen um einen grünen Tisch und spielen Billiard. [...] Licht blendet ihm in die Augen. Er steht in einem hohen Saal; die Wände sind voll prunkvoller, goldgerahmter Spiegel, an der Decke prangen Gemälde von Göttinnen, Engeln, Waldschraten, Teufeln und Feen. [...] Die Herrschaften trinken, rauchen und schwatzen, und zwischen ihnen schlängeln sich emsig die Kellner hindurch [...] Korken knallen, und der Wein schäumt in langen Kristallgläsern. (dW, 185f.)

Tumaschs abendlicher Hotelbesuch (dW, 183ff.) führt zu einer Situation maximierter Diskrepanz, die sich dadurch wieder entlädt, dass er mit dem Ort, dem Tanz, dem Champagner und mit Karin eins wird.¹¹³ Umgekehrt verlässt Karin den Mikrokosmos des Grand Hotels, indem sie sich vom Hotel auf das Feld zu den arbeitenden Bauern begibt und mit ihnen das Gespräch sucht (dW, 167ff.). So entsteht eine intime Beziehung zu Tumasch Tach, was letztendlich die völlige Verschmelzung der beiden Welten, des Innen und des Aussen, bewirkt.

4.2 Das Ausbrechen in die Fremde

Parallel zum Einbrechen des Fremden in die Dorfgemeinschaft führt das Innenleben des Helden stetig in die weite, ihm noch unbekanntere Welt. Dieses innere Fernweh, eine „Sehnsucht nach Reisen ins Ausland, ein heftiges Verlangen, etwas anderes zu sehen“ (dW, 156), wird durch äussere Elemente wie Düfte oder das Rauschen des Flusses geweckt. Als Tumasch Karin zum erstem Mal begegnet, nimmt er ihre Präsenz zuerst als Duft von Zimt und Nelken wahr – ein Duft, der bestimmte Assoziationen auslöst: „Der süssliche, feine Duft erinnert an die Stadt, an Boulevards mit schönen, ausgeschnittenen Kleidern, ans Hotel Edouard VII in Paris mit den grossen, roten und blauen Plüschsesseln [...]; dieser Duft zieht einen in die Ferne“ (dW, 156). Indem Tumasch das Parfum Karins, welches ihn lockend in die Ferne ruft, einatmet, verinnerlicht er das Fremde und spielt dadurch die Verschmelzung mit Karin zu einem Liebespaar bereits auf einer atmosphärischen Ebene durch.

Gleichzeitig wird das unbestimmte Fernweh des Protagonisten in die unmittelbare Landschaft projiziert. Als wichtigste Projektionsfläche fungiert dabei der Inn. Aufgrund seiner

¹¹² Seger 2008. S. 130

¹¹³ Vgl. ebd.

Lage am südlichen Dorfrand, wo die zu mähenden Wiesenflächen an das Siedlungsgebiet grenzen, wird das Gewässer regelmässig von Tumasch überquert. In solchen Momenten inspiriert ihn der rauschende Fluss zum Träumen:

„Er schaut einem treibenden Ast nach! Wenn man mit dem davonschwimmen würde, käme man immer weiter weg, aus den Wiesen heraus und über die Grenze; zu anderen Menschen, durch Städte, Ebenen, zu neuen Wassern und anderen Völkern; durch andere Gegenden und am Ende ins Meer; dort wo Dampfschiffe, die in andere Meere fahren, weit weg! Damals wollte ich immer ein Schiff bauen und den Inn hinunter fahren. Vater hat darüber gelacht: ‚Wohin willst du denn, Bub?‘, Ich weiss nicht; weit, weit weg.“ (dW, 157f.)

Der Inn stellt eine Art konstante Bewegung nach aussen dar, welche auch in Zeiten der lokalen Umwälzungen und Veränderungen unverändert bleibt: „Geblieden ist eigentlich nur der Inn; noch immer fliesst er endlos weiter über die Grenzen hinaus, nach Österreich und Ungarn, durch Ebenen und an Zigeunerfeuern vorbei“ (dW, 58). Durch die Metaphorik des Flusses findet die Dichotomie des Fernwehs einen Ausdruck: Der Inn ist hier und doch nie hier, er fliesst und kommt nie an, ist stets unterwegs: „Ja, man sollte es so machen können wie der Inn: immer hier, und doch immer auf Reisen, immer anderen Ufern, anderen Leuten, anderen Landschaften begegnen“ (dW, 229).

Dieser Bewegung nach aussen wird zudem eine historische Dimension zugeschrieben. Tumasch identifiziert sich stark mit dem Fernweh, welches seinen Grossvater Buolf Tach damals in die Fremde getrieben hat. Die Briefe an seine Familie lesend folgt ihm Tumasch immer wieder auf den Reisen durch Deutschland, Frankreich, Österreich und Ungarn. In seiner Rede an die Gemeindeversammlung betont er den zeitlosen Charakter der Abenteuersehnsucht und deren Manifestation in Liedgut und Poesie:

[W]eggehen, meine Herren, das ist für unser Volk ein altes Wort, das alle aus unserer Geschichte, den Volksliedern und Gedichten kennen. Für unsere Vorfahren hiess weggehen nicht nur gezwungenermassen gehen und mehr verdienen, weggehen bedeutet auch noch etwas anderes. Denn Abenteuer ist ein grosses Wort, das etwas tiefer geht als die Jagd nach Reichtum und Genuss. (dW, 318f.)

Der Wunsch wegzugehen wird von Tumasch also nicht als Zeiterscheinung einer modernen Gesellschaft verstanden, sondern als Teil der seit je bestehenden Lokalkultur, ganz wie ein Strom, der stetig „über die Grenzen hinaus“ fliesst.

4.3 Die Landschaft als Projektionsfläche des Inneren

Das landschaftliche Element des nach aussen strebenden Inns löst beim Helden dasselbe Set von Assoziationen aus (*Reisen, Unterwegssein, Abenteuer*), wie der atmosphärische Duft des Parfums. Die flüchtigen Elemente *Wasser* und *Duft* eröffnen jeweils passend die Isotopie *Ferne/Ausland* und *Reisen/Weggehen*. Innerhalb des relativ eng gefassten Figurenraumes stossen sie die Türe zu einem ‚Welt-Raum‘ auf, die sich aber wieder schliesst, sobald sich der Duft verflüchtigt oder der Protagonist sich vom Inn entfernt. Konsequenterweise verbindet der Text die beiden Elemente analog zu den Sehnsüchten des Protagonisten, mit Karin nach Pa-

ris zu ziehen, zu einer Synthese aus Landschaft und Figur: Die „vorbeziehenden Wellen“ (dW, 228) verformen sich zu Wirbeln und gleichen dabei „zerzaustem Haar“ (ebd.), schwarze Punkte auf der Wasseroberfläche sehen aus „wie Mädchenaugen“ (ebd.) und die „Lärchen rauschen wie Karins Kleid“ (ebd.). Mehrfach macht sich Tumasch in seinen Tagträumen auf nach Frankreich und spielt dies jeweils auch auf der Landschaftsebene durch: „Sie sprang in den Inn und er ihr nach“ (dW, 241). Den Kontrast zum fließenden Innwasser bildet die Birke mit ihrem harten Holz, denn sie ist statisch und „lässt sich nicht verjagen“ (dW, 267).¹¹⁴

Nach dem Tod seines Vaters begibt sich Tumasch, unschlüssig ob er hier bleiben oder wegziehen soll, in die stille Bergwelt oberhalb von S-charl. Hier hat es „weder Pfade noch Strünke von geschlagenen Bäumen, es gibt gar nichts, was an Menschen erinnern würde“ (dW, 340f.). Die Landschaft ist „einladend und abweisend zugleich“ (dW, 341) – eine Dichotomie, die sich in einer gespenstischen Neutralität auflöst. Der kahle, leere Ort erscheint ihm als eine Art *tabula rasa* in räumlicher Dimension: „Es ist, als hätte hier noch nie jemand seinen Fuss hingeworfen, und jeder Schritt ist wie ein Schritt in eine neue Welt“ (ebd.). Aufgrund seiner Unschlüssigkeit fühlt sich der Protagonist „zu Hause in dieser nackten Steinwüste, in dieser Leere, die nicht einmal wiederholt“ (ebd.). Er ist der Landschaft in diesem Moment affektiv ausgesetzt und nimmt sie subjektiviert und auf seine Situation bezogen wahr, wodurch ein *atmosphärischer Raum* entsteht.¹¹⁵ Atmosphären sind laut Gernot Böhme „weder Zustände des Subjektes noch Eigenschaften des Objektes“,¹¹⁶ sondern entstehen in der aktuellen subjektiven Wahrnehmung eines bestimmten Gegenstandes – sie beziehen sich also auf die Wechselwirkung *zwischen* Landschaft und Figur.¹¹⁷

Später beschreibt Tumasch in einem Brief an Karin diesen Moment: Er habe sich gewünscht einem Adler gleich „hinauf und über die Berge hinaus, zu etwas Unbekanntem, weit, weit weg, weg vom Dorf, weg aus dem Tal, weg von diesen Leuten, weg von diesen Bergen“ (dW, 345f.) fliegen zu können. Der hochalpine Raum verbindet die Lebenswelt des Protagonisten auf einer vertikalen Achse mit dem Weiten, Unbekannten und Fernen und suggeriert eine Atmosphäre von Transzendenz. Gleichzeitig ist sich Tumasch der Gefahr des Sich-Verlierens stets bewusst und wünscht sich eigentlich Halt und festen Boden unter den Füßen: „Der

¹¹⁴ Analog dazu ist der konservative Sar Johannes etwa „aus Birkenholz“ (dW, 267).

¹¹⁵ Vgl. Seger 2008. S. 127f.

¹¹⁶ *Böhme*, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001. S. 54

¹¹⁷ Diese Szene soll hier eine Reihe ähnlicher atmosphärischer Räume exemplarisch vertreten. Der Text schafft diese Atmosphären meist aus der Perspektive Tumaschas. Dabei dienen nicht immer ganze Räume, sondern auch einzelne landschaftliche Elemente als perspektivierte Objekte – wie in der folgenden Szene der Inn: Auf dem Weg zu einem Treffen mit Karin und deswegen nervös, überquert er den Fluss über die Punt Veglia. „Mitten auf der Brücke bleibt er einen Augenblick stehen und lauscht. Rauscht der Inn nicht irgendwie unruhig?“ (dW, 249). Der Protagonist nimmt das Rauschen des Flusses aufgrund seiner eigenen inneren Unruhe verändert wahr, wodurch eine Atmosphäre der Anspannung entsteht. Auch der Zustand der inneren Niedergeschlagenheit wird durch landschaftliche Elemente reflektiert: „Mit winkenden Zweigen fragten die Weiden, ob ich weinte, weil sie mich verhaun hatten. [...] Die Birken an der Böschung schauten mich an, hoben ihre Arme und liessen die zarten Äste wie tote Hände herabhängen“ (dW, 159f.).

Mann hier, der die Felswand hinauf klettert, würde sich in den Wolken verlieren, wenn ihn die Frau nicht auf den festen Boden zurückziehen würde“ (dW, 291).

Biert versucht am Ende des Romans, Tumaschs ambivalente Wünsche versöhnlich zu vereinigen, indem er Karin die Dichotomie durch die Metaphorik des Adlers auflösen lässt: „Ja, der Adler. Der über alle Berge fliegen kann und sie doch nicht verlässt.“ (dW, 384). Tumaschs künftiger Weg soll also nicht wie der Inn in die Ferne, sondern wie der Adler in die Höhe führen, wo er in erhabener Position mit Distanz auf seine Heimat blicken kann, ohne diese aber zu verlassen. Um diese Perspektive einnehmen zu können, muss sich der Held ausserhalb der Zivilisation auf ein dreidimensionales leeres Blatt begeben. Hier wird die anfänglich geschaffene Metaphorik des Inns, der „immer hier, und doch immer auf Reisen“ (dW, 229) ist, mit der Symbolik des an Ort und Stelle kreisenden Adlers verdichtet („bis hier herauf hört man das Rauschen des Inns“, dW, 386). Fluss und Adler enthalten in ihrem Wesen Tumaschs Widersprüche; beide sind sie hier und doch stets unterwegs.

Auf diese Weise schliesst sich der Kreis mit der Geschichte von Tumaschs Grossvater, der durch seine Auslandsreisen „Frieden geschlossen“ (dW, 50) habe mit der Welt: „Die Heimat sah er mit anderen, mit schärferen Augen als unsere Leute; er stand über den Dingen und hatte trotzdem Achtung für das, was unter ihm war“ (ebd.).

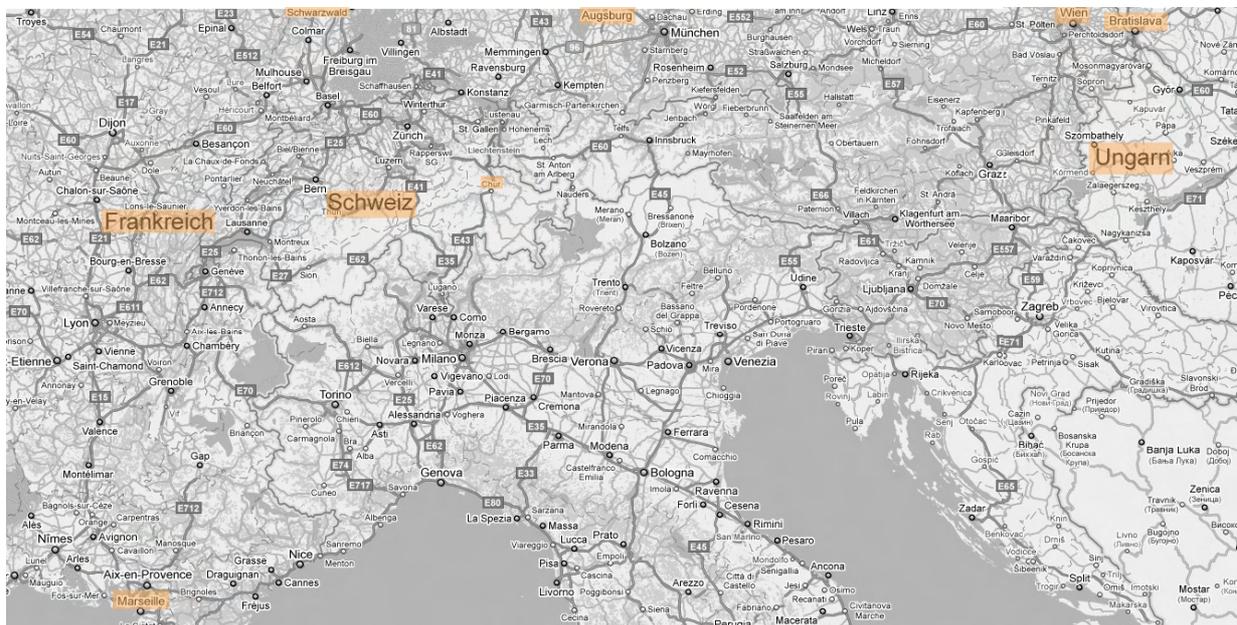
Der Text von Cla Biert funktioniert somit über zwei sich ergänzende Ebenen: Zum einen auf der inhaltlichen Ebene – die Handlung, die Gedanken und Gefühle der Figuren – und zum anderen auf einer landschaftlichen Ebene, deren Funktion die Verdeutlichung und Versinnbildlichung der Handlung ist. Die Rezeption der Landschaft steht vor allem im Dienste von Tumasch Tachs emotionaler Entwicklung: Seine Neigungen, Wünsche und Sehnsüchte werden über die unmittelbare Landschaft ein zweites Mal durchgespielt und dadurch visualisiert. Dem Inn, den verschiedenen Baumarten und den hochalpinen Räumen werden jeweils bestimmte Funktionen zugeteilt. Sie stehen in direktem Bezug zu den inneren Konflikten und Entwicklungen der Figuren. Dass diese symbolschwangere Landschaftsrezeption an etlichen Stellen etwas zu konstruiert wirkt, tut der stimmigen, atmosphärischen Naturästhetik des Romans keinen Abbruch.

4.4 Referenz und Enzyklopädie

Nach den semantischen Untersuchungen wende ich mich in diesem Kapitel den georäumlichen Bezügen des Textes zu. In der folgenden tabellarischen Auflistung sind sämtliche direkte Referenzen auf georäumliche Elemente der ersten 150 Romanseiten aufgeführt. Dabei wird zwischen Referenzen unterschieden, deren geographische Situierung ein Spezialwissen erfordert und solchen, für die ein Allgemeinwissen in der Regel ausreicht.

<i>Direkte Referenzen (Spezialwissen)</i>	<i>Direkte Referenzen (Allgemeinwissen)</i>	<i>Seite</i>
Saluorn	Schweiz	36
	Wien, Pressburg (Bratislava, Augsburg, Schwarzwald, Frankreich, Donaubrücker) ¹¹⁸	37
	Ungarn	38
Mingèr	S-charl	55
Val Chazzett, Valanc Zuondrus		62
Valanc Lad		66
Guerlaina		70
Storta Gronda		72
	St. Moritz	36
Parai Cotschna, Piz Triazza		87
	Marseille	90
	Chur	102
Plazzetta		136
Plan Furniers		149

Nach Ecos Konzept der Enzyklopädie verfügt jeder Leser über ein gewisses (hier: geographisches) Grundwissen, anhand dessen er die textuellen Leerstellen aktualisiert. Diese allgemeinen topographischen Kenntnisse divergieren stark je nach Biographie und Bildung des Rezipienten, sollen aber hier versuchsweise mit einer Karte von Zentraleuropa im Massstab 1:7'000'000 verbildlicht werden.¹¹⁹ Wird der Text mit dieser Karte verbunden und aktualisiert, ergibt sich folgendes Bild der referenziellen Stützpfeiler.



Karte 3.1: Topographische Marker, Europa, Biert 1984

¹¹⁸ Diese Referenzen finden sich allesamt in einem Brief, den Tumschs Grossvater in seiner Jugend auf seiner Auslandsreise 1868 an seine Familie geschrieben hat. Tumasch Tach liest diesen auf dem Heustock im Stall in Scuol.

¹¹⁹ Die Wahl des Massstabs ist frei durch die Annahme begründet, ein durchschnittlich gebildeter Mitteleuropäer sei fähig Städte in der Grösse von Dijon, La Spezia, Graz und Zagreb grob zu lokalisieren, nicht aber kleine Vororte und Dörfer. Ein geographisches Grundwissen mit einem Kartenmassstab gleichzusetzen ist nicht repräsentativ und soll hier lediglich zur Veranschaulichung dienen.

Nach Mahler wäre eine gelb-dominierte Karte zu erwarten: Eine verdichtete Referenzialisierung auf den Georaum zu Beginn des Textes, um die Handlungsraum geographisch abzustecken und den Leser zu orientieren. In obiger Darstellung wird offensichtlich, dass dem in *Die Wende* nicht so ist. Die Toponyme der ersten 100 Seiten liegen geographisch relativ verstreut und definieren kein konkretes Gebiet. Die ersten 50 Seiten kommen gar ganz ohne Georeferenzen aus. Der Text verweilt also geraume Zeit in einem informatorischen Vakuum ohne textstrategische Bemühungen, dieses zu beheben. Ab Seite 55 werden die Referenzen in regelmässigen Abständen entlang der Handlung gesetzt. Eine Verdichtung von Toponymen findet sich zwischen Seite 328 und 333, als Tumaschs Weg von Scuol nach S-charl beschrieben wird.

Eine mögliche Erklärung für die Verweigerung jeglicher geographischer Orientierung zu Beginn des Textes wäre, dass Biert den geographischen Handlungsraum als *selbstverständlich* voraussetzt, während die handelnden Personen vorgestellt werden müssen. Der 1962 auf Rätoromanisch erschienene Text impliziert den Figurenraum bereits sprachlich, denn das von Biert benutzte Idiom, das Vallader, wird ausschliesslich im Unterengadin gesprochen. So ist der Figurenraum für den ortskundigen Leser zonal bereits vorgegeben, während die geographische Aktualisierungsarbeit im Verlauf des Textes problemlos und automatisch geschieht. Die Figuren aber sind fiktiv und müssen vom Text eingeführt werden. So fungiert David Tretschs Dorfladen zu Beginn des Textes gewissermassen als Bühne, auf der eine ganze Reihe von Figuren hintereinander ihren Auftritt haben (dW, 7ff.). Die Figureninformationen haben am Textanfang ganz offensichtlich den Primat, wobei die räumliche Orientierung weniger konzentriert und viel beiläufiger geschieht.

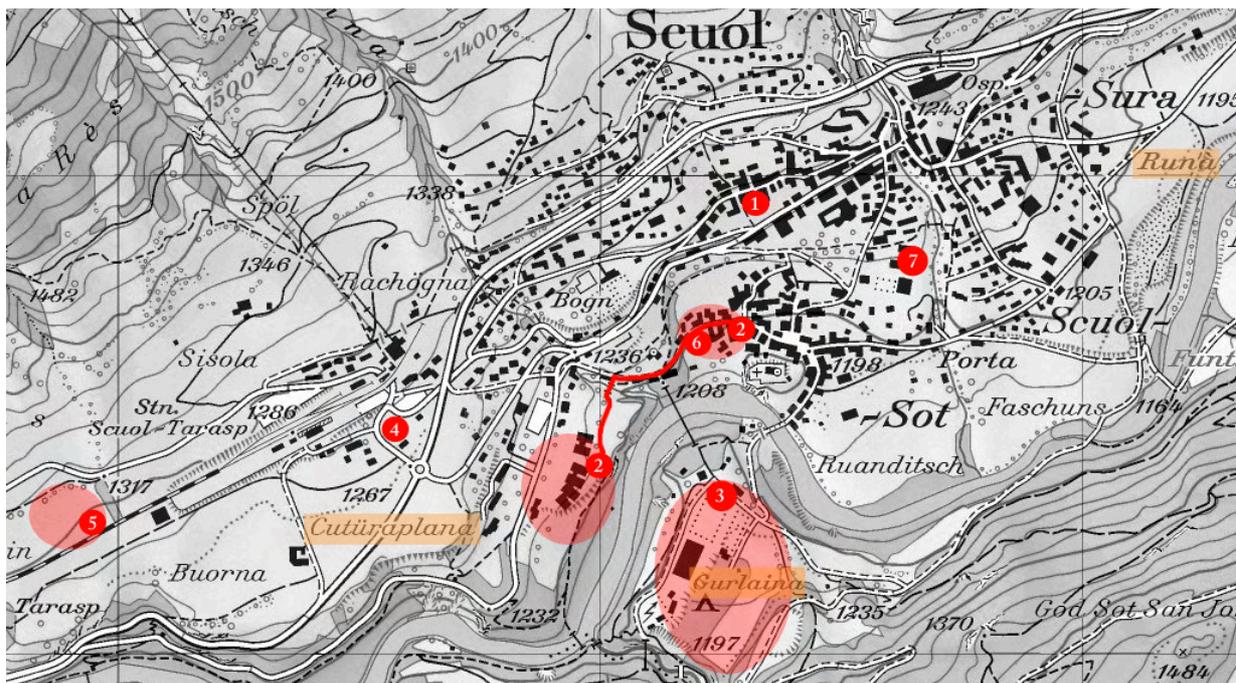
Denken wir mit Eco an einen beim Schreiben vorausgesetzten Modell-Leser, so muss dieser hier als ausgesprochen ortskundig gedacht sein – wird von ihm während der Lektüre von *Die Wende* doch eine aufwendige Aktualisierungsarbeit erwartet. Dazu ist der Rezipient nur im Stande, wenn er mit den Flur- und Gipfelnamen der Region vertraut ist. Sie sind – da Biert offensichtlich bewusst auf die direkte Nennung der Ortsnamen Scuol, Sent, etc. verzichtet – die einzige verbleibende Möglichkeit, die Textwelt referenziell im Georaum zu verankern. Prototypische Elemente im Raum des Unterengadins sind spärlich gesät: Es gibt hier weder berühmte Strassennamen, noch Paläste oder sonstige Wahrzeichen. Die Ebene der importierten Räume und Orte wird dabei nie verlassen – die genannten Flurnamen sind stets exakt lokalisierbar und ohne Weiteres auf die Karte übertragbar.

4.5 Figurenraum und Schauplätze

Der Figurenraum von *Die Wende* erstreckt sich von den Dörfern Sent und Scuol im Norden über das Val S-charl bis zur Vallatscha-Quelle im Süden. Innerhalb dieser Zone spielt die gesamte Handlung mit Ausnahme des letzten Kapitels (*Über die Grenze*), welches im österreichischen Partenen beginnt und über die Silvretta durch das Val Tuoj hinab nach Fumiers bei

wo die Orientierung für die Figuren schwierig wird: im Gebirge auf Rehjagd (dW, 328) oder beim Holzsammeln auf den Hochebenen (dW, 62ff.). Die einzig geographisch definierte Wegzone betrifft Tumasch Tachs Weg von Scuol über Sasstaglià und Minger entlang der Clemgia nach S-charl (6). Die verdichtete Referenz in dieser Szene, in der beinahe die Hälfte (10 von 23) aller direkten Referenzen gemacht werden, ist bereits im Zusammenhang mit dem chronologischen Auftreten der Toponyme thematisiert worden. Es handelt sich hier also um den Teil des Textes mit der höchsten Konzentration an Toponymen.

Da sich Tumasch Tach entschliesst, nicht wie die anderen mit dem Jeep nach S-charl zu fahren, sondern „auf die Gipfel zu steigen“ und „draussen noch ein wenig auf Rehjagd“ zu gehen (dW, 328), ist die Bewegung weder durch eine Strasse noch durch einen eindeutigen Pfad oder Wanderweg zu definieren und erhält so einen zonalen Charakter. Sasstaglià, der Munt Rot, die Clemgia und die „Biegung von Minger“ (dW, 330) geben sowohl aus Sicht der Figur, wie für den Leser regelmässige Anhaltspunkte über den groben Wegverlauf – in einem Raum, in dem Bergspitzen, Täler, Flüsse und Ebenen die einzigen Orientierungspunkte sind. Die Perspektive des Erzählers vereint sich gewissermassen mit der des Protagonisten und gibt aus diesem Grund überdurchschnittlich viele topographische Informationen.



Karte 3.4: Handlungszone Scuol mit Schauplätzen, Biert 1984

1	Plazzetta	136
2	Wegzone Tumasch (durch den Tulaiwald zum Grand Hotel)	183f.
3	Gurlaina (Holzlesen)	70f.
4	Marktwiese	227 u.a.
5	S-chürdüna	235
6	Funtanatscha	252
7	Bahnhofsplatz	255
8	Gemeindsaal	303

Wird auf das Siedlungsgebiet der Gemeinde Scuol zoomt, erscheint die szenische Lokalisierung der Schauplätze noch deutlicher. Die im Text genannten Gebäude, Plätze und Wiesen sind sparsam und punktuell über das Dorf verteilt, ohne dass sie einen zusammenhängenden Raum konstituieren. Ihre textuelle Funktion ist eine handlungsunterbrechende: Die direkte Nennung des Flurnamens erlaubt dem Text ein Anhalten der Handlung zugunsten einer szenischen Raumbeschreibung. Der kameraähnliche Blick löst sich dabei von der Figur und wechselt in ein schwebend-atmosphärisches Schweifen über den Dorfausschnitt. Folgende Beispiele zeigen diesen Mechanismus:

In der Ebene von S-chürdüna draussen steigen zwei Raben vom Boden auf; krächzend rudern sie mit ihren grossen Flügeln über die Stoppeln. (dW, 135f.)

Noch einmal geht er über die Marktwiese. Der Betrieb hat sich gelegt. Die zertretenen Wege zwischen den Reihen sind schwarz. Überall liegen Kuhfladen, und der Wind spielt mit Papierfetzen. [...] An den Zäunen stehen noch da und dort verlassene Tiere; weit hinten brüllt ein Stier. (dW, 227)

Am Ende des Bahnhofplatzes bleibt die Tante stehen. Schwer schwingen die Glockenschläge über die Hausdächer und tönen über Wiesen und Felder. Da und dort sieht man säende Bauern. Zuäusserst in der Ebene steigt ein dicker, schwarzer Rauch auf, breitet sich aus, wird grau, ballt sich zusammen und streicht in einer langen Schleife über alles hinweg, bis zum Dorf. (dW, 255f.)

In den drei Textausschnitten folgt unmittelbar auf die Nennung des Flurnamens ein perspektivisches Auftun des Blickes. Dies gilt auch für etliche Referenzen ausserhalb des Dorfes, wie hier im Zusammenhang mit Plan Furmiers: „Plan Furmiers ist wie ausgestorben. Niemand ist zu sehen. Nur ab und zu peitscht ein Pferdeschwanz, oder ein Vogel fliegt stumm von einem Baum auf einen andern“ (dW, 149).

Der einzige Figurenweg innerhalb des Scuoler Siedlungsgebiets findet sich am südlichen Rand des Dorfes (2). Tumasch Tach geht „den Chantröven hinauf“ (dW, 183) und „durch das Tulaiwäldchen dem Inn entlang“ (ebd.) zum Grand Hotel. Die Bewegung der Figur wird ohne klaren Anfangs- und Endpunkt wiedergegeben – der Leser bleibt über Tumaschs Wohnort (als Ausgangspunkt) und den genauen Standort des Hotels im Unwissen. Die Figurenbewegung beginnt als eindeutiger Weg auf dem Chantröven und führt weiter auf dem „Pfad durch das Tulaiwäldchen“ (ebd.), welcher ebenfalls mit der Karte identifizierbar ist. Da der Endpunkt nicht genauer zu lokalisieren ist, wird der Weg folglich zur Zone. Der Text gibt also nicht die komplette Bewegung der Figur, sondern nur einen Ausschnitt derselben wieder.

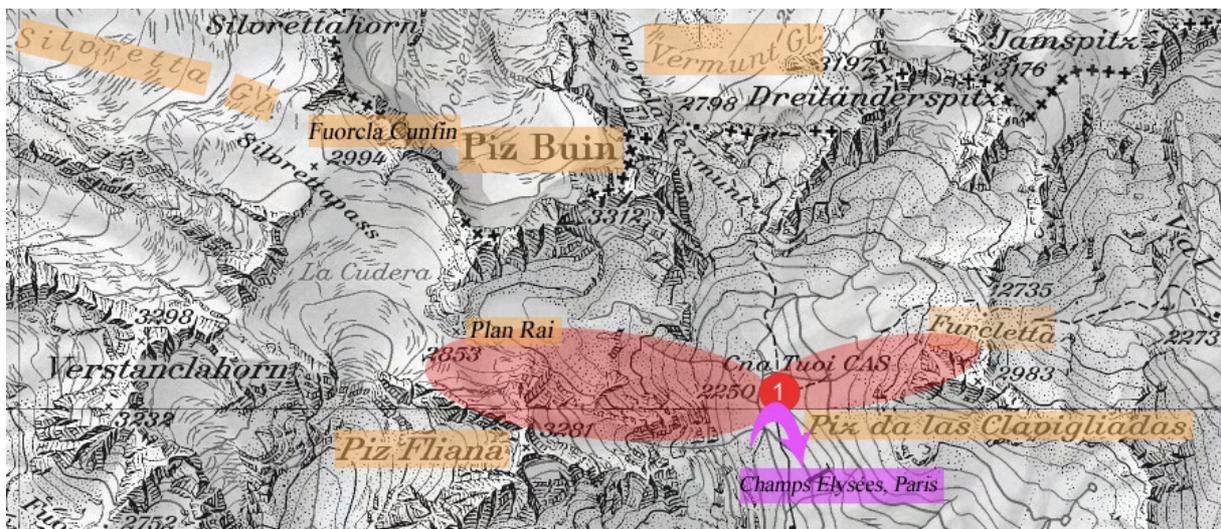
4.6 Die Furcletta als hochalpiner Schauplatz

Das Interesse dieser literaturgeographischen Untersuchung gilt mitunter explizit hochalpinen Schauplätzen und der Frage nach ihrer textuellen Funktion. Wie verhalten sich Gebirgsszenen zum restlichen Text, wo werden sie im Handlungsverlauf situiert und wieviel inhaltliches Gewicht wird ihnen zugeschrieben?

In *Die Wende* gibt es zwei Szenen, die sich im hochalpinen Raum abspielen. Die erste ist bereits im Zusammenhang mit den textsemantischen Ausführungen diskutiert worden. Ihre Funktion besteht darin, eine neutrale, menschenleere und der Alltäglichkeit entthobene Szenerie und die Voraussetzung für die Adler-Metaphorik zu schaffen. Bei der zweiten handelt es sich um die Schlusszene des Romans, in der Tumasch mit Karin von Partenen nach Scuol schneewandert. Die Nacht verbringen sie auf der Schweizer Seite des Piz Buin am oberen Ende des Val Tuoj in der danach benannten Tuojhütte.

Nach dem Essen brechen sie auf und steigen noch eine Weile mit den Skiern im herrlichen Sonnenschein auf dem schönen Schnee gegen Plan Fuorcletta hinauf. Sie bleiben, bis es kälter wird, bis die grossen, blauen Schatten auf der anderen Seite vom Fliana herunterkriechen, violette Schatten in den Lawinenzügen des Piz Cotschen. Schliesslich leuchtet nur noch der Buin hoch oben wie ein erstarrtes Feuer, das immer höher hinauswächst und ein Loch in den dunkelblauen Abendhimmel brennen will. (dW, 380)

Das Bergpanorama im Licht der untergehenden Sonne dient hier als visuelle Kulisse und der Erzeugung einer cineastischen Atmosphäre. Durch die Landschaftsbeschreibung werden, stellvertretend für die Emotionen der Figuren, Lexeme artikuliert, die sich zu einer Isotopie Feuer/Licht verdichten: *herrlich, schön, leuchten, Feuern, brennen*. Das Kapitel (dW, 364-386) ergibt folgendes Kartenbild:



Karte 3.5: Schauplatz Furcletta, Biert 1984. S. 379f.

Der geographische Raum ist durch eine dichte Referenzialisierung auf die umliegenden Gipfel (Piz Buin, Piz Fliana, Piz da las Clavigliadas), Gletscher (Silvretta, Vermunt) und markante Gebirgszüge (Fuorcla Cuntin, Plan Rai, Furcletta) abgesteckt. Es gibt weder Strassen noch Wege, auf die sich der Text hier beziehen könnte – der Schauplatz enthält ausser der Hütte des Alpenclubs keine menschengemachten Orientierungsmöglichkeiten.

In der darauffolgenden Nacht, kurz nach elf, begibt sich der schlaflose Tumasch noch einmal nach draussen vor die Hütte und blickt in die umliegenden „weiten Hänge des Cronzel und des Fliana“ und an die „Wände des Buin“ (dW, 380). Vor diesem Hintergrund stellt sich der Protagonist die Pariser Champs Elysées als Kontrast vor:

In diesem Augenblick werden in Paris auf den Champs Elysées die Autoreihen immer dichter, die Leute strömen aus Theatern und Konzerten, die Kinos leeren sich, um sich wieder zu füllen, Tausende von Lichtern kreuzen sich und sprühen auf der Strasse. [...] Und heute, am Samstag, kommt der junge Autofabrikant Limmonier mit seinen Damen in ‚grande toilette‘ und bestellt „du Champagne Heidsieck, brut, comme d’habitude, et du caviar Molossol“. Im Dancing wird ein Slow gespielt. Man muss Augen und Ohren offenhalten, doch das bringt Geld. Buchhalter – zweiter Concierge – erster Concierge – und in drei oder vier Jahren Direktor. Und dann versuche ich zurückzukommen! Alle, die in Paris wohnen, sagen, dass sie nirgendwo anders leben könnten. (dW, 381)

Paris fungiert im gesamten Roman als konkreter Projektionsraum für Tumaschs konzentriertes Fernweh. In der französischen Hauptstadt vereinigen sich seine Pläne, die Heimat zu verlassen und sich in der Fremde zusammen mit Karin eine neue Existenz aufzubauen. Der Sinnesrausch des *Grand Hotels*, wird hier auf das Format der Stadt übertragen: Die Menschen unterhalten sich in Theater, Konzert und Kino, es wird Champagner getrunken, diniert und getanzt. Tumasch bezieht sich selbst als erfolgreich wirtschaftender Geschäftsmann in die Projektion mit ein.

Der Moment, in dem die Stadt-Projektion ausgelöst wird, befindet sich an einem Punkt des grösstmöglichen räumlichen Kontrastes: Ein menschenleerer, dem Alltag enthobener Raum, bestehend aus Eis und Fels. Die Kargheit des Gebirges steht den menschenüberfluteten Champs Elysées entgegen, die Ruhe dem Lärm, die Stille dem Rausch, das ‚Ewige‘ dem Schnellebigen und die Beständigkeit des Bergbauern dem rasanten sozialen Aufstieg gegenüber. So banal die Aussage klingen mag – der Moment der Projektionsauslösung wird vom Raum und insbesondere von der Landschaft entscheidend mitbestimmt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich der Text anhand referenzieller Stützpfosten exakt, aber vergleichsweise spärlich auf den Georaum bezieht. Die Art der Referenzialisierung erfordert vom Leser ein Expertenwissen über die importierte Region. Der Figurenraum erstreckt sich vom österreichischen Bergdorf Partenen über die Silvretta und das gesamte Gebiet der Gemeinde Scuol bis nach S-charl. Darin sind mehrere, zum Teil miteinander verbundene, aber meist punktuell situierte Schauplätze angesiedelt. Der Handlungsraum wird nicht einführend abgesteckt, sondern nach und nach in der Perspektive der Figuren gezeichnet. Konkrete Toponyme werden meist dann genannt, wenn unmittelbar darauf eine Loslösung der Erzählperspektive von der Figur zugunsten einer atmosphärischen Raumbeschreibung folgt.

Das zu Beginn dieses Kapitels in den Raum gestellte Zitat, in dem Tumasch Tach die Landschaft durch einen Kristall hindurch betrachtet, kann auf einer Metaebene für den Prozess der Literarisierung einer Landschaft gelesen werden. Die Wahrnehmung von Natur als *Landschaft* und die literarische Vermittlung letzterer stellen eine doppelte Brechung des direkten Blickes auf den Raum dar. Die poetologische Verklärung des (Natur-)Raumes verschleiert die Sicht auf Berge und Tal zugunsten einer ästhetischen (Lese-)Erfahrung – oder wie Edgar Allan Poe *ex negativo* sagt: „The naked senses sometimes see too little – but then *always* see too much.“¹²³

¹²³ Poe, Edgar Allen: The Complete Works. Vol. 4. New York 1902. S. 248

5. Tim Krohn: *Der Geist am Berg* (2010)

Die Wohnung lag hoch über den umliegenden Häusern, man sah den Himmel, der über den Berggraten bläulich rosa verfärbt war und einer frisch vernarbten Wunde ähnlich sah, die Stine erinnerte an den Sonnenaufgang am Piz Spiert und wunderte sich etwas, dass nichts sie in die Berge zog.¹²⁴

Tim Krohn wurde 1965 in Nordrhein-Westfalen geboren, die Familie siedelte aber bereits ein Jahr später nach Glarus in die Schweiz um. Heute lebt er in Zürich. Mit den Romanen *Quatemberkinder* (1998) und *Vrenelis Gärtli* (2007) hat Krohn in der Schweiz und in Deutschland Bestsellerstatus erreicht und eine Art moderne Heimatliteratur geschaffen. Der Erfolg dieser Texte ist wohl nicht zuletzt in der faszinierenden Kunstsprache irgendwo zwischen Schriftdeutsch und Dialekt zu begründen. Inhaltlich hat sich der Autor dabei weitgehend schweizerischer Sagenstoffe bedient, die er zu einem grossen Teil in den Glarner Alpen, rund um die Fessis-Alp spielen lässt. Interessanterweise hat sich Krohn bis zur Fertigstellung seiner Texte selbst nie an deren reale Schauplätze begeben, sondern stets mit Karten und Wanderbüchern gearbeitet.¹²⁵

Der hier zu besprechende Text *Der Geist am Berg*, eine Auftragsarbeit des Valser Hotels *Therme*, ist eine mit prominent platzierten Illustrationen ergänzte kleine Novelle.¹²⁶ Ein auktorialer Erzähler berichtet in einer Art Legendenton – der Text beginnt mit dem Satz „Bis vor kurzem lebte [...] eine Frau...“ (GaB, 7) – die Geschichte von Stine, die zusammen mit ihrer Mutter und dem Knecht Severin auf dem Piz Spiert lebt. Da der Berg immer mehr zu einer öden und gefährlichen Geröllhalde verkommt, die Ziegen nach und nach von Steinen erschlagen werden und das Geld ausgeht, muss Stine gegen ihren Willen im Tal als Kellnerin in einer Hotelbar arbeiten. Im Grandhotel trifft sie auf den Bankangestellten Bruno, mit dem sie eine leidenschaftliche, wilde Liebschaft beginnt. Als dieser unerwartet von seiner Verlobten Vivienne abgeholt wird und nach Genf zurück reist, bricht für Stine eine Welt zusammen. Sie nimmt den Zug, fährt in die Grossstadt, um „den Bruno zu erjagen“ (GaB, 42), was ihr aber nicht gelingt – Bruno bekennt sich zu Vivienne. Aufgelöst begibt sich Stine zurück auf den Berg, wo sie überrascht feststellt, dass Bruno ihr gefolgt ist. Das moderne Märchen endet damit, dass Bruno von Stines Geisterhand in die Tiefe eines Schmelzwassertümpels gezogen und kurz darauf wieder zurück ans Land geworfen wird.

¹²⁴ Krohn, Tim: *Der Geist am Berg*. Berlin 2010. S. 63. Im Folgenden unter der Sigle *GaB* zitiert.

¹²⁵ Dies aus der Angst heraus, eine Recherche vor Ort würde für das Schreiben eher Einschränkungen als Nutzen mit sich bringen. Vgl. Geisel, Sieglinde: Bei den Seelenen: Eine Wanderung mit Tim Krohn in den Glarner Alpen. In: NZZ Online 06.12.07. http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/bei_den_seelenen_1.580094.html [25.05.11] Mit Thomas Mann gesprochen hält Krohn also bewusst Distanz zur Sache, die er zum Satz macht.

¹²⁶ Auf die vortrefflichen Zeichnungen von Laura Jurt kann hier nicht genauer eingegangen werden, obschon das Zusammenspiel von Text und Illustration ein interessanter Untersuchungsgegenstand wäre, gerade auch was die Darstellung von Räumen angeht. Zur Entstehung von *Der Geist am Berg* vgl. GaB, 75f.

5.1 Der Zerfall der Handlungszone

Der Lebensraum der Protagonistin Stine befindet sich „etwas unterhalb des Gipfels des Piz Spiert [...] auf einer Alp, die die steinerne Alp hiess“ (GaB, 7). Der Piz Spiert wird als „harscher, kaum zu besteigender Berg“ (GaB, 20) beschrieben, die Alp als „Einöde aus Fels und Geröll“ (GaB, 7). Durch die Gletscherschmelze auf der Westflanke des Berges ist Schmelzwasser tief in das Gestein eingedrungen und sprengt dieses nun bei frostigen Temperaturen: „[D]er Berg war längst so brüchig, dass es in jeder kalten Nacht Geröll absprengte“ (GaB, 15). Dieser Prozess ist als Frostsprengung bekannt und beruht auf einer Volumenzunahme beim Gefrieren des Wassers von bis zu 9%.¹²⁷ Der Mechanismus der Frostsprengung kann alpine Landschaften in sogenannte Felsenmeere oder Blockmeere (flächendeckende Geröllhalden) verwandeln, die oft Quellen lokaler Sagen und Legenden geworden sind. Nicht selten werden sie mit dem Teufel in Verbindung gebracht, „[d]a sie von der Bevölkerung als fremdes Element in der Landschaft empfunden werden“.¹²⁸ In Krohns ‚Legende‘ wird dieser Bezug durch den *Teufelsgupf* hergestellt, ein „Felsvorsprung, den nur noch eine überhängende Wand vom obersten Gipfel trennte“ (GaB, 11).

Stines Wohn-, Lebens- und Arbeitsraum ist eine abweisende Landschaft, menschenfeindlich und leer. Für die Kühe ist die Alp „längst zu gefährlich“ (GaB, 7) und die Ziegen „wurden oft genug von Steinen erschlagen“ (GaB, 8). Auch der unmittelbare Wohnraum Stines – eine aus Felsbrocken und Schiefer bestehende Alphütte – ist am zerfallen: Sie ist „schief und löchrig“ (ebd.) und „dazu niedrig wie ein Kinderzelt“ (ebd.).

Der zu Beginn des Textes eingeführte Schauplatz zerfällt also in sich selbst, und was sich darauf befindet ist der Zerstörung ausgesetzt: Tiere werden erschlagen, Futterpflanzen versengt, die Alphütte droht zusammenzufallen, Lawinen stürzen herab – der Berg befindet sich in einem unwiderruflichen Prozess der Vernichtung. Dennoch sträubt sich Stine vehement „den Berg zu verlassen und hinab ins Winterquartier zu ziehen“ (GaB, 8), denn „[d]ie Stine hasste das Tal“ (ebd.). Sie ist ganz und gar auf den Berg und die Höhe fokussiert, hier ist sie glücklich: „Die Geissen trieb sie täglich bis hoch an den Berg, und alle Abende nach dem Melken rannte sie nochmals von der Alphütte [...] aus bergwärts, sobald auf der anderen Talseite die Sonne unterging und am Piz Spiert empor der Nachtschatten stieg“ (ebd.). Obwohl sich die steinerne Alp nur „etwas unterhalb“ (GaB, 7) des Gipfels befindet, liegt sie ihr dennoch zu tief. Stine identifiziert sich mit der hochalpinen Landschaft und grenzt sich vom Tal und dem darin liegenden Dorf mit Nachdruck ab: „Niemals verlasse sie die Alp“ (GaB, 15).

Die Rezeption der Landschaft als ungestüm, rau und unberechenbar verschmilzt semantisch mit dem Charakter der Hauptfigur. Die Sprengkraft des Berges widerspiegelt die ebenfalls

¹²⁷ Vgl. Geo Data Zone: Verwitterung. Online unter: <http://www.geodz.com/deu/d/Verwitterung> [12.05.2011]

¹²⁸ Kinzl, Hans: Über die Verbreitung der Quarzitzkonglomerate im westlichen Oberösterreich und im angrenzenden Bayern. In: Jahrbuch der Geologischen Bundesanstalt, 77. Band, 1927. S. 233-263. Hier S. 244

unberechenbare soziale Sprengkraft Stines; Raum und Figur sind auf das Engste miteinander verbunden.

Was bedeutet es nun, wenn ein Schauplatz oder eine Handlungszone am Anfang eines Textes nicht aufgebaut, sondern abgebaut wird? Die textuelle Funktion des Raumes ist hier nicht die Möglichkeit für Handlung (im Sinne eines *settings*), sondern ein Verunmöglichen derselben. Der Schauplatz fungiert nicht als eine vom Text hervorgebrachte Bühne, sondern als zerstörerische Gewalt, welche die Dekonstruktion von Handlung bewirkt und nur einen Ausweg offen lässt: Stine, und mit ihr die Texthandlung, muss den Berg verlassen.

Die Zerstörung von Stines Lebensraum kommt aber nicht alleine vom Berg, sondern auch von aussen (herangeflogen). Der Einbruch der modernen Tourismusindustrie in die archaische Bergwelt geschieht über die Luft: Eines Tages werden Gäste des Grandhotels zum Mittagessen per Hubschrauber auf den Gipfel des Piz Spiert geflogen. Auf dem Gipfelgrat, der beidseitig „steil wie ein Kirchturmdach“ (GaB, 20) abfällt, isst die Gesellschaft in Rüschen gekleidet „mit Silberbesteck und Porzellan“ (GaB, 21) zu Mittag und wird „von einem Kellner im Frack“ (GaB, 23) bedient. Das Eindringen der Feriengäste in Stines Welt macht die Älplerin zur Touristenattraktion; sie erfährt von der Hotelbesitzerin sie sei „eine Berühmtheit, und viele Gäste flögen nur über den Piz Spiert, um zu sehen, wie sie die steilen Hänge erklimm“ (GaB, 24). Der Anflug des Hubschraubers wirkt auf Stine bedrohlich: [S]chwarz und tosend stand er vor der Sonne und wehte die Stine fast vom Vorsprung“ (GaB, 19). Dieser fliegende Fremdkörper dringt also gewaltsam in den zuvor für Fremde unzugänglichen Lebensraum der Protagonistin ein und stellt sich zwischen sie und die Sonne. Gleichzeitig fordert der Fluglärm weitere Todesopfer unter den Ziegen und verursacht, dass diese deutlich weniger Milch abgeben, „so wenig, dass es kaum noch das Käsen lohnte“ (GaB, 23). Ironischerweise soll aber genau das Käsen zentraler Bestandteil eines „Sennereitourismus[?]“ (GaB, 31) werden: Im Umfeld des Grandhotels existiert nämlich der Plan, „die steinerne Alp zu modernisieren“ (ebd.) und darauf eine Schaukäserei einzurichten.

5.2 Orientierung in der Zivilisation

Der Schauplatz des Piz Spiert wird vom Text so weit demontiert, dass die Hauptfigur, und mit ihr die Texthandlung, den Berg verlassen muss. Auslösender Moment dafür ist die Explosion des Stromaggregates: Als Stine unten im Tal als Kellnerin arbeiten geht, begibt sie sich damit in das Zentrum des feindlichen Territoriums, denn sie „hasste das Tal“ (GaB, 8) und noch mehr den dort stationierten Hubschrauber. Kaum im Dorf angekommen, vollbringt die grobe und wilde Stine eine gewaltige Anpassungsleistung: Sie schaut sich Frisuren, Bewegungen, Blicke und „das aufmerksame, schräge Nicken, wenn ein Gast seine Bestellung aufgab“ (GaB, 27) vom Hotelpersonal ab: „Sie beobachtete das Personal wie sie die Geissen am Berg beobachtet hatte. Und wie die Gämser sie das Klettern gelernt hatten, lehrte sie jetzt das Personal“ (ebd.). Stine wird durch diese äusserliche Anpassung „fast wie eine aus dem Tal“ (GaB, 30). Doch obschon sie „nicht mehr ungewaschen riecht“ (GaB, 28) und einem

unflätigen Hotelgast nicht gleich „die Nase blutig schlägt“ (ebd.), gleicht sie eher einem „dressierte[n] Tier“ (ebd.) als einem zivilisierten Menschen. Die animalische Triebkraft dieser ‚wilden Frau‘ kommt in ihrer ungehemmten Sexualität zum Ausdruck, die sie mit Severin und Bruno auslebt. „[W]ie ein Tier“ (GaB, 42) sitzt die Stine dann auch im Zug über Chur nach Genf, wo sie „den Bruno zu erjagen“ (ebd.) sucht. Wie zuvor im Hotel, ist sie im ersten Moment überfordert mit ihrem neuen Umfeld und findet sich in der Stadt nicht zurecht: „[S]ie konnte Felsen unterscheiden, doch keine Strassen. Sie fand auch nachts die Himmelsrichtungen, links und rechts dagegen begriff sie nicht. Auf der Alp, den Geissen nach, hatte sie einen Gang, der halb Rennen war und halb Klettern, so bewegte sie sich auch in der Stadt“ (GaB, 42). Die wilde Stine findet sich dort zurecht, wo dem modernen Menschen jegliche Orientierung fehlt und ist da orientierungslos, wo die Moderne Einzug gehalten hat. Die Unterschiede in der Art und Weise der räumlichen Orientierung bilden den Höhepunkt der Konfrontation zwischen von Archaik und Moderne. Wenn sich das Wilde anhand von Felsen, Ziegen und Himmelsrichtungen in der mit Strassen, Ampeln und Schildern organisierten Zivilisation zu orientieren versucht, wird es zum Anachronismus.

In Genf erbringt Stine erneut bemerkenswerte Anpassungsleistungen: Sie lernt die französische Sprache und den Genfer Dialekt, indem sie sich Talkshows ansieht, stiehlt Viviennes Parfum, lässt sich die Haare entsprechend schneiden und kauft sich ein neues Kleid. Stine passt sich also dem Raum, in dem sie sich befindet, jeweils äusserlich schnell an, eine Fähigkeit, die an märchenhafte Verwandlung grenzt. Den drei Räumen (Berg, Dorf, Stadt) entsprechend, gibt es drei Varianten der Figur. Das Zusammenspiel dieser verschiedenen Räume soll als Nächstes untersucht werden.

5.3 Diskursive Raumkonstitution

Die drei Schauplätze weichen in ihrem Referentialitätsgrad und ihrer textuellen Funktion stark voneinander ab. Um dieser Problematik methodisch sinnvoll zu begegnen, möchte ich mich hier des Begriffsapparats von Terence Parsons bedienen, der zwischen *native objects* und *immigrant objects* unterscheidet.¹²⁹ Als *native* wird ein Ort bezeichnet, der ausschliesslich auf der Textebene existiert, also vor der Entstehung des Textes ‚schon da war‘. Ein *immigrant object* dagegen ist realweltlicher Herkunft und immigriert sozusagen in das textuelle Territorium. Der *Piz Spiert* ist ein Textberg ohne eine Entsprechung in der aussertextuellen Wirklichkeit und nach Parsons ein *native object*. Das prototypische Element *Piz* impliziert dem Leser,¹³⁰ dass sich der Berg in Graubünden befindet, was der rätoromanische Name *Spiert* [Valader = Geist] bestätigt. Offenbar hat diese Kombination das *Deutschlandradio Kultur* dazu bewogen, die Geschichte im Engadin anzusiedeln. In einer Buchrezension des Radiofeuille-

¹²⁹ Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*. New Haven&London 1980. S. 51

¹³⁰ Andreas Mahler geht von der Annahme aus, dass ein Ort durch die Verwendung vertrauter Versatzstücke einer Landschaft oder einer Stadt textuell profiliert werden kann, ohne dass er direkt benannt werden muss. Vgl. Mahler 1999. S. 15

tons schreibt Edelgard Abenstein: „Stine, eine junge Frau, lebt mit ihrer Mutter und einem Knecht jahraus - jahrein hoch oben am Engadiner Piez [sic!] Spiert in einer Alphütte“ – ein schönes Beispiel für die eigenständige Aktualisierungsarbeit des Lesers.¹³¹ Der einzige Anhaltspunkt für die geographische Lage des Schauplatzes ist durch seinen fingierten Namen gegeben, der ihn grob im Rätikon lokalisiert. Auch der *Teufelsgupf* (ein Felsvorsprung unterhalb des Gipfels) und die *steinerne Alp* sind in der Sphäre des Imaginären anzusiedeln.¹³² Möglich wäre aber auch, dass Krohn diese Orte schlicht umbenannt hat.¹³³ Ob Piz Spiert, steinerne Alp und Teufelsgupf nun mit realweltlichen Orten korrespondieren, und falls ja, wie viel von den textexternen Eigenschaften in den Text übernommen wurde, ist nicht zu eruieren. Diese Problematik zeigt, dass die Abstufungen zwischen der Realität und dem Imaginierten nicht immer eindeutig fassbar sind. Die Übergänge sind oft fließend.

Zweiter Schauplatz in *Der Geist am Berg* ist das Dorf im Tal, zu dem überhaupt keine näheren Angaben gemacht werden. Mit Earl Miner lässt sich hier von einem *common place* sprechen: „A common place refers to an unnamed, unidentified location“.¹³⁴ Dem Dorf wird keine weitere Identifizierungsmöglichkeit zuteil, es wird weder benannt noch lokalisiert und entzieht sich so den Kategorien der *native* und *immigrant objects*. Damit umgeht der Autor die Entscheidung, den Piz Spiert in einer importierten oder fingierten Umgebung zu verankern. Das Tal, das Flachland und die Vorstadt dienen als verbindendes Mittelfeld auf der Achse zwischen der Sphäre des Realen und des Imaginierten.

Genf als dritter Schauplatz schafft direkte Referenz auf den Georaum. Als „ein reales Anderswo“ verankert die Stadt das Erzählte in der lebensweltlichen Enzyklopädie des Lesers.¹³⁵ Mit Chur und Thusis sind zwei weitere Orte der Ebene des Importierten zuzuordnen – sie fungieren aber lediglich als topographische Marker und nicht als Schauplätze. Eine tabellarische Auflistung der im Text vorkommenden Orte zeigt, dass diese den oben genannten Kategorien ausgeglichen zugeordnet sind.

<i>Native objects</i>	<i>Immigrant objects</i>	<i>Common places</i>
Piz Spiert, Teufelsgupf, steinerne Alp	Chur, Thusis, Genf, Georgien	Dorf, Tal, Flachland, Vorstadt

¹³¹ Abenstein, Edelgard: Moderne Heimatgeschichte. In: Deutschlandradio Kultur. Radiofeuilleton-Kritik, 10.08.10. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1245030> [13.05.2011]

¹³² Es gibt einen *Teufelsgrat* in Täsch (VS) und einen *Teufelskopf* im Irrwald (Schwarzwälder Hochwald), aber nach Bundesgeoportal keinen *Teufelsgupf* in der Schweiz oder im angrenzenden Ausland.

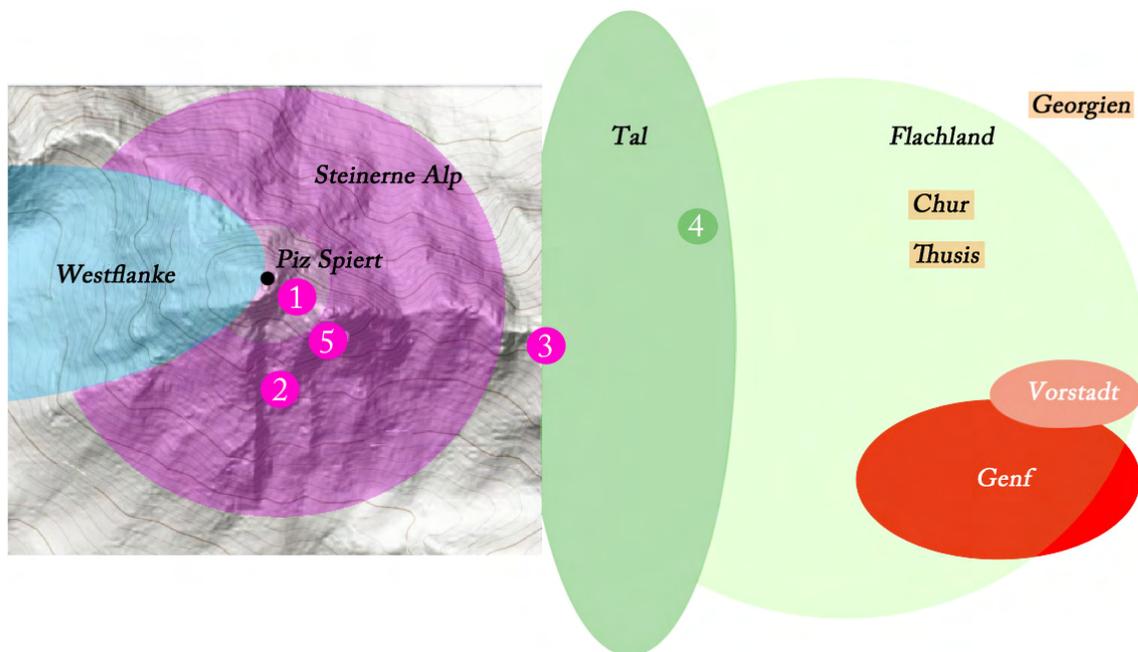
¹³³ Lennard Davis spricht von „renamed places that we translate, if we have the requisite knowledge, into the real places to which their descriptions correspond.“ Aufgrund der sehr allgemein gehaltenen Beschreibung des Piz Spiert wird hier der Leser aber selbst dann nicht fähig sein, den ‚realen‘ Berg zu erkennen, wenn der Autor tatsächlich einen solchen gemeint hätte.

Marcus, Sharon: Space. Spatial Metaphors and Narrative, the Novel's Representation of Space, and the Space of the Book. In: Encyclopedia of the Novel. Hrsg. von Paul Schellinger. Vol. 2, 1998. S. 1259-1262. Hier S. 1260

¹³⁴ Ebd. S. 1260

¹³⁵ Frick 2002. S. 273

Die Kombination der drei Schauplatzkategorien macht die Übertragung der Texthandlung auf eine bestehende Karte (des Engadins?) unmöglich. Es muss es diesem Grund eine schematische Darstellung des textuellen Raumes versucht werden.



Karte 4.1: Handlungsraum schematisch, Krohn 2010

	 <i>native object</i>	 <i>common place</i>	 <i>immigrant object</i>
1	Teufelsgupf		S. 11
2	Alphütte		S. 8
3	Winterhütte		S. 8
4	Dorf		S. 25
5	Schmelzwassertümpel		S. 70

Die drei Schauplätze befinden sich also auf drei verschiedenen Ebenen der Fiktion: Städte und Dörfer mit direkter Referenz auf den Georaum (*Genf*, *Chur*, *Thusis*) stehen einer Reihe imaginierter (oder umbenannter) Orte gegenüber (*Piz Spiert*, *Teufelsgupf*, *steinernerne Alp*). Dazwischen befinden sich, sozusagen in ‚neutralem Gebiet‘, *Dorf*, *Tal*, *Flachland* und *Vorstadt*.

Aus den vorgenommenen Zuordnungen resultiert die Frage nach der textuellen Funktion dieser heterogenen Raumkonstitution. Welche spezifischen Erzählfunktionen werden durch diese Kategorien abgedeckt? Und, wie es Moretti formuliert hat: „Gibt es [...] Ereignisse, die dazu tendieren, an realen Orten stattzufinden, und andere, die vielmehr die imaginären Schauplätze ‚vorziehen?‘.“¹³⁶ Dienen die verschiedenen Räume als Projektionsflächen oder sind sie selbst Projektionen?

¹³⁶ Moretti, Franco: Atlas des europäischen Romans: Wo die Literatur spielte. Köln 1999. S. 31

Krohns Text versteht sich als „modernes Märchen“,¹³⁷ das die Unvereinbarkeit einer „Bergwelt, die in der Vergangenheit zu liegen scheint“¹³⁸ und der modernen Welt von Hubschraubern und Stromaggregaten zum Gegenstand hat. Ein Märchen ist im Unterschied zu Legenden und Sagen über die fehlenden historischen und geographischen Bezüge definiert.¹³⁹ Repräsentiert der Piz Spiert also die ‚Märchen-Seite‘ des Textes, so muss er ohne Referenz auf den Georaum bleiben. Die moderne Zivilisation wird mit Genf als Gegenpol in der Sphäre des Realen angesiedelt. Um diese beiden Ebenen miteinander zu verbinden, bedient sich Krohn der Kategorie der *common places*. Das Zusammenfügen von Räumen textinterner und textexterner Herkunft schafft nicht unwichtige intertextuelle Referenzen, die an dieser Stelle als kurzer Exkurs erörtert werden sollen.

5.4 Der Raum als intertextuelle Referenz

Die Raumkonstellation *Alp – Tal – entfernte Stadt* verweist in der Kombination realweltlicher und nicht näher bestimmter, respektive fingierter Orte auf Johanna Spyris *Heidi*. Der 1880 erschienene Roman *Heidis Lehr- und Wanderjahre* erzählt seine Geschichte in einem ähnlichen Raumverhältnis: Die Alp, auf die Heidi zu ihrem Grossvater gebracht wird, befindet sich oberhalb eines Weilers, der *im Dörfli* genannt wird. Dieser wiederum liegt ungefähr eine Gehstunde oberhalb vom „freundlichen Dorfe Mayenfeld“, ist also georäumlich verankert (Maienfeld gehört zur Gemeinde Landquart, Kanton Graubünden).¹⁴⁰ Das hochalpine Gebiet mit Alpöhis Hütte wird nicht näher lokalisiert. Frankfurt übernimmt – wie Genf in *Der Geist am Berg* – die Rolle einer entfernten, modernen Finanzmetropole und steht der archaischen Bergwelt konträr entgegen.

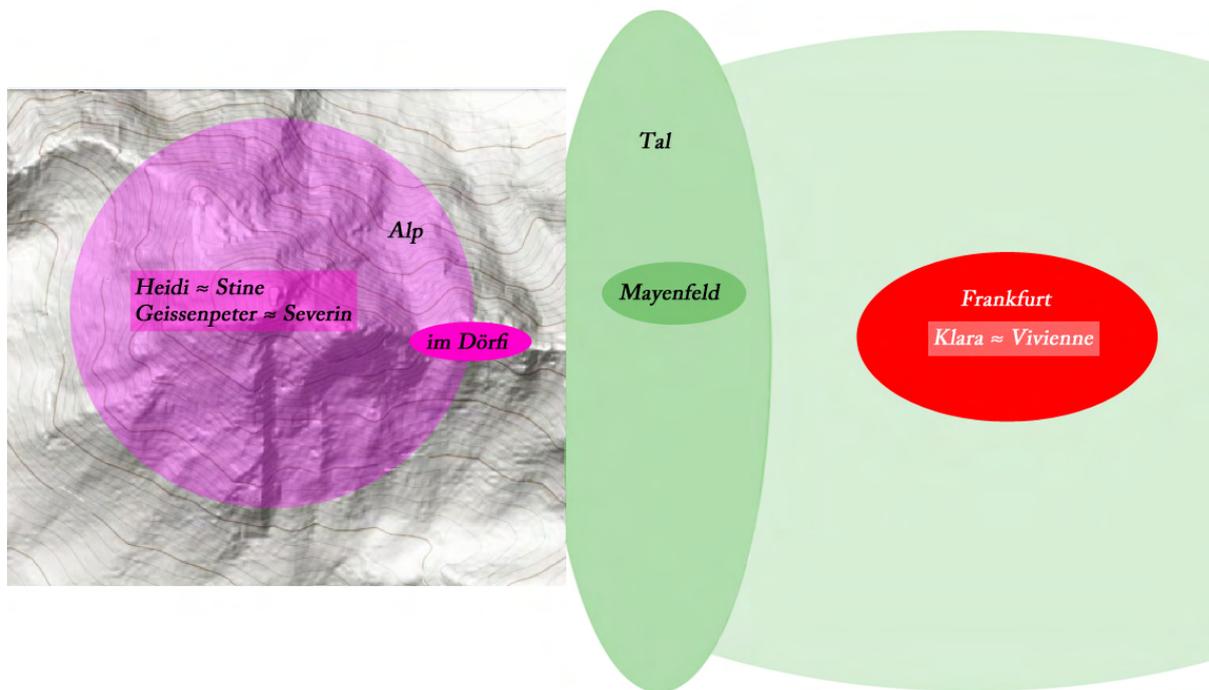
Der Raumkonstellation *Berg – Tal – entfernte Stadt* entsprechend können auch die Figuren beider Texte zugeordnet werden: Die Stine auf dem Berg könnte als ein wild gewordenes Heidi (oder: ein Heidi für Erwachsene?) verstanden werden, die mondän gezeichnete Vivienne in der Stadt als Tante Klara und Severin als eine Art Geissenpeter, der sich um die Ziegen kümmert. Die *Heidi*-Handlung ist somit in das für Krohns Text erstellte Raumschema übertragbar:

¹³⁷ Krohn 2010, Umschlagstext

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Schweikle, Günther: Märchen. In: Ders. und Irmgard Schweikle (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2. Aufl. Stuttgart 1990. S. 292

¹⁴⁰ Spyri, Johanna: *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. München 2008. S. 5



Karte 4.2: Handlungsraum schematisch, Spyri 2008 und Krohn 2010

Der Berg fungiert in beiden Fällen als Raum ausserhalb der zivilisierten Welt, als anachronistische Zone, die grundlegend anders funktioniert als die Zivilisation. Die schwer zugängliche Höhe, die stark eingeschränkte Bebaubarkeit der Landschaft und das zeitweise misanthropische Klima, all das prädestiniert das Gebirge zum ‚Ausnahmeort‘ und somit zum Projektionsraum für Archaik.¹⁴¹ Während Städte durch die Eigendynamik von Wirtschaft, Mode und Politik bestimmt werden, ist das Leben der Bergbewohner von der unmittelbaren Landschaft abhängig. Sie ist ernährender Lebensraum, Wohnort, Arbeitsfeld und gleichzeitig eine ästhetische Erfahrung.¹⁴² Sowohl Heidi wie Stine haben ein ausgesprochen affektives Verhältnis zu den Bergen. So will Heidi „tausendmal lieber [...] auf die Alm als sonst alles auf der Welt“,¹⁴³ und auch die Stine „liebte [...] ihre Alp“ (GaB, 8).

Die Identifikation mit dem Archaischen, dessen äusserster Kontrapunkt die Grossstadt ist, bewirkt bei beiden eine entschiedene Abneigung gegenüber der umliegenden Welt und der Zivilisation, die sie als fremd empfinden und möglichst meiden wollen.¹⁴⁴ Die Referenz auf *Heidi* ist also einerseits durch die räumliche Aufteilung imaginerter, unbestimmter und importierter Schauplätze, andererseits durch die entsprechende Zuordnung der Figuren gege-

¹⁴¹ Die Erhabenheit dieser Landschaft ist bereits durch die Höhenmeter gegeben, verweigert sich der Zivilisation aber zusätzlich durch ihre räumliche Beschaffenheit.

¹⁴² In der ästhetischen Wahrnehmung der Berge spielen vor allem Sonnenuntergänge eine grosse Rolle. Heidi erfährt die Berge das erste Mal als ‚schön‘, als sie mit Peter die untergehende Sonne betrachtet: „O wie schön, sieh den rosenroten Schnee! Oh, und an den Felsen oben sind viele, viele Rosen! Oh, nun werden sie grau! Oh! [...] ‚Es ist morgen wieder so‘, erklärte Peter“ (Spyri 2008, S. 37). Auch Stine nimmt ihren Lebensraum im Zusammenhang mit der untergehenden Sonne als ästhetisch wahr. Wenn sie abends vom Teufelsgupf aus „die Sonne nochmals sah, war es ein guter Tag gewesen“ (GaB, 11).

¹⁴³ Spyri 2008. S. 152

¹⁴⁴ Als Heidi von Klara gefragt wird, ob sie denn gern nach Frankfurt gekommen sei, antwortet sie: „Nein, aber morgen geh ich dann wieder heim.“ Ebd. S. 72

ben. Während die alpine Landschaft bei Spyri idealisiert wird und Heidi zu ungekannter Vitalität erweckt, fällt sie in Krohns Text buchstäblich zusammen und begräbt die Figuren unter sich.

5.5 Die definitive Dekonstruktion durch die Landschaft

Das endgültige Zusammenbrechen der Handlung in *Der Geist am Berg* erfolgt durch den Tod der Hauptfigur Stine. Als sie von Genf zurück auf den Piz Spiert reist, hat sie mit Bruno abgeschlossen. Da ihr dieser folgt, flieht sie vor ihm auf den Teufelsgupf. Bruno, dem die Berglandschaft mit ihren Gefahren fremd ist, fällt in eine Gletscherspalte, wird aber nach einer Weile vom Hubschrauber geborgen. Währenddessen schläft Stine, von der Flucht erschöpft, auf dem Felsvorsprung ein und wird unter dem Schnee begraben, den der Hubschrauber aufwirbelt. Tage oder Wochen danach steigt Bruno noch einmal auf den Berg, der nun im endgültigen Zerfall begriffen ist: „Die Alphütte war vollends in Trümmern, die Alp vom Stein Schlag bedeckt“ (GaB, 70). Am Rande eines Schmelzwassertümpels entdeckt er die von Stine entwendete Stola und versucht, sie „aus dem Wasser zu fischen, da griff ihn plötzlich eine Hand, es war die Stine, die ihn in die Tiefe zog und eine Weile mit ihm spielte wie eine Katze mit der Maus. Dann warf sie ihn an Land zurück, als wiege er nichts. Die Stola liess sie ihm“ (GaB, 73).

Die in sich selbst zerfallende Landschaft verschlingt die Figuren und beendet so den Text. Dieser wird schlussendlich ‚ertränkt‘ in was eigentlich ein Bergsee sein sollte, hier aber bloss ein „Tümpel“ (ebd.) ist. Dass Krohn seinen Text in der Widersprüchlichkeit eines *tiefen Schmelzwassertümpels* versinken lässt, deutet allenfalls in selbstironischer Weise auf die Unmöglichkeit hin, das anachronistisch Wilde in der Moderne spielen zu lassen. In diesem Antagonismus wird das *moderne Märchen* dann auch begraben.

5.6 Semantische Bergkonstruktion

Der alpine Schauplatz in *Der Geist am Berg* wird nicht primär anhand von georäumlichen Referenzen konstruiert. Der Lesende erkennt anhand des Namens Piz Spiert, dass es sich um einen Berg in den Südostschweizer Alpen handelt und wird dementsprechend bestimmte Aktualisierungsleistungen erbringen, unabhängig davon, ob er den Schauplatz als *immigrant* oder (richtigerweise) als *native object* begreift. Des Weiteren wurde belegt, dass die Landschaftsrezeption eine destruktive Wirkung auf den Text hat und die Handlung dadurch vom Berg weg ins Flachland treibt. Die Deskription des hochalpinen Raumes über die Kernlexeme *Gipfel*, *Berg*, *Flanke* und *Firne* zusammen mit Attribuierungen wie *steinern*, *schmelzend*, *öde* und *gefährlich* vermitteln ein verdichtetes Gebirgserlebnis, eng verbunden mit der Isotopie *Zerfall*. Anders als bei *Heidi* ist die Landschaftserfahrung hier eine bedrohliche und schmerzhaft: Es wird barfuss auf Brüche geklettert, Zehen werden an Schotterkegeln blutig geschlagen, Steine töten Tiere, es stürmt und „Lawinen stürzen herab und verwandeln die Alp in eine Einöde aus Fels und Geröll“ (GaB, 7).

Die Landschaft wird mitsamt ihren mineralogischen und meteorologischen Aspekten zum Symbolträger des Archaischen. Sie enthält keine zeitgebundenen Elemente und eignet sich deshalb als synthetisierter Signifikant einer ‚alten Welt‘. Die Abgrenzung gegenüber der modernen Zivilisation funktioniert in diesem Fall auf einer vertikalen Achse: Je höher, desto archaischer. Der Schein der Zeitlosigkeit wird im Text aber durch die Einführung moderner Elemente gezielt durchbrochen: Vermeintliche Fremdkörper wie der gelbe Plattenspieler, das Stromaggregat, und am deutlichsten der Hubschrauber, durchsetzen die ohnehin schon bröckelnde Höhenarchaik.

Der semantisch (de-)konstruierten Bergwelt steht als urbaner Raum die Stadt Genf, und im Besonderen Viviennes Wohnung, gegenüber:

Die Wohnung war anders als alles, was Vivienne kannte, noch nie zuvor war sie in einem Raum gewesen, in dem sie sich nicht eingesperrt fühlte. Die Menschen im Dorf hatten keinen Sinn für Schönes, ein Leben am Rande der Verwahrlosung war die Normalität [...]. Doch in Viviennes Wohnung war alles wie verzaubert, das Licht war weich, es duftete nach Obst und Wärme [...] (GaB, 53f.)

Während das primitive Leben in den Bergen nahe an der Grenze zur Verwahrlosung verläuft, erscheint für Stine Viviennes Wohnung als traumhaft schöner Kontrastort. Hier ist es warm, weich, sauber und hell – ein ästhetischer Raum, in dem „mit leiser Stimme“ (GaB, 54) gesprochen wird und der mit „tausend wunderbare[n] Sache[n]“ (GaB, 55) geschmückt ist. Ein blaues Seidentuch hat es ihr besonders angetan: „[D]as war schöner als alles, dicht bestickt mit Blumen, Schmetterlingen, Vögeln, Fisch und Kirschblütenzweigen in Farben, die so kraftvoll leuchteten, als breche sich das Licht der Sonne in einem Bergsee“ (GaB, 56). Überwältigt von den Farben und Motiven, faltet Stine das Tuch behutsam auf und hält „dabei den Atem an“ (ebd.). Die künstlerische Verarbeitung der Naturästhetik auf dem Tuch löst hier ein ehrfürchtiges Staunen aus, welches man eher dem Betrachter eines Alpenpanoramas zuordnen würde – genau dieses aber erinnert Stine im untergehenden Sonnenlicht an eine „frisch vernarbte[...] Wunde“ (GaB, 63). Die echte Landschaft wird also semantisch mit Verletzung und Schmerz kombiniert, während die gestickte abstrahierte Natur als farbig, kraftvoll und leuchtend wahrgenommen wird. Infolgedessen wird der Protagonistin klar, dass „sie nichts in die Berge zog“ (ebd.).

Krohn verkehrt die alpine Landschaftserfahrung ins Negative und macht das Urbane zum ästhetischen Erlebnis. Das Moderne bedeutet Geborgenheit und Freiheit zugleich,¹⁴⁵ Archaik hingegen Verwahrlosung, Verwundung und Zerstörung. Das Fazit der Protagonistin ist eine Absage an die sich auflösende Archaik der Berge und eine Hinwendung zur Zivilisation. Das Wilde in der Person von Stine hat aber in der Welt von Bruno und Vivienne keinen Platz. Dies zwingt sie dazu, als Geist auf den Berg zurückzukehren und dort als Relikt einer unbestimmten Vergangenheit zu verschwinden. So wie die Figur am Anfang aus der wilden und

¹⁴⁵ „Auch in Viviennes Wohnung schien die Erde weit entfernt, die Menschen, das Tal, das Öde – und nirgends wie hier hatte sie sich so frei und doch so geborgen gefühlt.“ (GaB, 63)

rauen Landschaft hervorgegangen ist, wird sie nun von ihr verschlungen – um gegebenenfalls als flüchtiges Geisterwesen in einer projizierten Märchenlandschaft ihren kurzen Auftritt zu haben.

Den verschieden konstruierten Schauplätzen werden jeweils bestimmte handlungskonstitutive Funktionen zugewiesen und jeder textuelle Ort bringt eine eigene Version der Protagonistin hervor. Landschaft und Figur stehen in einer beinahe symbiotischen Beziehung. Der alpine Raum wird dabei bewusst in einer historischen und geographischen Schwebelage inszeniert und bleibt ohne direkte Referenz auf das Engadin. Als realweltlicher Kontrast zu dieser schwebenden Märchenwelt fungiert die Stadt Genf: Sie wird durch die direkte Nennung im Georama verankert; der Bezug wird aber nicht weiter ausgebaut.

Der Geist am Berg ist weder Bergtext noch Stadtext – es geht vielmehr um die problematische Gegenüberstellung, respektive die gescheiterte Verbindung einer Projektion mit der Realität. Der Text bewegt sich also zwischen zwei Räumen, bzw. zwei Welten, die im Verlaufe der Geschichte aufeinander prallen. Die Kollision von Archaik und Moderne, von Märchen und Novelle hat die Auslöschung des Anachronistischen zur Folge. Der Zerfall der märchenhaften Bergwelt beginnt bereits mit dem Textanfang und ist nicht mehr aufzuhalten. Einer Konfrontation mit dem Stromaggregat, dem Hubschrauber und letztendlich mit der urbanen Welt hält das Märchen nicht stand. Seinem Namen entsprechend ist der Piz Spiert im Grunde nichts Weiteres als ein anachronistischer Geist, der sich über die nicht einmal 80 Seiten dieser Novelle wieder verflüchtigt.¹⁴⁶ Diese Unausweichlichkeit wird bereits mit der diskursiven Raumkonstitution des Schauplatzes angedeutet und durch das fortwährende Zerfallen des Berges zu Ende gebracht. Die dramatische aber unsentimental herbeigeführte Apokalypse begräbt die durch die (räumliche) *Heidi*-Referenz angedeuteten Alpenklischees und die Gebirgsromantik endgültig. Der unmögliche Versuch, ein modernes Märchen zu erzählen, führt dank der treffenden Wahl räumlicher Projektionsflächen zu einem gelungenen Stück moderner Heimatliteratur.

¹⁴⁶ Der Inhalt einer Novelle erhebt per Definition [it. = kleine Neuigkeit] den Anspruch, eine Neuheit zu sein. Die erzählten Ereignisse werden dabei in der Regel der realen Lebenswelt entnommen. Vgl. Schönhaar, Rainer: Artikel ‚Novelle‘. In: Schweikle 1990. S. 329

6. Hans Boesch: *Der Kreis* (1998)

Das ist der Wahnsinn: Greise, die sich im Kreise drehen, die sich mit dem Karussell drehen, sagte sich Simon, rundum. Und der schreiende Turm des Orchestrions steht im Zentrum, vertikal.¹⁴⁷

Hans Boesch wurde 1926 in Frümser-Sennwald (St. Galler Rheintal) geboren und lebte danach in Zürich und Stäfa, wo er 2003 einer schweren Krankheit erlag.¹⁴⁸ Nach dem Studium der Tiefbautechnik in Winterthur war er im Bereich der Raumplanung in der Privatindustrie und danach beim Kanton Aargau angestellt. Als Verkehrsplaner und Dozent für Orts-, Regional- und Landesplanung (ETH Zürich) hatte Hans Boesch einen besonderen Zugang zu seinem literarischen Schaffen, welches hier im Licht der Literaturgeographie untersucht werden soll. In einem gewissen Sinn verstand sich Boesch nicht nur als Autor, sondern auch als Ingenieur seiner Texte.¹⁴⁹ Diese unterliegen genauester Planung und Konzeptualisierung und lesen sich dennoch als sinnliches und lebendiges Gewebe von miteinander verstreuten Geschichten. In seinem Aufsatz *Raster und Ranke* (1999) schildert Boesch das eigene Schreiben als Produkt des Zusammenspiels von Rausch und Form:

Der Rausch: Ich fürchte ihn. Seit meiner Kindheit. Und drohe ihm doch immer wieder zu verfallen. So suchte ich nach Mitteln, um ihm widerstehen zu können, um Halt zu finden, in ihm, unter ihm. Eines dieser Mittel ist die Form. Ich finde sie durch das Segmentieren, auch mit Hilfe der Symmetrie, der Geometrie.¹⁵⁰

Der Rausch des Schreibenden wird also symmetrisch kanalisiert; Vierecke, Dreiecke und Kreise sind dabei tragende Formelemente. Sie definieren Verhältnisse und Beziehungen der Figuren, geben Handlungsverlauf und Sprache vor – kurz: sie fungieren als stützende Ordnungselemente eines vegetativ-sinnlichen Rauschs.¹⁵¹ Die ambivalente Beziehung zwischen Ordnung und Rausch, zwischen Statik und Dynamik, sieht Boesch nicht als Kampf sondern als ausgleichende Wechselwirkung: „Weder die Dynamik des Wildwuchernden noch das Statisch-Sture der Reglementierung darf einseitig überhand nehmen, vielmehr ist ein Ausgleich anzustreben.“¹⁵² Die angedeuteten geometrischen Konstrukte, die Boeschs Texten zugrunde liegen, sollen hier am Beispiel von *Der Kreis* untersucht werden. Dabei stellt sich vor allem die Frage nach dem Bezug solcher Muster zum (Geo-)Raum und insbesondere zur alpinen Landschaft.

¹⁴⁷ Boesch, Hans: *Der Kreis*. Zürich & Frauenfeld 1998. S. 90. Im Folgenden unter der Sigle *dK* zitiert.

¹⁴⁸ Vgl. Schweizerisches Literaturarchiv: Hans Boesch. Inventar des Archivs von Hans Boesch im SLA (Erstellt von Rudolf Probst). http://ead.nb.admin.ch/html/boesch_0.html [06.06.2011]

¹⁴⁹ Vgl. Pellin, Elio: Hans Boesch: Schweben. WOZ Online 20/03. <http://www.woz.ch/artikel/inhalt/2003/nr-20/Kultur/48.html> [06.06.2011]

¹⁵⁰ Boesch, Hans: *Raster und Ranke*. Notizen zu Form und Rausch. In: Ders. (Hrsg.): *Die sinnliche Stadt. Essays zur modernen Urbanistik*. Zürich 2001. S. 181-187. Hier S. 181

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 187

¹⁵² Ebd. S. 185

Der Kreis, 1998 als Teil einer Romanfolge im Verlag Nagel & Kimche in Zürich erschienen, ist mit diversen schweizerischen Literaturpreisen ausgezeichnet und 2004 beim Deutschen Taschenbuch Verlag neu aufgelegt worden.¹⁵³ Der Text erzählt die Geschichte des Ingenieurs und Geometers Simon Mittler, der am Silvestertag des Jahres 1999 zusammen mit seinem Freund Aplanalp und Bekannten in einem Gasthof im tief verschneiten Bever auf die noch einzutreffenden Gäste wartet. In der Abgeschiedenheit und Langeweile erwachen die Geschichten mehrerer Generationen, durch die sich auf einer erinnerten Ebene ein ganzes Jahrhundert auftut. Aus dem Gästebuch lesend berichtet die Wirtin Paola-Madlaina von ihrer Urgrossmutter und J romy Geckeler, der damals in einem Schneesturm auf der Albula verschwand und Aplanalps verschollener Grossvater zu sein scheint. Darin verwebt findet sich die Geschichte von Paola-Madlaina selbst, die in ihren Jugendjahren vom Oberhalbstein über den Septimerpass zu ihrer Urgrossmutter nach Maloja geflüchtet ist, um einer Zwangsheirat zu entkommen. Diese hat ihr testamentarisch das Gasthaus in Bever vermacht, in dem die erzählenden Gäste nun sitzen. Die ineinander verschränkten Erinnerungsebenen führen von Marmorera über den Septimerpass nach Maloja, von La Punt über die Bernina bis nach Poschiavo und vom Bodensee über den Albulapass bis nach Venedig, während die Rahmenhandlung Bever nicht verlässt.

Die augenfällige Schwierigkeit beim vorliegenden Text ist die Weitläufigkeit der Räume, in denen sich die Figuren auf den erinnerten Ebenen bewegen. Aus diesem Grund wird im Folgenden einerseits mit zonalen Karten der Modellregion, andererseits mit Weltkarten gearbeitet. Auf die Analyse gewisser Schauplätze ausserhalb der Modellregion muss aus Platzgründen leider verzichtet werden.

6.1 Eine Fahrt auf dem Karussell: Die Eröffnung des Handlungsraumes

Die Eröffnung des Handlungsraumes auf der ersten Seite erfolgt mit einem fulminanten, rasenden Schweifen über einen weiten Raum. Anstoss dazu sind die Elemente Wind und Schnee; das Dorf droht an diesem Silvesterabend in einem Wintersturm zu versinken: „Val Bever. Die Flocken klebten an der Stirn, sie schlugen gegen die Wimpern, am Halstuch waren sie zu Zotteln gefroren. Der Schnee kam hervor aus dem Tal“ (dK, 5). Wie eine überdimensionierte Kamerafahrt erhebt sich der erzählerische Blick aus dem kleinen Dorf und bewegt, sich mit dem Schnee fliegend, über die ganze Welt:

¹⁵³ Zur *Simon-Mittler-Trilogie* (1988-1998) gehören, neben dem hier besprochenen Text, *Der Sog* (1988) und *Der Bann* (1996). Unter anderem wurde *Der Kreis* von der Schweizerischen Schillerstiftung mit dem Einzelwerkpreis und von der Stadt Zürich mit einer Ehrengabe ausgezeichnet.

Er kam herab vom Berg: Ela. Crasta Mora, Il Danclèr, er fegte durch die Klus Zaffuns, er fegte durch das Dorf, durch die zwei Dutzend Häuser bei der Bahnstation, er jagte hinterm Dorf über den Flugplatz [...], hinauf durchs Val Chamuera, durch Buffalora, über Il Fuorn, und er stürzte hinab in die Ebenen, die Städte und Gräberfelder des Friauls, über Venedig weiter, über Triest. Er raste hinein nach Mazedonien, in den Kaukasus, nach Tibet, er war über Kamtschatka – und er kam über Alaska wieder herein nach Labrador, nach Island, Schottland, rund um den Pol kam er, er kam dorthin, wo er schon einmal gewesen war, wo er schon mehrmals gewesen war [...] (dK, 5f.)

Auf eine Weltkarte übertragen, ergibt dieser räumliche Exkurs folgendes Bild:



Karte 5.1 Handlungsraum Welt, Boesch 1998. S. 5f.

Island

Topographische Marker

Bever

Schauplatz (Rahmenhandlung)

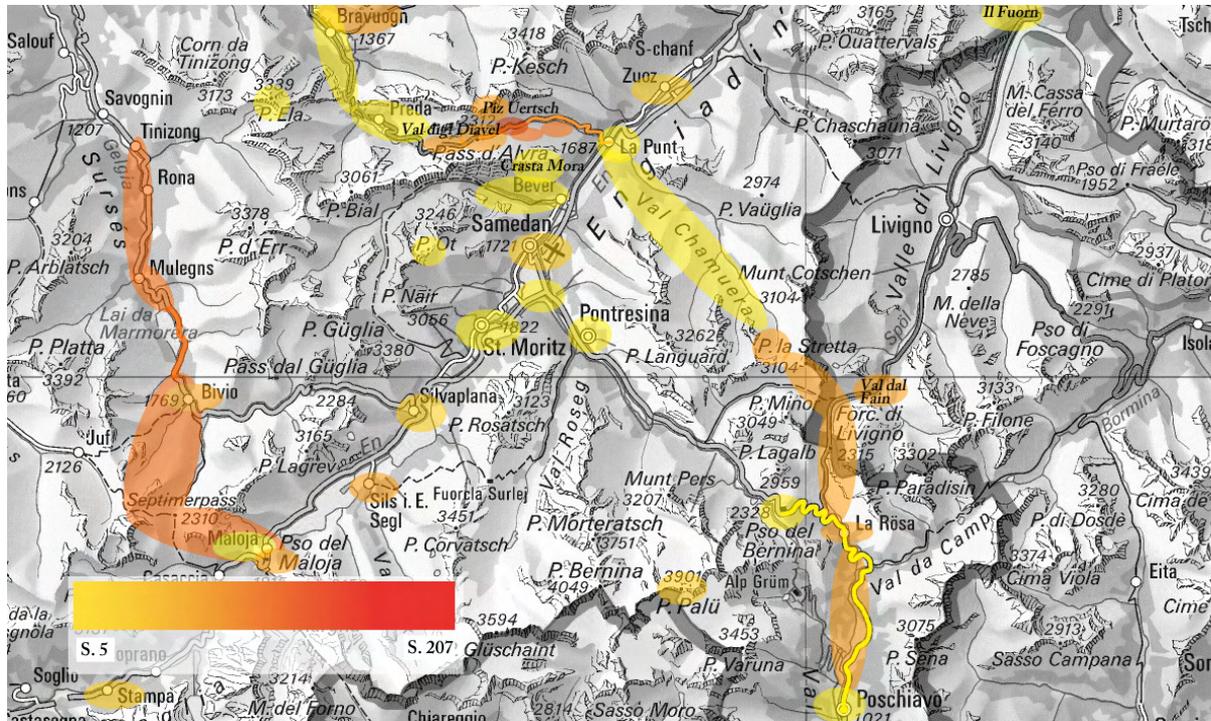
Mit einem Schwall von topographischen Markern, die unten tabellarisch aufgelistet und jeweils dem Figurenraum oder den topographischen Markern zugeordnet sind, umkreist der Text den eurasischen Erdteil, um schlussendlich wieder in Bever zu landen. Mit der Ausnahme von Labrador, was hier als geographischer Ausrutscher aussen vor gelassen sei, zeichnen die Toponyme auf dieser Karte eine Art Kreis, oder besser: eine kreisende Bewegung, die über die Welt und wieder zurück an den Ausgangspunkt führt – „nicht geometrisch genau ein Kreis, aber doch. Jeder Kreis ist ein Hin und Zurück“ (dK, 55).

Figurenraum	Topographische Marker
Val Bever, Piz Ela, Crasta Mora, Il Danclèr, Klus Zaffuns, Val Chamuera, Blais Marscha, Venedig (alle dK, 5f.)	Buffalora, Il Fuorn, Städte und Gräberfelder des Friauls, Triest, Mazedonien, Kaukasus, Tibet, Kamtschatka, Alaska, Labrador, Island, Schottland, Flandern, Lüttrich, Grad Ballon, Hartmannsweilerkopf, Bregenz, Chur, Alvaneu (alle dK, 5f.)

Eine tabellarische Gegenüberstellung der Toponyme zeigt, dass sich die direkten Referenzen hier nicht primär auf den Figurenraum beziehen – nur knapp ein Drittel sind dieser Zone zuzuordnen. Es geht vielmehr darum, den *Mikroschauplatz* der Gaststube in Bever als Zentrum der Textwelt zu inszenieren.¹⁵⁴ Das Bild einer textchronologischen Darstellung (Karte

¹⁵⁴ Als Mikroschauplatz bezeichne ich literarische Schauplätze, die sich geographisch auf engsten Raum konzentrieren. Es können dies Gaststuben, Zimmer, Cafés oder dergleichen sein. Oftmals sind sie gleichzeitig Triggerorte und somit Ausgangspunkt für Projektionen.

5.2) verdeutlicht diese These und verschafft ihr Geltung für den ganzen Text: Auf den ersten Seiten des Romans wird verhältnismässig stark und dicht auf den Georaum des Engadins verwiesen.¹⁵⁵ Die Toponyme werden in schneller Folge eingeführt und spannen so innert kürzester Zeit einen textuellen Raum über dem Gebiet zwischen Bergün, Maloja und Poschiavo auf.



Karte 5.2: Handlungsraum, textchronologisch, Boesch 1998

Die genannten Orte werden (vorerst) nicht diskursiv aufgebaut und vom Leser *erfahren*, denn die Erfahrung eines Raumes funktioniert bei Boesch nur durch langsame Bewegungen –¹⁵⁶ „schnelle Bewegungen, schnelle Fahrten hingegen desintegrieren; sie entfremden uns von der Welt“.¹⁵⁷ Wenn das Erleben von Raum und damit die Vertrautheit mit einem Ort nur langsam geschehen kann, bedeutet Bewegung und Mobilität umgekehrt Entwurzelung und Entfremdung. Hypermobilität führt zu Orientierungslosigkeit.¹⁵⁸ Il Danclèr und Buffalora, Lüttrich und Triest, Mazedonien und Kamtschatka sind weder durch räumliche Distanzen getrennt noch durch Wege miteinander verbunden; sie scheinen beliebig austauschbar. Zusammen funktionieren sie als kahles, technisches Netz, welches in der Form topographischer Marker über dem Georaum ‚Welt‘ aufgespannt wird. Damit begeben wir uns mitten in ein hochinteressantes Feld zwischen Geometrie, Raumplanung und Literatur, welches an dieser Stelle mit Hans Boesch von der technischen Seite her betrachtet werden soll.

¹⁵⁵ Auf dieser Darstellung wird nicht zwischen Handlungszonen und projizierten Räumen unterschieden; die auf der Karte eingefärbten Räume beziehen sich auf im Text genannte Toponyme und markieren damit nicht zwingend Orte der Handlung.

¹⁵⁶ Vgl. Boesch, Hans: Mobilität als Wert und Zerstörungspotential. In: Ders.: Stadt als Heimat. Schriftsteller und Schriftstellerinnen äussern sich zu Stadtgestalt, Geborgenheit und Entfremdung. Zürich 1993. S. 26-28

¹⁵⁷ Boesch, Hans: Grosse Netze, kleine Kreise. In: Boesch 2001. S. 166-180. Hier S. 178

¹⁵⁸ Vgl. Boesch 2001. xi

6.2 Grosse Netze, kleine Kreise

In einem Vortrag mit dem Titel „Grosse Netze, kleine Kreise“,¹⁵⁹ den er 1997 an einer Fachtagung zu modernem Städtebau in Grenchen hielt, hat Boesch zwei gegenläufige und sich ergänzende Komplexe definiert, die dem menschlichen Bedürfnis nach Orientierung und Heimat Rechnung tragen. Einmal ist da ein haltgebendes Netz, ein räumliches Raster, das den Menschen vor dem Versinken ins Nichts bewahrt und ihn einbindet „in die Welt, die ihm einigermaßen vertraut war“.¹⁶⁰ Die Knoten dieses Netzes sind historisch variabel; sie gehen von vorchristlichen Kultobjekten über Kirchen und Kapellen hin zu Burgen und Schlössern. In synchroner Betrachtung spricht Boesch von einem mit dem Koordinatennetz der Landkarte verknüpften Triangulationsnetz als dem allgegenwärtigen Orientierungssystem.¹⁶¹ Orte sind darin die Verstrebungen im Nichts, sie bilden ein Gerüst, das die Welt trägt. In ihrer Abstraktion beinhalten solche Raster aber eine lebensfeindliche Monotonie, die den Ort zum Un-Ort werden lässt. Die Eintönigkeit, in der sich der Haltlose verliert, gilt es auf der vertikalen Achse zu durchbrechen.

Die Vertikale wird von Boesch mit dem Stamm des Lebensbaumes gleichgesetzt und somit als individuelle Weltachse verstanden.¹⁶² Sie gibt Orientierung in der Gleichförmigkeit des räumlichen Rasters. Ohne die Ausrichtung an dem Hoch-Aufragenden – es kann dies ein Baum, ein Berg oder eine Kirche sein – ginge der Mensch verloren in der Gleichmässigkeit unseres Orientierungssystems. Durch die so wichtige Vertikale aber wird ein bestimmter Raum für seinen Bewohner zu dem „Ort dieser von uns gesuchten Mitte“ und also zur individuellen Heimat.¹⁶³

Während die grossen Netze mit ihrem individuell bestimmten Zentrum dem Urbedürfnis nach Orientierung im Raum dienen, kommt eine andere Kategorie dem menschlichen Verlangen nach Vertrautheit im engeren Wohnungsumfeld entgegen. Es sind dies kleine, konzentrische Kreise, die sich „vom innersten Ort, dem Ort der Geborgenheit und Wärme“ nach Aussen ziehen, denn „ausgehend von der paradisischen Oase des Schosses, erfahren wir die Welt.“¹⁶⁴

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd. S. 168

¹⁶¹ Ebd. Dem ist aber, wie Robert Stockhammer völlig zu Recht bemerkt, beizufügen, dass Karten heute neben elektronischen Speichermedien „allenfalls noch *eine* Form der Datenausgabe von Geographischen Informationssystemen“ sind. Stockhammer 2005. S. 320

¹⁶² Ebd. S. 174

¹⁶³ Beide ebd. S. 174f. Über die individuelle Weltachse wird ein Ort als ‚Heimat‘ definiert, wie auch umgekehrt die Begriffe des ‚Heimwehs‘ und der ‚Sehnsucht‘ als Resultat der Abwesenheit dieser Achse zu verstehen sind. Vgl. ebd. S. 175

¹⁶⁴ Beide ebd. S. 177

In *Der Kreis* fungiert das Dorf Bever als die vom Text bestimmte Mitte. Von hier ausgehend zieht sich ein kreisförmiges Netz über die nördliche Hemisphäre (Karte 5.1) – ein Muster, das sich durch den ganzen Roman zieht.¹⁶⁵ Der Kreis als geometrisches Ordnungselement strukturiert den Schwall von Toponymen, den Rausch der Bewegung, und inszeniert dabei Bever als Nabel der Welt. Die Vertikale dieses Ortes ist durch seine geographische Lage am Fusse des 2'935 Meter hohen Crasta Mora bestimmt.¹⁶⁶

Metaphorisch spricht der Text von einem Karussell, auf dem die Figuren endlos um die Vertikale, ihre individuelle Lebensachse, kreisen: „Greise [gemeint sind Aplanalp und Simon], die sich im Kreise drehen, die sich mit dem Karussell drehen, sagte sich Simon, rundum. Und der schreiende Turm des Orchestrions steht im Zentrum, vertikal“ (dK, 90). Geht man von hier aus einen Schritt weiter, lässt sich der alpine Raum aufgrund seiner vertikalen Dimension generell als Ort der Mitte definieren, der seinen Bewohner Heimat und denjenigen im Flachland Sehnsuchtsort und Ort des Refugiums bedeutet.

6.3 Das Gewebe der Binnenerzählungen

Das Wirtshaus in Bever fungiert folglich als eine Art textuelles Orchestrion, um das die einzelnen Binnenerzählungen kreisen wie auf einem Karussell. Rund um den Tisch der Gaststube wird auf der ersten Textebene (im Sinne Jäggis)¹⁶⁷ eine mündliche Erzählsituation konstituiert: Die erinnernden und erzählenden Figuren widmen sich den verschiedenen Vergangenheiten, wodurch die aktuelle Wirklichkeit der Rahmenerzählung weit in den Hintergrund rückt und den Erinnerungen auf der zweiten Textebene Raum gibt:

Eigentlich war weder der Tisch noch der Sturm das Wirkliche dieser Versammlung, sondern die Geschichte Paolas. Und Paolas Geschichte war auch die Geschichte ihrer Urgrossmutter und die Geschichte von Geckeler. Geckelers Geschichte war zusammengesetzt aus der Geschichte, die Urgrossmutter ihrer Enkelin in der Hütte am See erzählt hatte und die Paola-Madlaina nun hier weitererzählte, war zusammengewachsen mit jener, die dieselbe Urgrossmutter ins Gästebuch geschrieben hatte. (dK, 119)

¹⁶⁵ Dieselben geographischen Stationen finden sich zehn Seiten später stark verkürzt wieder: „[E]r [der Schnee] würde ihn jenseits der Berge, in Müstair, im Vinschgau, in den flackernden Lichtern des *Friauls*, zwischen den Fassaden *Venedigs*, am Strand von *Triest* wieder ausspeien, fauchend“ (dK, 15. Hervorhebungen A.B.).

¹⁶⁶ Vgl. Karte der Schweiz des Bundesamtes für Landestopographie. <http://map.geo.admin.ch> [24.06.2011]

¹⁶⁷ „Die Rahmenerzählung ist eine Sonderform des mehrschichtigen Erzählens. In ihrer einfachen Form zeigt sie sich als ein epischer Text mit einer charakteristischen, die Struktur der Erzählung dominierenden Zweischichtigkeit. Diese ist derart, dass die erste Textebene (der Rahmen) die zweite (die Binnenerzählung) umgibt oder ihr auch nur vorangestellt ist und eine mündliche Erzählsituation konstituiert, in der ein oder mehrere nicht mit dem Rahmenerzähler identische Erzähler einem oder mehreren Zuhörern ein oder mehrere vergangene Geschehen frei erzählen.“

Jäggi, Andreas: Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Bern 1994. S. 62

Die Binnenerzählungen, die sich im Verlauf des Textes nur fragmentarisch auftun und wieder schliessen, lassen sich in vier Erzählstränge bündeln, bzw. unterteilen: Die Geschichte von Jéromy Geckeler und der ‚Urgrossmutter‘, welche direkt mit derjenigen ihrer Grosskelin Paola-Madlaina verbunden ist, Aplanalps letzte Monate mit seiner kranken Frau Valerie und schliesslich Simon Mittlers Geschichte mit Aurora, die nach Afrika und wieder zurück führt. Wie der Schneesturm führen die vier Erzählstränge quer über die Welt und wieder zurück an den Tisch der Gaststube. In der Erinnerung, respektive im Moment des Erzählens, sind die Geschichten zeitgleich und zeitlos: „Alle waren zugleich ‚immer‘ und waren ‚jetzt‘ “ (dK, 124). Im Folgenden soll die räumliche Dimension dieses Gewebes von erinnerten Geschichten literaturkartographisch analysiert werden, wobei primär nach dem Verhältnis zwischen georäumlicher Landschaft und Textlandschaft gefragt wird.

6.3.1 Paola-Madlainas Flucht

Auf einem Tanzfest im Oberhalbstein, realisiert die achtzehn Jahre alte Paola-Madlaina, dass ihr die Zwangsheirat mit einem Kuhhändler bevorsteht und flüchtet deshalb mitten in der Nacht nach Maloja zu ihrer Urgrossmutter.¹⁶⁸ Der auktoriale Erzähler gibt dem Leser genaue Informationen über den Wegverlauf und kommentiert ihn ohne Auslassungen. Die Schwierigkeit beim Übertragen auf die Karte liegt darin, dass sich Paola, um nicht gesehen zu werden, stets in sicherem Abstand zur Strasse aufhält: „Paola-Madlaina wollte nicht gesehen werden und wich an den Rand der Talebene aus“ (dK, 106). Die Figur meidet also Wege und Strassen, wo es möglich ist („Sie kam auf Wiesen, ging Zäunen entlang“, dK, 110), bleibt aber „keinen Steinwurf über der Landstrasse“ (ebd.). Somit müssen einzelne Strecken des Fluchtweges Paola-Madlainas als Wegzonen und andere als Figurenwege in die Karte eingetragen werden.

¹⁶⁸ Zuvor schon war der Kuhhändler mit Paola ausgegangen, „möglichst weit weg, in Davos, in Disentis, im Mesocco. Er pries Paola, wenn er sie vorstellte, er erklärte ihr Herkommen, seine Freundschaft mit ihrem Vater, dem Kollegen jenseits des Albula“ (dK, 102). Der Kuhhändler lebte in Paspels im Domleschg.



Karte 5.3: Figurenweg Paola-M., Boesch 1998. S. 110f.

- 1 „Das Elektrizitätswerk, das zwischen den Dörfern in Heuwiesen stand und das Wasser aus den Druckleitungen zurückgab an die Julia, war erleuchtet [...] Paola-Madlaina wollte nicht gesehen werden und wich an den Rand der Talebene aus [...] Links lag Tinizong.“ (dK, 105f.)

- 2 „An Kreuzwegen las sie den Wegweiser mit den Händen, sie fuhr den Einkerbungen nach und suchte ‚Rona‘. Rona war das nächste Dorf. Und ‚Rona‘ war dann auch mit den Händen, den Fingerspitzen zu finden [...] Hinter Holunderbüschen lag die Kirche. Eine Zeile von Häusern zog sich an der Talflanke hin, keinen Steinwurf über der Landstrasse, die sich aus der Schlucht hervorwand und quer durch die Schwemmebene weiterführte.“ (dK, 110)

- 3 „Sie ging nicht auf die Landstrasse hinunter, die mitten durch die Ebene hinter Rona führte. Sie lief am Rand der Ebene dem Waldrand entlang.“ (dK, 111)

- 4 „Sie war durch Mulegns gegangen, sie ging den Flurweg nach Sur und nahm den Pfad durch den Wald hinüber zum Staudamm [...] Sie rannte über den Damm, rannte auf der schnurgeraden Strasse längs des Sees.“ (dK, 113)

- 5 „Es dämmerte und die Anschriften der Hotels und Gasthäuser wurden lesbar, als sie durch Bivio huschte. Hinter den letzten Häusern bog sie von der Landstrasse ab, von der Passstrasse, die über den Julier führte, und folgte dem Feldweg, der rechts hinter Plan Camfer und gegen den Septimer wies.“ (dK, 114)

- 6 „Paola-Madlaina war zum Septimer hinaufgestiegen, zum Pass, der hinüberführte ins Bergell; doch sie stieg nicht ab. Sie wandte sich nach links und stieg weiter bis zum Joch zwischen Piz Gresalvas und Piz Lunghin.“ (dK, 115)

- 7 „Den Uferweg entlang lief sie, an Badeplätzen vorbei, an Feuerstellen vorbei. Sie kam zur Urgrossmutter und brach, als sie Urgrossmutter sah, in Tränen aus.“ (dK, 117)

Texthandlung und Karte lassen sich hier problemlos übereinanderlegen. Boesch importiert den Georaum so exakt in den Text, dass der wanderfreudige Leser Paola vom Elektrizitätswerk in Tinizong über den Septimerpass nach Maloja nachwandern könnte.¹⁶⁹ Der textuelle Raum wird vor allem dann anhand von direkten Referenzen aufgebaut, wenn Paola sich bewegt, wenn sie rennt und nach Orientierung sucht. Eine Verdichtung von semantischen Prädikationen findet sich dagegen in Momenten, an denen die Figur anhält und sich eine Verschnaufpause gönnt. Eine solche Passage sei hier exemplarisch zitiert:

Über dem Steilbord breitete sich das Hochtal weit und gelassen aus. Die Bergspitzen ragten ins Licht, rot lag ein Hauch von Knöterich in den Mulden. Paola stand und sah sich um. Unter ihr sprudelte der Bach, eine Holzbrücke führte ans andere Ufer; ein Murmeltier kam den Feldweg herab zur Brücke und richtete sich jenseits der Brücke auf, sah her, prüfte Paola, prüfte ob sie Stein sei, Strunk oder Stein, festgewachsen, festgekeilt, und machte sich erst davon, ohne Pfiff, langsam, als Paola hinunterging zum Bach und sich ans Wasser setzte. (dK, 114)

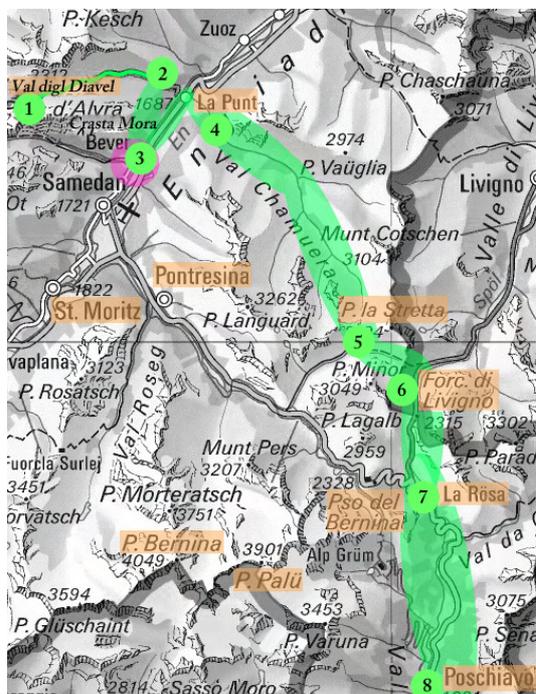
¹⁶⁹ Für eine Wanderroute in Anlehnung an diesen Text vgl. Guetg, Marco: Über Furken und Fallinen. Ans Licht, ins Leben. Eine Jahrhundertrevue mit Hans Boesch, „Der Kreis“ (1998). In: Bellasi 2010. S. 123-134. Zum Phänomen des Literaturtourismus' generell vgl. Piatti 2008. S. 267-298

Die Deskription der Landschaft läuft hier über die Kernlexeme *Steilbord*, *Hochtal* und *Bergspitzen*, die als Beschreibungsgegenstände von den Lexemen *weit*, *gelassen*, *rot*, *Mulden*, *Bach* und *Holzbrücke* ergänzt werden. Über diesen Mechanismus verbindet der Text die Bereiche Landschaft, Mensch und Vegetation: Das Hochtal wird mit dem menschlichen Attribut *gelassen* kombiniert, dem Morgenrot einen „Hauch von Knöterich“ zugeteilt und letztlich die erschöpfte Paola in der Perspektive des Murmeltiers als Stein oder festgewachsenen Strunk wahrgenommen. Diese Verbindungen suggerieren etwas Märchenhaftes oder zumindest etwas Träumerisches. Die poetische Landschaftsbeschreibung bildet einen Kontrast zu den nüchtern-technischen Wegbeschreibungen, die oben als exakte Kartier-Anweisungen gedient haben.

Im Endpunkt Maloja schliesst sich der Kreis zu Bever zwar nicht geographisch, aber kausal, da die Grossmutter ihrer Enkelin testamentarisch ebendiesen Gasthof vermachte, an dessen Tischen diese Geschichte erzählt wird.

6.3.2 Aplanalp und Valerie

Aplanalps Frau Valerie hatte ihre letzten Lebenswochen an der Seite ihres Mannes in Paola-Madlainas Gasthof zugebracht, bevor sie dem Krebs erlag. Von hier aus waren die beiden zu etlichen Ausflügen aufgebrochen; „[s]ie waren nach ihren Wanderungen aber immer wieder eingekehrt im Val Bever“ (dK, 89). Eine dieser Wanderungen, die immer auch die unmögliche Suche nach dem verschollenen Geckeler bedeutet hat,¹⁷⁰ wird im Text näher beschrieben und soll hier kartographisch und textsemantisch untersucht werden.



Karte 5.4 Figurenweg Valerie und Aplanalp, Boesch 1998. S. 87ff.

- | | |
|---|---|
| 1 | „Von diesen Seen aus war Aplanalp mit Valerie aufgestiegen durch Weiden und Geröllhalden, die Blockhalden des Val digl Diavel bis zum Pass. Sie waren über den [...] Pass gelaufen, über die uralten, begrasteten Wege, sie waren dem ausgetrockneten See hinter der Passhöhe entlanggelaufen“ (dK, 87) |
| 2 | „sie waren in die Lärchenwälder gekommen über La Punt und sie waren in den Lärchenwäldern hin- und her gegangen [...] den Waldrändern entlang bis nach Bever. Und in Bever hatten sie das Gasthaus Paola-Madlainas gefunden.“ (ebd.) |
| 3 | „Sie hatten in Paolas Gasthaus gewohnt und waren von da aus über die Bernina gelaufen, hinunter ins Puschlav“ (ebd.) |
| 4 | „sie waren jenseits von La Punt das Val Chamuera hochgestiegen...“ (dK, 88) |
| 5 | „...und neben dem Piz La Stretta hinunter ins Val dal Fain...“ (ebd.) |
| 6 | „...und weiter über die Forcola di Livigno...“ (ebd.) |
| 7 | „...nach Rösä, ...“ (ebd.) |
| 8 | „...nach Poschiavo.“ (ebd.) |

¹⁷⁰ Aplanalp hatte mit Valerie „die Wege abgelaufen, von denen, wie er glaubte, sein Grossvater vielleicht auch einen gegangen war“ (dK, 86), denn ein Jahr nach dem Verschwinden von Geckeler hatte man oberhalb von Bergün, auf Crap Alv, dessen Gürtelschnalle gefunden.

Auch für diesen Figurenweg ist eine relativ exakte Kartierung möglich. Die räumliche Beschreibung der Bewegung beginnt sehr dicht (vom Albulapass bis Bever) und beschränkt sich gegen Ende auf die einzelnen Etappen (Forcola di Livigno, La Rösa, Poschiavo). Der erste Abschnitt bis zu den Lärchenwäldern über La Punt lässt sich als Weg zeichnen, danach muss in eine zonale Darstellung übergegangen werden. Auch der Beschaffenheit der Landschaft kommt im Bereich des Albulapasses grosse Bedeutung zu (die begrasteten Wege sind uralt, das Val digl Diavel voller Block- und Geröllhalden, etc.), während sie jenseits des Tals nicht mehr thematisiert wird. Durch das Weglassen der Deskription erhöht der Text das gefühlte Tempo, mit dem die Distanzen zurückgelegt werden, bis hin zu einem rhythmisierten Aneinanderreihen von Toponymen: „Sie waren im Val Trupchun gewesen, auf dem Ofenpass und in Müstair. Sie waren von Venedig über Castelfranco, Pimolano nach Trient gefahren, nach Bozen, und waren die ganze Strecke von Bozen nach Meran durch den oberen Vinschgau gelaufen nach Müstair, in die Schweiz“ (dK, 88). Innerhalb der Modellregion baut der Text die Landschaft zwischen den Orten deskriptiv auf. Je weiter er sich aber davon entfernt und in die Welt hinaus bewegt, desto mehr fällt die semantische Landschaft durch das grobmächtige Netz der Toponyme.

Valerie und Aplanalp hatten sich bei ihren Wanderungen im Engadin „die breiten Strassen weggedacht, die schnurgeraden Dämme des Inns, die Flugpiste – wie ein Wundverband übers Land geklebt –, am Ofenpass hatten sie die Staumauern aus dem Bild gestrichen“ (dK, 89). Der Wandel, den der alpine Raum im Zuge der Technisierung und der Tourismusindustrie erfahren hat, wird von den Wandernden nicht akzeptiert. Auch die Parkplätze am Albula und „zwischen Zuoz und Samedan die augenlosen Blöcke mit Ferienwohnungen“ (ebd.) sind Valerie und Aplanalp ein Dorn im Auge. Sie entstellen die Engadiner Landschaft, stören ihre Ästhetik und müssen also vom Betrachter ‚weggedacht‘ werden.

6.3.3 Simon Mittler und Aurora

Die Geschichte von Simon Mittler und seiner Geliebten Aurora Bickel wird bruchstückhaft in kurzen Rückblenden wiedergegeben. Die beiden waren in den siebziger Jahren „in die von Krieg und Hungersnot verwüsteten Gebiete Afrikas“ (dK, 50) gereist, wo sie drei Jahre verbrachten. Simon half als Ingenieur Brunnen und Mauern, Häuser und Strassen zu bauen, während sie als Pflegerin arbeitete. Die Beziehungs- und Lebenskrise setzte ein, als Simon die Rechtmässigkeit seiner Arbeit zu hinterfragen begann: „[Er] fragte sich, ob er dieselbe Wüste vorbereitete, die er schon im schweizerischen Mittelland vorbereitet hatte, damals, als er zwischen Zürich und Bern die Felder hatte glatt walzen lassen für den sogenannten Fortschritt, die Autobahn“ (dK, 51). Das Afrika der siebziger Jahre erscheint als ein im Gegensatz zum schweizerischen Mittelland noch nicht zur ‚Beton-Wüste‘ erstarrter archaischer Raum. In dieser Gegenüberstellung ist also nicht die Schweiz, sondern der afrikanische Kontinent Träger des Anachronistischen und als solcher mit dem Fortschritt unverträglich, was für Simon bedeutete: „Aurora gehörte hierher, er nicht“ (dK, 53). Deswegen entschloss er sich zur

Abreise nach Zürich in der festen Hoffnung, dass Aurora es ihm bald gleichtun würde, doch „[s]ie blieb“ (dK, 83).¹⁷¹

Afrika wird als Raum semantisch und referentiell kaum aufgebaut; der vage Verweis auf eine „Savanne, in Hitze und Staub“ (dK, 85) reicht, um ein prototypisches Afrikabild zu evozieren. Der Hinweis auf die kriegsversehrten, von Hungersnöten betroffenen Gebiete des Kontinents muss genügen, um eine Aktualisierung des Nicht-Gesagten zu bewirken.

Die afrikanische Archaik bildet die Brücke, über die der Text in Simon Mittlers Phantasie die räumliche Dimension mit der zeitlichen verbindet:

Mit geschlossenen Augen sah er über ein weit sich dehnendes Feld [...] Er sah Grasland. So wie er Grasland gesehen hatte unten im afrikanischen Busch, wie er Grasland um sich gewusst hatte, als er auf der Veranda des Ärztehauses sich über die schlafende Aurora gebeugt hatte [...] Ein graues Feld dehnte sich hinter Simons geschlossenen Augen. In die Tiefe hinein, tausend Jahre tief dehnte sich das Feld, viele tausend Jahre. Und verteilt über das Feld sah er Männer stehen, sah er Frauen stehen, sah sie wartend hinblicken über das weich gewellte Land. (dK, 122f.)

Während ein Triggering in unseren bisherigen Beobachtungen stets Auslöser räumlicher Projektionen war, findet hier über die von Simon imaginierte Grasfläche im afrikanischen Busch eine Verwandlung des Raumes in Zeit statt. Hierfür eignet sich die Savannenlandschaft als Triggerraum besonders gut, da sie als endlose Fläche erscheint und anders als die alpine Landschaft nicht durch die Vertikale unterbrochen wird. Dem Raum Afrika – und insbesondere der Savanne – können grundsätzlich ähnliche Eigenschaften und Funktionen wie den schweizerischen Alpen zugeschrieben werden.¹⁷² Die archaische, zeitlose Landschaft stellt in beiden Fällen einen (menschen-)leeren Raum, eine weisse Fläche dar, auf die sich Erinnerungen und Phantasien projizieren lassen.

6.3.4 Geckeler und Urgrossmutter

Mit J romy Geckelers Geschichte kommen wir zum zeitlich äussersten Kreis, der sich um die erinnernde Tischgemeinschaft zieht. Sie wird von Paola-Madlaina erzählt, der Ur-Enkelin von Geckelers Geliebten, deren Name nicht genannt wird. Zu dem Zeitpunkt als sich die beiden trafen, war die Urgrossmutter seit gut zehn Jahren mit einem Wirt verheiratet, der weder lesen noch schreiben konnte. „Die Welt war eng“ (dK, 22), erzählt Paola aus der Perspektive der Urgrossmutter, und tatsächlich beschränkt sich ihr Figurenraum auf das Gebiet zwischen La Punt Chamues-ch und Maloja. Dennoch wird referenziell immer wieder auf weit verteilte Orte verwiesen: Venedig, Breslau, Petersburg, Neuguinea, Pjöngjang.

Die Urgrossmutter riet damals dem durchreisenden Uhrmacher J romy Geckeler vehement davon ab, am selben Tag noch über den Albulapass nach Bergün zu gehen, da er hohes Fieber hatte, hungrig war und das Gelände nicht kannte. Speziell warnte sie ihn vor dem „Tal des

¹⁷¹ Lange meldete sich Aurora nicht bei ihm, erst nach Jahren liess sie vermelden, dass sie Mutter geworden sei. An diesem Silvesterabend nun, sollten sich die beiden das erste Mal seit Jahren wiedersehen.

¹⁷² Es sei denn, diese sind wie hier zugebaut und deshalb nicht mehr als Triggerr ume verfügbar.

Teufels“ (dK, 78), welches sich hinter dem Pass auftut: „eine Wüste aus Stein. Nicht umsonst heisse sie Val digl Diavel“ (ebd.). Dieses Tal wird wesentlich später dann tatsächlich zu Geckelers tödlichem Verhängnis. Boesch bedient sich, ähnlich wie Becher mit der Diavolezza und Krohn mit dem Teufelsgupf, klang- und unheilvoller Toponyme, um die dort stattfindende Wende der Handlung anzudeuten.

Der fieberkranke Geckeler blieb also vorerst in Bever und liess sich von der Urgrossmutter gesund pflegen. Er kam aus dem St. Galler Rheintal, wo er mit seiner Frau Lilian lebte, „nur eine Viertelstunde vom kleinen Dorf, von Salez entfernt und ebenso weit vom Rhein entfernt“ (dK, 60). Sein Figurenraum ist wesentlich grösser als derjenige der Urgrossmutter und reicht von Buchs, Rohrschach, Sargans über das Engadin bis nach Italien.¹⁷³ Mit der Eröffnung von Venedig als Schauplatz wird die mündliche Erzählsituation der Rahmenhandlung verlassen und durch einen auktorialen Erzähler abgelöst, der das berichten kann, was die Figuren nicht wissen.¹⁷⁴ Der Figurenraum von J romy Geckeler befindet sich also fast gänzlich ausserhalb unserer Modellregion. Das Engadin betritt er nur als Durchreisender, auf tragische Weise aber wird das Bündner Hochtal zu seiner Endstation. Die Binnengeschichte wird am Ende des Textes noch einmal aufgenommen, als Paola-Madlaina erzählt, wie die Urgrossmutter den mittlerweile genesenen Geckeler zum Albula-Hospiz hinaufbegleitete – in einem Schneesturm, der die Orientierung in Raum und Zeit verunm glich hatte: „Sie hatte die Richtung verloren, den Sinn für die Zeit. Nichts war mehr. Nur Geckeler ging neben ihr“ (dK, 200). Am Hospiz angekommen, hatten sich die beiden verabschiedet, worauf sie vom Wind getrieben nach La Punt zurückgekehrt war, Geckeler aber nicht mehr gesehen wurde: „Er ist über die Strasse hinausgeraten, über den Strassenrand. Und er strauchelte, stürzte. In einer Wolke aus Schnee stürzte er in die Dunkelheit“ (dK, 201). Das Val digl Diavel, „das verdammte Tal“ (dK, 199), löst in diesem Ungl cksmoment seine semantische Prophezeiung ein. Im Toben des Sturmes wird die Passhöhe und das dahinterliegende Tal zum Ort der maximalen Bedrohung und Gefahr: Hier ist es „trostlos“ (dK, 197) und „still“ (dK, 198), es war „Nacht geworden mitten am Tag“ (ebd.) und „der Schnee war zu W llen geweht worden“ (dK, 199). Selbst die Fuhrleute aus Bergün („Den ganzen Winter, bei jedem Schnee fahren sie über den Pass, hatte sich Urgrossmutter gesagt“, ebd.) hatten Angst. Das Verschwinden Geckelers führt die Binnengeschichte zu Ende und zurück ins Gasthaus, wo die Gäste in Gedankengängen endlose Runden drehen, Gedankenkreise „wie löchrige Stahltrommeln, die Kies sortieren“ (dK, 54):

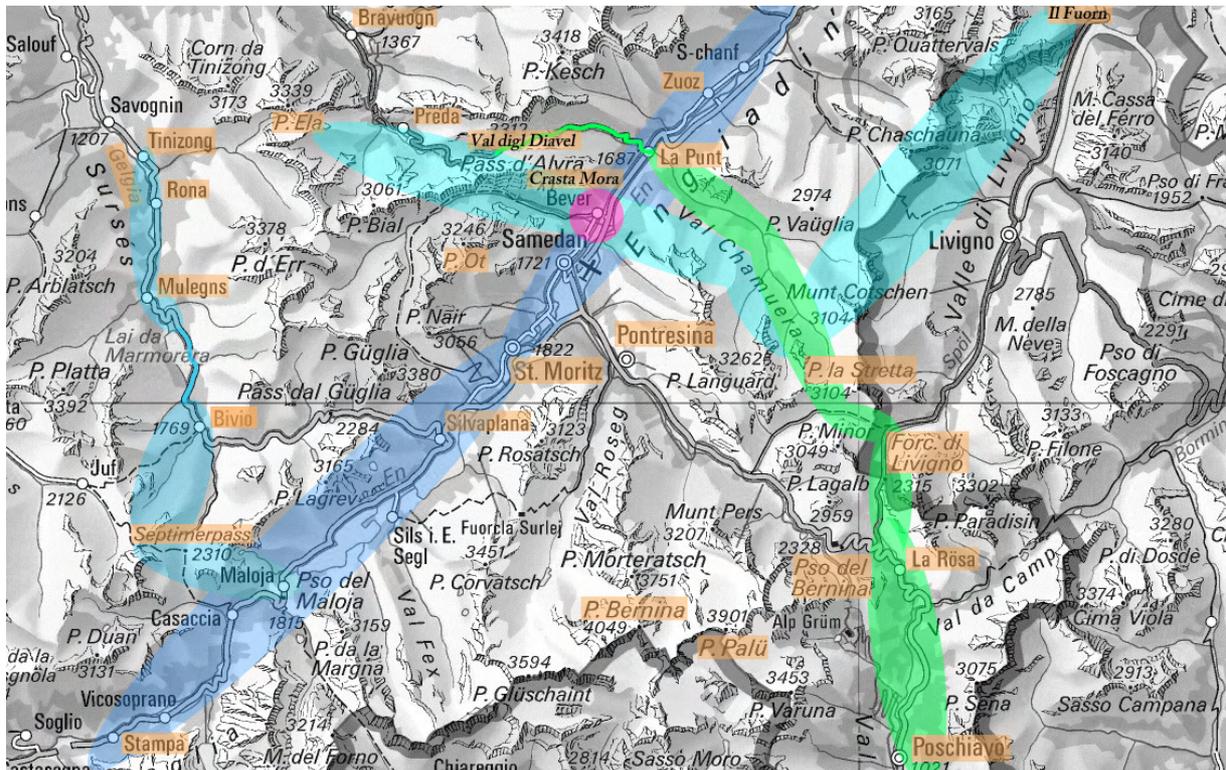
¹⁷³ „Er fuhr mit den Uhren nach Buchs, nach Sargans oder nach Rohrschach, zu Fuss ging er zwei bis vier Stunden weit, oft sogar sechs und mehr“ (dK, 68).

In Rohrschach hatte sich Geckeler ein Bild der Stadt Venedig gekauft (es zeigt den Markusplatz im Licht der untergehenden Sonne), vor dem er regelmässig andächtig stillstand. Wie ein Magnet zog ihn die Stadt immer wieder nach Italien.

¹⁷⁴ Auf eine Untersuchung der Venedig-Handlung muss hier allerdings aus Kapazitätsgründen verzichtet werden.

In der Trommel Aplanalps war vielleicht der Gang des Uhrmachers, dessen Weg sie, Aplanalp und Valerie, und später Aplanalp und Simon gesucht hatten, seinen Weg ans Meer und wieder zurück auf die Nordseite der Berge, hin durch den Tunnel des Gotthards und wieder zurück über die Pässe, ein Kreis sozusagen; nicht geometrisch genau ein Kreis, aber doch. Jeder Kreis ist ein Hin und Zurück. (dK, 55)

Die literaturkartographischen und textsemantischen Analysen der einzelnen Erzählstränge hat deren Funktion mitunter darin offengelegt, das grobmaschige Toponymen-Netz mit Geschichten aufzufüllen, die sich in kleinen und grossen, geographischen und kausalen Kreisen um Bever drehen. Das anfänglich anhand von Wind und Schnee aufgespannte, kahl und technisch erscheinende geographische Raster wird durch die Binnengeschichten mit Bedeutung beladen und dadurch für den Leser erfahrbar gemacht. Die Textwelt wird also mittels Figurenwegen und Wegzonen auf einer projizierten Erinnerungsebene erlebt und somit zum Figurenraum. Dieser projizierte Hyperraum der Erinnerungen lässt sich wie eine Folie exakt über den Georaum legen. Fügt man der Ebene des Binnengewebes die Schnee- und Windprojektionen hinzu, entsteht für die Modellregion folgendes Bild:



Karte 5.5. Handlungsraum zonal, Engadin. Boesch 1998

- | | | | | | |
|---|----------------|---|----------------------|--|-----------------------|
|  | Paola-M. |  | Aplanalp und Valerie |  | Schauplatz |
|  | Schneegestöber |  | Wind |  | Topographische Marker |

Die Rahmenhandlung in *Der Kreis* kommt mit einer minimalen Raumfläche aus, sie beschränkt sich auf den nicht näher bestimmten Gasthof in Bever, die Station der Rhätischen Bahn und das Gebiet dazwischen. Der Mikroschauplatz der Gaststube fungiert als Triggerraum für ein Gewebe von Geschichten, das sich quer über die Modellregion und darüber hinaus zieht. Grundsätzlich lässt sich für die Binnenerzählungen festmachen, dass Ortsbezeichnungen meist mit Bewegung im Zusammenhang stehen, welche mittels Schneegestöber, Wind oder wandernden Figuren erzeugt wird. Im Gegensatz dazu wird die semantische Landschaft in Momenten des Stillstandes aufgebaut. Boesch versagt sich dabei jeglicher Pathetik und vermittelt ein auffallend unruhiges Bild des Engadins. Die alpine Landschaft wird in der synchronen Betrachtung innerhalb der Binnengeschichten jeweils als dynamisch geschildert: Es wird gebaut, gepflastert, gebohrt und abgerissen. Hintereinander gelesen ergibt sich so ein diachrones Porträt der landschaftlichen Veränderungen des Engadins im 20. Jahrhundert – von der Fertigstellung des Albulatunnels über den Bau von Blöcken mit Ferienwohnungen, Parkplätzen, Flugpisten und Staudämmen bis zur Trockenlegung von Sumpfböden. Dadurch, dass sich der Mensch in der Landschaft permanent einrichtet und sie somit ihrer Archaik entledigt, verliert der alpine Metaraum seine Triggering-Qualität. Die einzige Projektion auf der Erinnerungsebene muss deshalb in die menschenleeren Weiten der afrikanischen Savanne verlagert werden.

6.4 Der Albula als Naht zwischen Norden und Süden

Ausser des Kreises bedient sich der Text eines weiteren strukturierenden Ordnungselementes, nämlich der horizontalen Trennung von Norden und Süden. Die diametralen Bereiche werden von Paola-Madlaina als zwei Tücher bezeichnet, die durch den Albulapass als Naht getrennt, aber zugleich verbunden sind:

Das Hin-und-hergehen sei der Faden, denke sie, der die zwei Tücher zusammennähe; das südliche Tuch, das warme und dunkle, italienische, auf der einen Seite und das hellere, kühlere, das des Nordens auf der anderen. Und der Berg sei eine Naht, eine kratzend aufgestülpte, raue Naht zwischen den Tüchern. Die Fernsucht aber, die man im Unterland auch Sehnsucht nenne, ein Wort, das keiner gern höre, diese Fernsucht sei die Nadel, die durch den Stoff fahre (dK, 91)

Das menschliche Hin-und-hergehen über den Berg verwebt also die geographischen Räume, die Deutschschweiz mit Italien, das Nördlich-Kühle mit dem Südlich-Temperamentvollen. Die rätoromanische Sprache nimmt dabei eine Brückenfunktion ein: „Das Romanische ist der Faden!“, rief Bartolomeo, „exakt unsere Sprache ist der Faden! Und wir, die Rätoromanen, sind die Nadel.“ (ebd.). Sprachlich, kulturell und wirtschaftlich bewegt sich die rätoromanische Bevölkerung auf einer vertikalen Schnittstelle; sie lebt vom Transithandel, holt und bringt Wein aus dem Veltlin und der Region des Gardasees und transportiert umgekehrt Waren vom Bodensee „in die Berge und über die Berge“ (ebd.). In der fortwährenden grenzüberschreitenden Bewegung liegt die Identität dieser Gesellschaft: „Die Rätoromanen fahren, sie

laufen und fahren. Fernweh. Heimweh. Und solange sie fahren und laufen, sind sie“ (ebd.). Die metaphorische Zerlegung des Raumes in ein Diesseits und ein Jenseits des Alpenübergangs inszeniert das Engadin als überbrückende Mitte zwischen Norden und Süden.

Abschliessend kann gesagt werden, dass der Roman *Der Kreis* als textuelles Konstrukt zutiefst auf räumlichen Mustern basiert. Nach obigen kartographischen und semantischen Untersuchungen überrascht Hans Boesch's Kommentar zur Bedeutung der Geometrie in seinen Texten wenig: „Die Kreisform ist dem letzten Band ‚Der Kreis‘ unterlegt. Und zwar ist der Kreis hier nicht mehr ein Bannzeichen, ein Zeichen des Ein- und Ausschliessens [...], sondern ein Zeichen der Wiederkehr, auch der ‚ewigen Wiederkehr‘“.¹⁷⁵

Der Text ist durchtränkt mit Orts- und Städtenamen, mit Referenzen auf Länder, Kontinente, Polkappen und Meere, mit Gipfel- und Gletschernamen und der Nennung kleiner Dörfer, Ebenen und Täler. Es herrscht eine hohe Dichte an Referenzen auf den Georaum. Literaturgeographisch können drei Raumebenen unterschieden werden: Der Mikroschauplatz der Rahmenhandlung (=Figurenraum), die projizierten Erinnerungsebenen (Bergün bis Poschiavo, Venedig) und der alles einschliessende, durch topographische Marker erweiterte Handlungsraum (Welt). Das beschauliche, unscheinbare Bergdorf Bever fungiert als Nullpunkt der Nord-Süd-Achse und zugleich als Mittel- und Ausgangspunkt vielschichtiger Kreisbewegungen, durch die der Leser die Welt erfährt. Das Ineinandergreifen von Boesch's geometrischen Überlegungen zur Raum- und Städteplanung und seinem literarischen Schaffen hat ein räumlich komplexes und vielschichtiges Werk entstehen lassen, das trotz seiner technischen Konstruiertheit sinnlich, kunstvoll und lebendig anmutet.

¹⁷⁵ Boesch 2001. S. 186f.

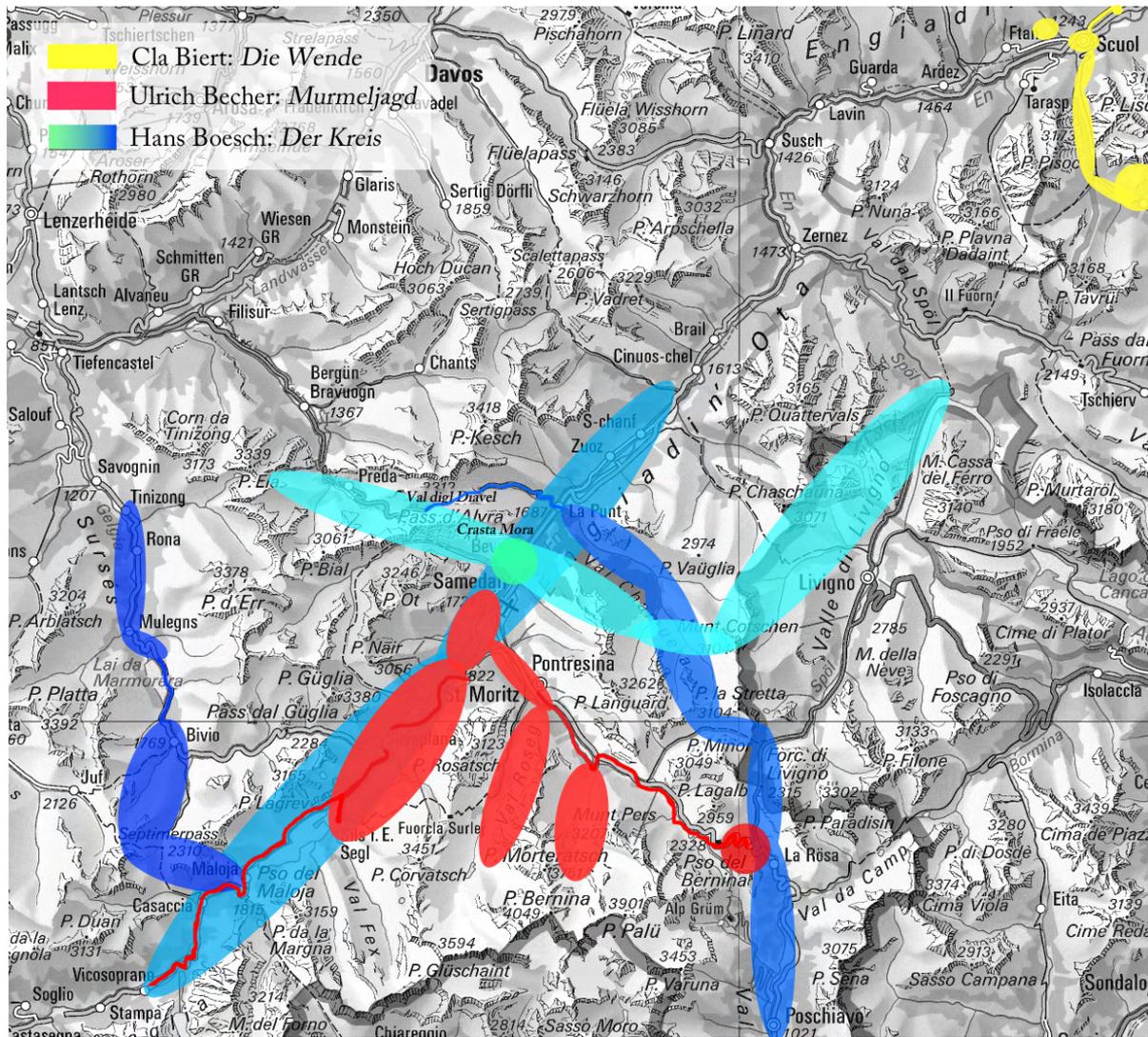
7. Schlusskommentar

Die kartographischen und literaturwissenschaftlichen Untersuchungen der vier ausgewählten Texte haben vor allem eines gezeigt: Raum und Landschaft sind darin weitaus mehr als schlichte Umwelt, Kulisse oder Dekor. Ihre textuellen Funktionen sind vielfältig und vielschichtig und verlangen darum nach einer flexibel einsetzbaren Methodik. Der literaturkartographische Zugang zu diesen ‚Engadiner Texten‘ hat viel zutage gebracht, was ohne sie nicht sichtbar geworden wäre. Einerseits konnten die Karten einen deutlichen Eindruck davon vermitteln, wie stark ein Text im Georaum verankert ist, wie oft und wodurch auf ihn Bezug genommen wird und wie exakt die Bewegungen von Figuren darin nachvollziehbar sind. Andererseits haben sie zu zeigen vermocht, dass den Texten ganz verschiedene Raummodelle zugrunde liegen, mit denen jeweils bestimmte poetologische Konzepte verbunden sind.

7.1 Raummodelle

Während Bechers *Murmeljagd* in St. Moritz und Sils Referenzschwerpunkte setzt und im Talabschnitt dazwischen viel Bewegung verzeichnet, bleibt Bierts *Die Wende* im Siedlungsbereich von Scuol vage und weist vor allem dann einen erhöhten Referenzialisierungsgrad auf, wenn sich die Figuren in das umliegende Gebirge begeben. Solche Unterschiedlichkeiten lassen sich mit Sicherheit auch darauf zurückführen, wie die Autoren die Landschaft des Engadins erlebt haben. Hat Ulrich Becher die Region als Fremder wahrgenommen und sich als solcher wohl vor allem an Strassen, Bahnlinien und Dörfern orientiert,¹⁷⁶ so ist Cla Biert als Einheimischer bestens vertraut mit dem Gebiet rund um Scuol. Anders als bei Becher ist die Dichte der Referenzen bei Biert markant höher, wenn sich die Figuren vom Dorf weg in das Gebirge bewegen. Dabei hält sich Becher weitgehend an Dorf- und Strassennamen oder Ortsbezeichnungen innerhalb der Siedlungsraumes, während sich Biert vieler Flurnamen bedient, die ein topographisches Expertenwissen erfordern und auf einer gewöhnlichen Karte nicht verzeichnet sind. Ein ortsunkundiger Leser würde sich in Bechers Oberengadin wohl besser zurechtfinden als im Unterengadin Cla Bierts – was nicht heissen muss, dass er sich die Gegend nicht trotzdem vorzustellen vermag. Die vielen, schön zu lesenden Landschaftsbeschreibungen vermitteln ein lebendiges, detailreiches und realreferentes Bild der Region. Wieder anders ist die Situation bei Hans Boesch. Hier wird das besiedelte Tal (bis auf den Abschnitt zwischen Bever und La Punt) topographisch quasi ignoriert; die Figuren bewegen sich fast ausschliesslich in der alpinen Zone nördlich und südlich davon. Die Handlungszonen und Figurenwege sind durch Toponyme zuverlässig und exakt im Georaum verankert. Werden die Handlungsräume der drei Texte übereinander gelegt, ergibt dies folgendes Bild:

¹⁷⁶ Becher ist 1938 vor den Nazis in die Schweiz geflüchtet, musste aber bereits 1941 über Frankreich, Spanien und Portugal nach Brasilien und schliesslich nach New York weiterreisen. Vgl. Basler Literarisches Archiv: Becher, Ulrich. http://www.ub.unibas.ch/spez/bla/bla_becher_ulrich.htm [15.07.2011]



Karte 6.1: Handlungsräume Biert 1984, Becher 2010 & Boesch 1998

So wird noch einmal deutlich, dass Bechers Figurenraum primär an Strassenverläufen und Bahnstrecken festgemacht ist, während Boesch seine Figuren „über Stock und Stein“, aber stets entlang topographischer Fixpunkte (Gipfel, Passübergänge, Dörfer) wandern lässt. In der *Murreljagd* wird der Handlungsraum ausschliesslich durch Figurenbewegungen aufgebaut, wogegen sich Boesch auch der Elemente Wind und Schnee bedient, um einen grossflächigen Bezug auf den Georaum zu schaffen. Die Handlungszonen der beiden Texte überschneiden sich kaum,¹⁷⁷ obwohl sie in einem ähnlichen Radius um St. Moritz als topographisches Zentrum aufgebaut sind. Die Handlungsräume der *Murreljagd* und von *Der Kreis* erstrecken sich über eine vergleichbar grosse Fläche,¹⁷⁸ während Bierts *Die Wende* mit einem weitaus kleineren Gebiet, das sich bis auf eine Ausnahme auf die Gemeinde Scuol bezieht, auskommt. Der Fall von Tim Krohns *Der Geist am Berg* kann hier offensichtlich nicht in den kartographischen Vergleich miteinbezogen werden, da einzig die Orte ausserhalb der Modell-

¹⁷⁷ Die blau eingefärbte Strecke zwischen St. Moritz und Stampa wird nicht von Figuren, sondern vom Wind ‚zurückgelegt‘ und ist somit dem Handlungs- aber nicht dem Figurenraum zuzuordnen.

¹⁷⁸ Der Handlungsraum der *Murreljagd* geht mit dem Bergell über das Engadin und über diese Karte hinaus. Auf solche ‚verlorenen Räume‘ wird weiter unten noch ausführlich eingegangen.

region (Chur, Thusis, Genf, Georgien) Referenzen auf den Georaum aufweisen. Die Vorstellung von einer dem Text zugrunde liegenden topographischen Karte hat in diesem Fall zu kurz gegriffen und die Grenzen dieser Methode aufgezeigt. Aber gerade das Ausweichen auf alternative Darstellungsweisen von textuellen Räumen hat deren spezifische poetologische Funktionen erkennen lassen. Somit kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass auch die Grenzen der literaturkartographischen Darstellung einen Mehrwert generieren, weil sie wichtige Fragen aufwerfen.

7.2 Räumliche Verluste und ‚Orte der Abwesenheit‘

Was im einführenden Kapitel bereits als Problem vermutet worden ist, hat sich durch die Textanalysen bestätigt: In allen vier Texten geht der Handlungsraum über die Modellregion hinaus.¹⁷⁹ Die notwendige und methodisch sinnvolle Einschränkung des zu untersuchenden Raumes verweigert Orten, die sich ausserhalb dieses Ausschnittes befinden, eine kartographische Analyse – und noch bedenklicher: sie tut es aus der Perspektive des Textes völlig willkürlich. Willkürlich deshalb, weil der Text die Modellregion nicht vorgibt, sondern unfreiwillig darin eingehegt wird. Der Untersuchungsraum ist hier grosszügig gehandhabt worden, handelt es sich bei der Definition des Engadins doch um eine Landschaft und nicht um ein geopolitisches Gebilde mit strikten Grenzen. So ist Poschiavo in drei von vier Texten noch Teil der Modellregion, wogegen das Bergell beispielsweise weggelassen wird. Es sind also durchaus Verluste zu beklagen. Eine mögliche Lösung dieser Problematik könnte in einer gänzlich digitalen Darstellungsweise liegen, in der solche Orte herangezoomt werden könnten – damit wäre beides gewonnen: eine exakte Kartierung auf grossmassstäblichen Karten, sowie die Berücksichtigung von Handlungszonen, Schauplätzen und topographischen Markern ausserhalb der Modellregion.

Von diesen *verlorenen Räumen* unterscheide ich die sogenannten *Orte der Abwesenheit*. Gemeint sind damit Räume, deren Funktion in der bewussten Auslagerung von Handlung besteht. Drei Kategorien lassen sich dabei unterscheiden: Zur ersten gehören in unserem Fall Orte wie Chur, Basel oder Zürich, die in der Regel ohne semantische Konstruktion bleiben. Vom Engadin aus betrachtet sind sie die nächsten fixen Orientierungs- und Knotenpunkte im georäumlichen Raster und werden primär im Zusammenhang mit Zugverbindungen und Ausbildungsstätten genannt, ohne zu einem eigentlichen Schauplatz zu werden. Die zweite Kategorie ist die der ausgelagerten Schauplätze, wie Genf bei Krohn und Venedig bei Boesch. Sie sind keine projizierten Räume, sondern werden im Verlauf der Handlung tatsächlich von Figuren betreten. Dabei handelt es sich um grössere Städte, in denen – obwohl sie innert weniger Zugstunden erreichbar sind – völlig andere Regeln gelten als im Gebirge, wodurch sich neue Möglichkeiten für den Handlungsverlauf eröffnen. Die dritte Kategorie von Räumen der

¹⁷⁹ So Partenen bei Biert, Venedig, Triest, das Bergell und Schlanders bei Boesch, Wien, Berlin, München, Graz, etc. bei Becher und Genf bei Krohn.

Abwesenheit umfasst Orte (hauptsächlich urbane Metropolen), die über die ganze Welt verteilt sind: St. Petersburg, New York, Pjöngjang, Warschau. Als topographische Marker tragen sie entscheidend dazu bei, die Textwelt in einer georäumlichen Wirklichkeit zu verankern. Die Distanzen zueinander und zur Handlungszone spielen dabei keine Rolle.

Es ist auffallend, dass zu den Orten der Abwesenheit meist Städte gehören, praktisch nie Dörfer, Ebenen oder Gebirge. Da sie semantisch nicht oder nur vage aufgebaut werden, sind sie innerhalb der drei Kategorien beliebig austauschbar – dies hat der Vergleich von Krohns Text mit Sypriis Heidi am deutlichsten gezeigt. Auch ob Trebla auf seinem Weg ins Engadin in Basel oder erst in Zürich umsteigt, bleibt ohne Bedeutung für den Text, ebenso ob in Boesch's *Der Kreis* die Caféhäuser der Bergeller in St. Petersburg und Venedig, oder in Moskau und Mailand stehen. Orte der Abwesenheit sind im Zusammenhang mit einem Handlungsraum wie das Engadin deshalb besonders wichtig, weil sie Kontraste schaffen und gewisse Wendungen im Handlungsverlauf überhaupt erst möglich machen.¹⁸⁰

7.3 Deskriptive Landschaftskonstitution

Anhand von textchronologischen Karten lässt sich visuell nachvollziehen, wieviel Raum in welcher Phase eines Textes eingeführt wird. Theoretisch mit Mahler davon ausgehend, dass der Textanfang eine verhältnismässig hohe Dichte an direkten Referenzen aufweist, sind wir von diesen Karten eines Besseren belehrt worden, haben diese doch deutlich gezeigt, dass dem nicht so sein muss. Anstatt den Handlungsraum möglichst rasch einzuführen, um so die Situationslosigkeit zwischen Leser und Text aufzuheben, wird er bei Cla Biert etwa analog zu den Bewegungen der Figuren kontinuierlich erweitert.¹⁸¹ Becher lässt seinen Leser am Anfang der *Murmeljagd* lange im Unwissen über die topographische Situierung der Handlung. Erst nach 23 Seiten werden mit dem *Moritzer See* und dem *Rosatsch* die ersten Referenzen auf den Georaum der Handlungszone gemacht – zuvor wird ausschliesslich mit semantischen Attribuierungen gearbeitet. Erwartungsgemässer verläuft die Eröffnung des Handlungsraumes bei Hans Boesch: Hier schweift eine textuelle Kamera einmal quer über die Modellregion, verlässt sie gar, um rund um die Welt zu fliegen, und zoomt dann auf den eigentlichen Schauplatz Bever. In Krohns *Der Geist am Berg* wird der Schauplatz des imaginierten Piz Spiert durch das prototypische Teilelement *Piz* ‚irgendwo‘ im Rätikon angesiedelt und anhand von ganz bestimmten semantischen Isotopien weiter aufgebaut. Die Neuschöpfung des Bergnamens bietet Krohn die Möglichkeit, jedwelchen Diskursen zu entgehen, die an ein konkretes realweltliches Pendant geheftet wären –¹⁸² gerade in einem

¹⁸⁰ Zürich und Paris bei Biert, Venedig bei Boesch und Frankfurt bei Krohn stehen beispielsweise für die Option auszuwandern. Sie führen das unbestimmte Fernweh hin zur konkreten Möglichkeit, das Engadin zu verlassen. Das unbestimmte ‚Afrika‘ bei Boesch schafft die Voraussetzungen für die Trennung von Simon Mittler und Aurora, denn Gründe für eine solche hätte es in der Schweiz keine gegeben.

¹⁸¹ Die Handlungszone wird mit dem Gebiet zwischen Val Tuoi und Ftan buchstäblich bis auf die letzten Seiten erweitert. Vgl. Karte 3.2

¹⁸² Vgl. Piatti 2008. S. 178

modernen Tourismusgebiet wie dem Engadin. Durch die Referenz auf realweltliche Topographien gehen poetologische Möglichkeiten auf, andere aber zu: „Die [Möglichkeit der] Kartierung erscheint insofern als Zerstörung von Räumen, in denen Abenteuer und Phantasien sich einnisten können“.¹⁸³ Mythen, Träume und Möglichkeiten brauchen eine Art schwebenden Raum, der frei ist von „Exaktheiten, Wachheiten und politisch stratifizierten Tatsächlichkeiten“.¹⁸⁴ Mit Chur und Thusis als topographische Marker wird in Krohns Text erst relativ spät Referenz auf den Georaum geschaffen – dann nämlich, als sich das Märchen in eine Novelle aufzulösen beginnt. Genf wird in der Mitte des Textes als Schauplatz eingeführt, wobei ausgesprochen wenig dafür getan wird, diesen realreferent aufzubauen.¹⁸⁵ Die Einführung von Handlungszonen und Schauplätzen gestaltet sich von Text zu Text sehr unterschiedlich. Die Annahme Mahlers, der Erzähler sei bemüht seinen Text möglichst rasch zu referentialisieren, trifft also längst nicht immer zu.

Das Nennen von Toponymen hat ausser dem Aufbau und der Verankerung des Handlungsraumes eine weitere Funktion: Es ermöglicht den Stillstand von Handlung und Bewegung zugunsten eines Panoramablickes auf die Landschaft oder einer detaillierten Beschreibung des Ortes, an dem sich die Figur gerade befindet. Dieser Mechanismus konnte anhand von Cla Biert, der in solchen Momenten unversehens ins Schwärmen gerät, besonders deutlich gezeigt werden. Im subjektiven Blick des Erzählers (oder ist es doch der des Autors?) spiegeln sich die Föhren, Lärchen und Felswände des Engadins und werden ästhetisch zur Landschaft verklärt:

Tumaschs Blick wandert gegen den Valanc Lad hinauf. In der untergehenden Sonne glitzern die Legföhren wie zitterndes Wasser, das den besonnten Föhrenwald trennt, dessen Stämme bis hinauf unter die Felswände leuchten. Auf der anderen Seite stehen in einem feinen, blauen, schattigen Nebel die grauen Lärchen. Weiter draussen hinter dem Wald von Tulai guckt das Türmchen des Hotels hervor und nimmt die letzten Sonnenstrahlen im Tal auf. (dW, 273)

Solchen schwärmerischen Raumdarstellungen steht die überaus nüchterne Art, mit der Boeschs Erzähler die Landschaft beschreibt, diametral gegenüber: „Der Himmel war bedeckt. Nebel hing in den Hängen. Wind war aufgekommen. Schneeflocken trieben im Wind“ (dK, 197). Bei Krohn stehen solche Beschreibungen ganz im Dienste der Geschehensstruktur des Textes und haben keinen ästhetischen Eigenwert. Auch bei Becher dominiert die pragmatische Inszenierung von Landschaft; eine Verschnaufpause für das sinnenfreudige Betrachten der Landschaft bleibt dem Leser vergönnt.

Bei aller Begeisterung für das Kartieren von Texten ist zuzugeben, dass eine literaturwissenschaftliche Untersuchung damit nicht getan ist. Die Karten sind als vielversprechende Aus-

¹⁸³ *Stockhammer*, Robert: Verortung. Die Macht der Kartographie und die Literatur. Ders. (Hrsg.): *Topographien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. Paderborn 2005. S. 319-340. Hier S. 339

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Weder die namenlose „Firma“ (GaB, 46), in der Bruno arbeitet, noch die „Vorstadt“ (GaB, 50), in der Vivienne wohnt, werden genauer lokalisiert oder deskriptiv aufgebaut.

gangspunkte zu verstehen, indem sie vor allem Eines tun: Fragen stellen. Die sichtbar gewordenen Raummodelle, die Wahl imaginierter oder importierter Schauplätze und Handlungszonen und die Art der Referenzialisierung auf den Georaum fragen allesamt nach den dahinterliegenden poetologischen Gründen.

7.4 Landschaft als Zeichen

Eine wichtige Funktion textlandschaftlicher Elemente hat sich in ihrer Zeichenhaftigkeit offenbart: Flüsse, Gletscher, Bergspitzen, usw. bieten sich als Symbole und Allegorien an, die helfen können abstrakte Konzepte und Sachverhalte zu verdeutlichen und zu konkretisieren.¹⁸⁶ Die inneren Befindlichkeiten von Figuren werden über die unmittelbare Landschaft als Projektionsfläche ein zweites Mal durchgespielt und dadurch verstärkt – ein Mechanismus, der in einer alpinen Landschaft besonders gut zu greifen scheint. Die unternommene Analyse der vier Texte hat eine ganze Reihe solcher symbolischer Besetzungen von landschaftlichen Elementen offengelegt. So besteht die textuelle Funktion des fließenden Inns in Bierts *Die Wende* darin, dem Fernweh von Tumasch Tach einen Ausdruck zu verleihen, währenddem die danebenstehenden alten, unverrückbaren Birken die Option zu bleiben verbildlichen. In Krohns modernem Märchen ist diese Art von Zeichenhaftigkeit etwas verdeckter aber wesentlich offener für die Mitarbeit des Lesenden – dass der Text aber in der Widersprüchlichkeit eines tiefen Schmelzwassertümpels enden muss, spricht auf einer Metaebene deutliche Worte. In Hans Boesch's Roman werden den neu gebauten Ferienhäusern die menschlichen Attribute abgesprochen, sie sind „augenlos“ (dW, 89) und deswegen tote Fremdkörper. Die natürliche Landschaft hingegen wird als lebendig und interagierend beschrieben: „[D]ie Zweige der Weiden winken im Wind (dK, 35) und die Lawinen liegen „lauernd in den Hängen“ (dK, 149). Projektionen des Innenlebens literarischer Subjekte auf die Landschaft finden sich nicht.

Ganz anders bei Becher, der die innere Verwirrung Treblas etwa in den nächtlichen Irrlichtern auf dem Campfërsee widerspiegeln lässt. Bechers Berglandschaft ist von einer für den Alpendiskurs ungewohnten Zeichenhaftigkeit geprägt, vor allem durch die Verknüpfung des alpinen Raumes mit einer industriell-militärischen Atmosphäre. Die städtische Zivilisation hat im Gebirge nicht ihren Gegenort, sondern ihre unaufhaltsame Fortsetzung. Das gewaltsame Durchbrechen der klaren Raumtrennung *Berg-Stadt*, bzw. das bedrohliche Hineingreifen des Technisch-Destruktiven in die alpine Naturlandschaft, generiert das unerträgliche Gefühl, nicht einmal im Refugium der Alpen vor Krieg und politischen Feinden sicher zu sein. Ein ähnliches Diskursverfahren wendet auch Krohn an. Er definiert den Piz Spiert als Ort der Verwahrlosung und Zerstörung und, ihm diametral gegenüberstehend, Genf als einen

¹⁸⁶ Die Symbolbedeutung der Landschaft und der Natur im Allgemeinen führt in ihrer literarischen Tradition bis in die Antike zurück. Im Gegensatz zu den objektiv festgelegten Symbolbedeutungen, wie sie in einem *Phyσιολογος* etwa zu finden sind, entspringt die Zeichenhaftigkeit der Natur seit dem zwölften Jahrhundert vermehrt der subjektivierten Wahrnehmung eines Individuums. Vgl. Kullmann 1995. S. 40ff.

ästhetischen, warmen und freien Raum, in dem Stine die Erfüllung ihrer versteckten Sehnsüchte nach Sicherheit, Ruhe und Gesundheit findet. Damit verkehrt er Johanna Spyris räumliche Wertung, die das urbane Leben noch als destruktiv und pathogen beschimpft hat.¹⁸⁷ Die Umkehrung idealtypischer Symbolbesetzungen, oder zumindest eine gewisse Lösung davon, scheint für die moderne literarische Verarbeitung des alpinen Raumes zentral zu sein – sie ist es zumindest für die hier besprochenen Texte.

Eine Voraussetzung für solche raumbundenen Diskursspielereien ist die scharfe Trennung von räumlichen Zonen, denn „[d]ie Alpenwelt gewinnt ihre spezifische Qualität erst durch die Existenz der modernen Stadtwelt und ist unabhängig von dieser gar nicht denkbar.“¹⁸⁸ Die Trennung dieser Welten zeichnet sich vor allem auf der Vertikalen ab. Die durch das Gebirge geformte senkrechte Achse erzeugt Distanz zur Welt und insbesondere zur Stadt, währendem sie gleichzeitig eine allegorische Nähe zum Himmel, zum Transzendenten und zum Tod impliziert. Bedingt durch den Höhenunterschied kann jenseits der Baumgrenze eine ‚völlige Andersartigkeit‘ aufgebaut werden, ein Raum, in dem es nichts gibt, „was an Menschen erinnern würde“ (dW, 341). Diese „Leere, die nicht einmal wiederhallt“ (ebd.), lässt sich fast beliebig füllen – in sie kann hineinprojiziert werden, was nicht ist, was weit weg ist oder was nicht sichtbar ist.

Die Bergspitze nimmt eine ganz besondere Zeichenhaftigkeit für sich in Anspruch. Alexander Honold hat für die deutsche Kolonialliteratur verschiedene ‚Szenarien der Bemächtigung‘ herausgearbeitet und im Zusammenhang mit den Texten Hans Meyers für den Berggipfel „eine Position der Macht, des Überblicks und der Kontrolle“ festgemacht.¹⁸⁹ Es scheint naheliegend und aufschlussreich, diese Verbindung an den hier besprochenen Texten zu prüfen. Für Krohns Piz Spiert trifft die Parallelisierung von Macht und Höhe durchaus zu: Die Machtposition Stines beginnt in dem Moment ‚zu bröckeln‘, als ihr „ihre Alp“ (GaB, 8) durch die vom Hubschrauber herangeflogenen Hotelgäste streitig gemacht wird. Auch in Bierts Text erhält Tumasch durch seine Positionierung auf dem Berggrat die Macht, über den künftigen Verlauf seines Lebens frei entscheiden zu können, wogegen er unten im Tal stets auf die Meinungen und Erwartungen anderer fokussiert gewesen ist. Bei Boesch liegt die Machtposition der Rätoromanen in ihrer Brückenfunktion und somit im fortwährenden Überschreiten des Gebirges. Was für beide Parteien jenseits der rätischen Alpen eine feste Grenze ihrer räumlichen Bewegung bedeutet, ist für deren Bevölkerung wirtschaftliches

¹⁸⁷ In *Der Kreis* werden Modernisierungstendenzen aller Art als ‚Ver-Wüstung‘ der Landschaft, und insbesondere des Tals, bezeichnet, von der das Engadin allerdings schon längst betroffen ist und dadurch seine Qualität als Kontrastort verloren hat.

¹⁸⁸ *Leimgruber*, Walter: Heidiland: Vom literarischen Branding einer Landschaft. In: Mathieu, Jon [et al.] (Hrsg.): *Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance*. Bern 2005. S. 429-440. Hier S. 434

¹⁸⁹ *Honold*, Alexander: Flüsse, Berge, Eisenbahnen: Szenarien geographischer Bemächtigung. In: Ders. [et al.] (Hrsg.): *Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*. Bern 2000. S. 149-174. Hier S. 169

Machtkapital. Es ist hier also nicht das einmalige Erklimmen des Gipfels, sondern die immer wiederkehrende Überquerung des Berges, was zu einer Position der Macht führt.

Eine andere Art der Zeichenhaftigkeit stellen die semantischen Konnotationen von Toponymen im Sinne einer Vorausdeutung dar. Das *Val digl Diavel* (Boesch), der Raum *Diavolezza* (Becher) und der *Teufelsgupf* (Krohn) fungieren in den jeweiligen Texten als unheilvolle Vorboten einer Handlungswende. Topographisch handelt es sich bei den ersten beiden Orten um importierte Steinwüsten und Geröllhalden in Passnähe, bei letzterem um eine imaginierte, aber semantisch ähnlich aufgebaute Gebirgszone. Alle drei Räume sind Schauplätze tragischer Szenen: Im *Vagl digl Diavel* wird der Schneesturm J romy Geckeler zum tödlichen Verhängnis, auf dem *Teufelsgupf* erlebt die Stine die gespenstische Verwandlung zu einer Art Wasserwesen und auf der *Diavolezza* kommt es in der *Murmeljagd* zu einem Schusswechsel, der nur wie durch ein Wunder kein Todesopfer fordert.

Hoch gelegene Zonen sind, grundsätzlich und unabhängig von ihrem Namen, aufgrund ihrer exponierten Lage als textuelles *setting* vielfältig einsetzbar: Sie können durch einen Wetterumschwung von einer pittoresken Idylle zu einem lebensbedrohlichen Krisengebiet werden und sowohl ästhetische Erfahrung wie auch zerstörerische Gewalt implizieren. Dies verleiht dem Gebirge als Bedeutungsträger eine einzigartige Flexibilität. Das literarische Subjekt kann an diesem Ort der (vielen) Extreme innert kürzester Zeit vom Betrachter zum Bedrohten, vom Träumenden zum Gejagten werden.

7.5 Triggerorte

Eine der wichtigsten literarischen Qualitäten der alpinen Landschaft liegt in ihrer Funktion als Trigger. Eine Projektion wird meist über einen Raum mit ganz bestimmten Qualitäten ausgelöst. Dies können topographische Ähnlichkeiten des Schauplatzes mit dem projizierten Raum sein (Uferverlauf, Talverlauf), akustische und visuelle Signale (Schritte im Kies, Lichtermeer, Blitzlichter), situative Verbindungen (Situation der Bedrohung, der Unterlegenheit) oder die bereits thematisierte Leere einer Gegend (unberührte Landschaft, Einöde, weisse Fläche, Dunkelheit).¹⁹⁰ Triggerorte können auch im Zusammenhang mit Tieren konstruiert werden: So findet die transzendente Erfahrung Tumasch Tachs im Gebirge oberhalb von Scharl in Verbindung mit einem wegfliegenden Adler statt. Hier suggeriert die vertikale Distanz zur menschlichen Zivilisation eine Nähe zum Himmel, die mit der Bewegung des Vogels, dem Fliegen, kombiniert wird. Damit einher geht die Gefahr, sich „in den Wolken [zu] verlieren, wenn ihn die Frau nicht auf den festen Boden zurückziehen würde“ (dW, 291).

¹⁹⁰ Obschon Dunkelheit nicht direkt zur Landschaft zu zählen ist, so macht doch die Abwesenheit städtischer Zivilisation das völlige Dunkel erst möglich. Ein Beispiel dafür findet sich in *Die Wende* als Tumasch Tach abends „ ber die Brücke“ (dW, 58) geht und die Zivilisation also verlässt. Darauf wird die ihn umgebende Dunkelheit zum Trigger von Projektionen: „Tumasch eilt nach Hause und schaut nicht mehr ins Dunkel, denn daraus steigen Traumgesichter und Traumlandschaften: weite Ebenen, Städte, Frankreich und Ungarn“ (ebd.).

7.6 Die Funktionen von Landschaft im Text

7.6.1 Berg und Tal

Die Wahl des Raumes, in dem ein Text spielt, bedeutet unweigerlich die Einbettung der Handlung in einen bestimmten realweltlichen Diskurs, der mit dieser Stadt, Region oder Landschaft verknüpft ist. Die Frage nach der importierten Landschaft des Engadins meint neben dem Gebirge auch das Tal, dessen textstrategische Bedeutung im Folgenden zur Geltung kommen soll.

Das Tal wird in den untersuchten Beispielen eindeutig dem Bereich des Menschlichen und der modernen Zivilisation zugeordnet und ist, anders als die archaische Gebirgszone, jeweils an einen historischen Moment gebunden. Die Zeitlosigkeit der alpinen Landschaft ist für literarische Genres wie die des Märchens oder der Legende unverzichtbar, wogegen ein ‚modernes Märchen‘ wiederum die Zeitgebundenheit des Tals braucht. Das Beispiel von *Der Geist am Berg* zeigt, wie die Verbindung von Textgattung und Raum funktionieren kann. Auch bezüglich der Geschehensstruktur übernehmen Tal und Berg ganz bestimmte Funktionen. Im Tal findet der Alltag statt: hier wird gelebt, gewohnt, gearbeitet und Geld verdient, während die hochalpine Zone für die dramaturgischen Höhepunkte wie Romantik, Verlust und Tod reserviert ist:¹⁹¹ Der tragische Tod von J romy Geckeler ereignet sich auf dem Albulapass (2312m), die Stine wird direkt unterhalb des Gipfels des Piz Spiert vom Schnee begraben, Tumasch und Karin beschliessen auf der Furcletta (2735m), ihr künftiges Leben im Engadin und nicht in Paris zu verbringen, Trebla wird auf der Diavolezza (2973m) Zeuge eines gefährlichen Schusswechsels. Stark vereinfacht lässt sich folgende These auf alle Texte anwenden: Je pointierter die Handlung, desto höher ‚oben‘ wird sie angesiedelt. Im Gegensatz zu dem mit Strassen, Bahnen und Schildern organisierten Tal, erscheint der hochalpine Raum wild, karg und (menschen-)leer, was die Figur isoliert und den Fokus auf sie schärft. Der Text nimmt seinen Protagonisten aus dem dörflichen Milieu des Tals heraus und stellt ihn auf einen Berg, um so eine Art Spotlight-Wirkung zu erzeugen. Diese erfährt eine zusätzliche Verstärkung dadurch, dass die umliegende Natur zur projizierten Spiegelfläche innerer Befindlichkeiten wird.

¹⁹¹ Da keine Regel ohne Ausnahme ist, darf die These auch dann bestehen bleiben, wenn sie nicht lückenlos zutrifft. Der tödliche Unfall von Treblas Freund De Colana etwa (MJ, 210) wird dramaturgisch nicht durch die Höhenlage, sondern durch die Veränderung des Raumes anhand dichter Nebelschwaden unterstützt.

7.6.2 Das Engadin als topographische Zwischenstation

Das Gegensatzpaar *Berg-Tal* wird, wie wir gesehen haben, verschiedentlich textstrategisch ausgespielt; es braucht immer beides. Das Engadin befindet sich bereits auf Passhöhe (der Endpunkt des Tals liegt mit Maloja auf 1'815 Metern über dem Meeresspiegel) und markiert somit eine vom Flachland separierte Zone, die auf der Vertikalen nochmals dramatisch gesteigert werden kann.¹⁹² Genau darin liegt seine literarisch verwertbare Qualität: Es bietet unmittelbaren Zugang zu einer anachronistischen Bergwelt, von der es sich gleichzeitig als Kontrast abhebt – oder anders gesagt: Das Hochtal ist gleichermaßen Gegenort der Stadt und Gegenort des Berges. Es fungiert als Ausgangspunkt, von dem sowohl in das Gebirge (Bernina, Albula, etc.) aufgestiegen, wie auch in die Stadt (Chur, Zürich, Basel, etc.) abgestiegen, und zu dem jeweils wieder zurückgekehrt wird. Dies trifft für alle hier besprochenen Texte zu, mit der Ausnahme von Krohns Märchen, in dem der Berg Ausgangspunkt eines doppelten Abstiegs ist, zuerst auf die Zwischenstufe des Tals und dann in die Stadt Genf. Die bidirektionalen Grenzüberschreitungen auf der Vertikalen eröffnen dem Text ganz bestimmte Möglichkeiten und eine breite Variation landschaftlicher und urbaner Elemente, die jeweils unterschiedlichen Diskursen angehören.

Boesch fasst diese topographische Zwischenposition in das sinnliche Bild einer rauen Naht, die ein helles (das nördliche) und ein dunkles (das südliche) Tuch zusammenhält. Im kontinuierlichen Überqueren der Alpen, im unablässigen Verweben dieser beiden Tücher, liegt die Identität der Rätoromanen – die Vertikale, der Stamm des Lebensbaumes, bildet nicht den Rand sondern die Mitte ihrer Lebenswelt.

¹⁹² Die topographische Situierung definiert das Engadin also gewissermaßen als Zwischenstufe, die gegen unten und oben abgegrenzt, bzw. verbunden ist.

7.7 Fazit

Alpentäler als Räume in unmittelbarer Nähe zur Vertikalen besitzen eine besondere Qualität als kommunale Heimats- oder Sehnsuchtsorte und sind als solche vielfältig instrumentalisiert worden.¹⁹³ Aufgrund ideologischer und vermarktungstechnischer Besetzungen ist die Bergwelt für die Literatur zu einem schwierigen und ambivalenten Terrain geworden. Der Nachkriegsliteratur ist ein Alpenbild als idealtypischer Naturraum und idyllisches Refugium verwehrt –¹⁹⁴ ihre Möglichkeiten beschränken sich auf die explizite Thematisierung und Relativierung solcher Diskurse. In diesem Sinne meinen die besprochenen Texte mit der alpinen Landschaft kein jungfräuliches Idyll mehr, sondern einen dynamischen, hier im Umbau und dort im Zerfall begriffenen Raum, in dem Hubschrauber, Flugpisten, militärische Sperrzonen, Staudämme und Bewässerungsanlagen Platz haben. Die Flucht in das Hochtal, verbunden mit der Hoffnung, darin Schutz und Sicherheit zu finden, aber umgekehrt auch mit dem Fernweh und dem Verlangen nach der Stadt, dem Meer und anderen Ländern, sind handlungskonstitutive Muster aller vier besprochenen Texte. Das Engadin erscheint als steinige und schwierige Lebenswelt, die aber allem zum Trotz zu der Wüste des Flachlands einen Kontrast bietet. Die diversen Ausformungen des ‚Modernisierungseinbruchs‘ berauben die Engadiner Landschaft aber nicht ihrer rauen Schönheit, ihrer Extreme und Charakteristiken, die in den Texten Bechers, Bierts, Krohns und Boeschs vielfältig literarisch verwertet worden sind.

Die vorliegende Analyse von vier Texten zeigt spezifische Funktionen landschaftlicher und topographischer Qualitäten des Engadins auf. Damit ist ein Ansatz geschaffen, von dem weitere, ‚grossflächigere‘ Untersuchungen – im Sinne einer Erweiterung des Textkorpus‘ – ausgehen können. Wünschenswert wäre dafür die Verwendung eines digitalisierten, interaktiven Analysesystems, wie es zum Beispiel im Rahmen des noch unveröffentlichten *literarischen Atlas‘ Europas* bereits eingesetzt wird.¹⁹⁵ Damit könnten einerseits die hier hingegenommenen räumlichen Verluste vermieden, andererseits neue methodische Möglichkeiten eröffnet werden.

¹⁹³ Nicht von ungefähr operieren sowohl die Schweizer Tourismusindustrie wie auch politische Parteien mit den Alpen als Flaggschiff. Die alpine Landschaft ist längst zu einem literarischen Branding geworden, nicht zuletzt durch Spyris Heidi. Die Figur ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum globalen Medienstar herangewachsen (das Buch ist weltweit über 50 Millionen mal verkauft worden) und in unzähligen Kampagnen als Werbeträger eingesetzt worden. Vgl. Leimgruber 2005. S. 429ff. oder auch *Schmidt, Aurel: Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte.* Frauenfeld 2011

¹⁹⁴ *Heidis Lehr- und Wanderjahre* wurde vom nationalsozialistischen Regime ausdrücklich als Kinderliteratur empfohlen. Vgl. dazu Leimgruber 2005. S. 436

¹⁹⁵ Vgl. *Piatti, Barbara [et. al.]: Kommentarband Literaturatlas Europa.* Unpubliziert (Juli 2010). S. 48ff.

8. Quellen- und Literaturverzeichnis

8.1 Quellen

- Becher*, Ulrich: Murmeljagd. Frankfurt a.M. 2010
- Biert*, Cla: Das Gewitter und andere Erzählungen. Betschlas malmadüras ed oters raquints.
Hrsg. von Mevina Puorger. Zürich 2009
- Biert*, Cla: Die Wende. Zürich 1984
- Boesch*, Hans: Der Kreis. München 2004
- Boesch*, Hans (Hrsg.): Die sinnliche Stadt. Essays zur modernen Urbanistik. Zürich 2001
- Boesch*, Hans: Stadt als Heimat. Schriftsteller und Schriftstellerinnen äussern sich zu
Stadtgestalt, Geborgenheit und Entfremdung. Zürich 1993
- Boesch*, Hans: Die Kultur des Langsamen oder die Freude am Gehen. Zehn Thesen. In: Ta-
gungsunterlagen des Lenzburg-Seminars der Metron AG in Zürich. Brugg-Windisch
1986
- Heer*, Jakob Christoph: Der König der Bernina. Roman aus dem schweizerischen Hochgebir-
ge. Stuttgart & Berlin 1919
- Spyri*, Johanna: Heidis Lehr- und Wanderjahre. München 2008

8.2 Literatur

- Achleitner*, Friedrich (Hrsg.): Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschafts-
begriffs. Salzburg 1977
- Barthes*, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988
- Barthes*, Roland: Das Reich der Zeichen. Frankfurt a.M. 1981
- Bellasi*, Andreas (Hrsg.): Höhen, Täler, Zauberberge: Literarische Wanderungen in Grau-
bünden. Zürich 2010
- Berg*, Jan Hendrik van den: Metabletica. Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien
einer historischen Psychologie. Göttingen 1960
- Böhme*, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.
München 2001
- Bulson*, Eric: Novels, maps, modernity: the spatial imagination 1850-2000. New York 2007
- Dainotto*, Roberto M.: Place in literature. regions, cultures, communities. Ithaca 2000
- Dennerlein*, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin 2009

- Detering*, Heinrich: Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk Storms, Hebbels, Groths, Thomas und Heinrich Manns. Heide 2001
- Dethloff*, Uwe: Literatur und Natur - Literatur und Utopie. Beiträge zur Landschaftsdarstellung und zum utopischen Denken in der französischen Literatur. Tübingen 2005
- Döring*, Jörg [et al.] (Hrsg.): Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008
- Döring*, Jörg: Distant Reading. Zur Geographie der Toponyme in Berlin-Prosa seit 1989. In: Zeitschrift für Germanistik. Vol. 18. Nr. 3 2008. S. 596-620
- Eco*, Umberto: Zwischen Autor und Text. In: Jannidis, Fotis [et al.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 279-297
- Eco*, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München 1994
- Eco*, Umberto: Lector in fabula. München 1987
- Foucault*, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis, Fotis [et al.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000
- Frick*, Werner: Orte der Literatur. Göttingen 2002
- Ganzoni*, Annetta & Riatsch, Clà: Lecturas da "La mädada" da Cla Biert. Actas dal colloqui a Nairs, Scuol, ils 21 october. Chur 2008
- Genette*, Gérard: Die Erzählung. Hrsg. von Jürgen Vogt. München 1994
- Günzel*, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010
- Günzel*, Stephan (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007
- Hallet*, Wolfgang (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn. Bielefeld 2009
- Harendt*, Annegret & Sprunk, Dana: Erzählter Raum und Erzählraum: (Kultur)Raumkonstruktion zwischen Diskurs und Performanz. In: Social Geography Discussions. Vol. 6 2010. S. 75-107
- Henrik*, Uwe: Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie. München 2007
- Honold*, Alexander: Flüsse, Berge, Eisenbahnen: Szenarien geographischer Bemächtigung. In: Ders. [et al.] (Hrsg.): Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen. Bern 2000. S. 149-174
- Iser*, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976

- Jäggi, Andreas*: Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Bern 1994
- Johnson, Jeri*: Literary geography: Joyce, Woolf and the city. In: *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. Vol. 4, Nr. 2. Juli 2000. S. 199-214
- Kullmann, Thomas*: Vermenschlichte Natur. Zur Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy. Tübingen 1995
- Kurt, Anna & Amann, Jürg* (Hrsg.): Engadin. Ein Lesebuch. Zürich & Hamburg 1996
- Leimgruber, Walter*: Heidiland: Vom literarischen Branding einer Landschaft. In: Mathieu, Jon [et al.] (Hrsg.): *Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance*. Bern 2005. S. 429-440
- Lobsien, Eckhard*: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart 1981
- Lotmann, Jurij M.*: Die Struktur literarischer Texte. München 1972
- Marcus, Sharon*: Space. Spatial Metaphors and Narrative, the Novel's Representation of Space, and the Space of the Book. In: *Encyclopedia of the Novel*. Hrsg. von Paul Schellinger. Vol. 2, 1998. S. 1259-1262
- Mahler, Andreas* (Hrsg.): *Stadtbilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999
- Miller, Joseph Hillis*: *Topographies*. Stanford 1995
- Moretti, Franco*: *Atlas des europäischen Romans: Wo die Literatur spielte*. Köln 1999
- Nietzsche, Friedrich*: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Band 6. Jan. 1880 – Dez. 1884*. Hrsg. von Giorgio Colli & Mazzino Montinari. München 1986
- Nietzsche, Friedrich*: *Werke in drei Bänden*. München 1954
- Parsons, Terence*: *Nonexistent Objects*. New Haven & London 1980
- Piatti, Barbara* [et al.]: Die Entstehung einer literarischen Landschaft sichtbar machen. Interaktive Karten als Instrumente der Literaturgeschichte. In: *Die Karten und die historische Kartographie in der Schweiz. Von der Darstellung der Macht zur Macht der Darstellung*. Zürich 2009. S. 105-125.
- Piatti, Barbara*: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen 2008
- Piatti, Barbara* [et. al.]: *Kommentarband Literaturatlas Europa*. Unpubliziert (August 2010)
- Poe, Edgar Allen*: *The Complete Works*. Vol. IX. New York 1902
- Ritter, Joachim*: *Landschaft. Zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963

- Ritter*, Alexander (Hrsg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975
- Ruskin*, John: *The works of John Ruskin*. Cambridge 2010
- Schirnding*, Albert von: *Literarische Landschaften*. Frankfurt a.M. 1998
- Schmidt*, Aurel: *Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte*. Frauenfeld 2011
- Schweikle*, Günther und Irmgard (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2. Aufl. Stuttgart 1990
- Smuda*, Manfred: *Landschaft*. Frankfurt a. M. 1986
- Stockhammer*, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München 2007
- Stockhammer*, Robert (Hrsg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. Paderborn 2005
- Thrift*, Nigel: *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. London & New York 2008
- Ungern-Sternberg*, Armin von: *Erzählregionen. Überlegungen zu literarischen Räumen mit Blick auf die deutsche Literatur des Baltikums, das Baltikum und die deutsche Literatur*. Bielefeld 2003
- Unsel*, Siegfried (Hrsg.): *Beschreibung einer Landschaft. Schweizer Miniaturen*. Frankfurt a.M. 1990
- Zipfel*, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001
- Zoran*, Gabriel: *Towards a Theory of Space in Narrative*. In: *Poetics Today*. Vol. 5, Nr. 2. 1984. S. 309-335

8.3 Weiteres

- Abenstein*, Edelgard: Moderne Heimatgeschichte. In: Deutschlandradio Kultur. Radiofeuilleton-Kritik, 10.08.10. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1245030> [13.05.2011]
- Arche Verlag*: Engadin. Ein Lesebuch. [http://www.arche-verlag.com/index.php?id=38&tx_fsvsgbooks_pi1\[titel\]=Engadin&tx_fsvsgbooks_pi1\[isbn\]=3-7160-2211-X&tx_fsvsgbooks_pi1\[link\]=detail&cHash=ee363ecec](http://www.arche-verlag.com/index.php?id=38&tx_fsvsgbooks_pi1[titel]=Engadin&tx_fsvsgbooks_pi1[isbn]=3-7160-2211-X&tx_fsvsgbooks_pi1[link]=detail&cHash=ee363ecec) [12.02.2011]
- Basler Literarisches Archiv*: Becher, Ulrich. http://www.ub.unibas.ch/spez/bla/bla_becher_ulrich.htm [15.07.2011]
- Geisel*, Sieglinde: Bei den Seelenen: Eine Wanderung mit Tim Krohn in den Glarner Alpen. In: NZZ Online 06.12.07. http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/bei_den_seelenen_1.580094.html [25.05.11]
- Geo Data Zone*: Verwitterung. <http://www.geodsz.com/deu/d/Verwitterung> [12.05.2011]
- Pellin*, Elio: Hans Boesch: Schweben. WOZ Online 20/03. <http://www.woz.ch/artikel/inhalt/2003/nr20/Kultur/48.html> [06.06.2011]
- Schweizerisches Literaturarchiv*: Hans Boesch. Inventar des Archivs von Hans Boesch im SLA (Erstellt von Rudolf Probst). http://ead.nb.admin.ch/html/boesch_0.html [06.06.2011]