

*Franziska Sick*

## **Einleitung: Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte**

Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte. Der Titel enthält mit der Stadt eine thematische Eingrenzung, lässt jedoch offen, wie diese zu behandeln sei: mit dem neutralen Begriff des Raumes, mit dem vergleichsweise traditionellen der Landschaft oder mit dem der Karte. Dass die Karte titelgebender Weise nicht auf die Stadt bezogen ist, hat vorneweg sprachliche Gründe – gebräuchlich ist im Deutschen das Wort *Stadtplan*. Die Karte, ihr Gegensatz zur Landschaft, erwies sich jedoch als so zentral, dass sie nicht hinter dem Begriff des Stadtplans zu verstecken war. Der Titel ist in diesem Sinne auch so zu lesen:

Stadtraum, Stadt-Landschaft  
Landschaft-Karte

Anvisiert ist damit ein Untersuchungsfeld, das unter Begriffen wie *spatial*, *pictorial*, *topological* und *topographical turn* äußerst aspektreich zu betrachten ist, und das trotz oder aufgrund dieser jüngeren Differenzierung das ältere Konzept der Landschaft zumeist ausblendet. Zu betrachten ist deshalb nicht nur, wie eine geänderte Kartenwissenschaft in Literatur eingeht, sondern auch, wie Karten- und Landschaftsmodelle sich historisch verschränken bzw. einander beerben. Von solchen Verschiebungen sind bereits die historischen Groblinien geprägt. Während in der Frühen Neuzeit die Karte ein dominantes Paradigma ist, wird im 17./18. Jahrhundert das der Landschaft virulent. Obwohl dieser Umbruch hinlänglich bekannt ist – Untersuchungen zur Landschaft berücksichtigen ihn häufig ebenso wenig wie rezente Studien zu Topologie und Topographie.<sup>1</sup> Während Studien zur Landschaft zumeist kartenlos sind, sind solche zur Karte zumeist landschaftslos. Ein Stück weit bestätigt sich die rezente Vorliebe für die Karte auch im vorliegenden Band. Das Thema der Landschaft ist in ihm etwas unterrepräsentiert.

Selbst mit der Verschränkung von Karte und Landschaft ist es nicht in jeder Hinsicht getan. Denn auch medienästhetische Beziehungen sind zu betrachten. Einen ungefähren Anhalt für diesen Aspekt kann das Titelbild *Rahmenbau* der Künstlergruppe Haus-Rucker-Co. geben. Es ‚zeigt‘ einen Ausschnitt aus der Topographie der Stadt Kassel wie durch einen Diarahmen hindurch. Gerastert ist Landschaft hier nicht im Sinne der Karte, sondern im Sinne der Aussicht, des Bildausschnitts. Fraglos ist eine solche Re-

---

<sup>1</sup> So zum Beispiel Robert Stockhammer: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München: Fink, 2007.

flexion auf die artifizielle Aussicht bereits früher zu verzeichnen.<sup>2</sup> *Rahmenbau* interpretiert sie unter medialen Gesichtspunkten neu, um zugleich den Aspekt der Begehbarkeit der Aussicht ins Spiel zu bringen. Denn man kann um den großen Rahmen im Vordergrund der Installation herumgehen und auf einer kleinen Brücke, auf einem Seitenweg gleichsam ins Bild, vor einen zweiten Rahmen oder aber auch in die eigentliche Aussicht eintreten, die sich damit freilich ironischer Weise als die zweite erweist. So sehr man im Gefolge Certeaus (in etwas verkürzender Weise) den Gegensatz von Weg und Karte betont<sup>3</sup> – auch Aussichten sind begehbar, auch sie besitzen wie die Karte ein spezifisches performatives Gegengewicht. Die Wege sind deshalb nicht bloß in Beziehung zur Karte, sondern auch zur Landschaft und deren medialer Zurichtung zu diskutieren. Nicht zuletzt setzt *Rahmenbau* Stadt und Landschaft in einem tiefgestuften Raum miteinander in Beziehung. Der Rahmen ist ein technisch-kühles Stadtmobiliar im Stil moderner Stadtarchitektur. Er eröffnet den (historischen) Blick auf die Orangerie in der Karlsaue, einen Blick, der sich schließlich in die Landschaft verliert. In kontrastreicher Weise wird ‚(Stadt)Landschaft‘ so durch ein artifizielles Stadtmobiliar hindurch sichtbar, das schon deshalb nicht bloß Teil der (Stadt)Landschaft ist, weil es seinerseits Stadt und Landschaft rahmt.

## 2

Die rezente Diskussion um den Raum ist so verzweigt, dass sie einleitender Weise nicht einmal ansatzweise wiederzugeben wäre. Ich begnüge mich deshalb mit einer stichwortartigen Charakteristik wesentlicher Grundbegriffe.

Der *topological turn*<sup>4</sup> beruft sich auf abstrakte, mathematische Raummodelle. Deren Grundzug lässt sich wohl am anschaulichsten anhand von Konzepten der Netzwerktopologie erläutern. Diese unterscheidet zwischen sternförmigen, ringförmigen und linearen Topologien, um nur einige zu nennen. Wo und wie diese Topologien jeweils implementiert sind, bleibt da-

---

<sup>2</sup> So etwa in den *Wahlverwandtschaften*. Das Haus, das Ottilie auf die Anhöhe setzen will, ist so etwas wie ein Aussichtslokal, das man zwar nicht dauerhaft bewohnt, aber zu dem man sich begibt, um die Aussicht zu genießen, cf. Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, in: Id.: *Sämtliche Werke*, ed. Ernst Beutler, vol. 9, Zürich: Artemis, 1977, p. 7-275, hier 65.

<sup>3</sup> Die grundlegende Unterscheidung bei Certeau ist die zwischen Raum und Ort, cf. Michel de Certeau: *L'invention du quotidien*, vol. 1: *arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p. 172-175. Mit diesem Gegensatzpaar lassen sich, wenn man es recht bedenkt, auch begehbbare Aussichten beschreiben.

<sup>4</sup> Cf. Stephan Günzel: „Raum – Topographie – Topologie“, in: Id. (ed.): *Topologie. zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 2007, p. 13-29.

bei außer Acht. Topologien nehmen keine Rücksicht auf räumliche Gegebenheiten, sie diskutieren die grundsätzlichen Strukturalternativen der Anordnung. In vergleichbarer Weise gehen von der Topologie inspirierte kulturwissenschaftliche Ansätze vor. Sie abstrahieren von konkreten, sachhaltigen Ausprägungen, um hinter ihnen topologische Grundmuster zu erkennen. Zumal der Strukturalismus setzt in unterschiedlicher Ausprägung auf diese Option.<sup>5</sup>

Eine im Grundansatz andere Position vertritt der *topographical turn*.<sup>6</sup> Er abstrahiert gerade nicht von den räumlichen Implementierungsverhältnissen, sondern nimmt diese zentral in den Blick. Sinnfällig wird die Differenz beider Ansätze bereits an ihrer Bezeichnung. Während der topologische *turn* namentlich auf Logik setzt, thematisiert der topographische eine Graphie, also ein Aufschreibesystem, und das heißt die mediale Ebene. Häufig fasst man (literarische) Topographien ungleich konkreter als kartographische Abbildung einer Gegend, die sich in unterschiedlicher Weise in Literatur reflektiert. Einen umfassenderen kulturgeschichtlichen Ansatz vertritt Hartmut Böhme: „Kulturen sind also zuerst Topographien, Raumkerbungen, Raumschriften, Raumzeichnungen. Karten sind älter als die Schrift [...]“<sup>7</sup> Unterstellt ist hierbei ein sehr weit gefasster universeller Kartenbegriff, der von Karten im landläufigen Sinne abstrahiert. In verwandter Weise plädiert Jörg Dünne dafür, Topographie nicht an das Paradigma der Karte im engen Sinne zu binden. In Abgrenzung vom topologischen *turn* bestimmt Dünne den topographischen als medienvermittelte Raumerschließung.<sup>8</sup>

Orthogonal zu den rezenten Raumkonzepten verhält sich das der Landschaft. Landschaft ist (im 18./19. Jahrhundert) ein anschauliches Ganzes, eine objektive Bedeutungsanmutung, die als solche jedoch von subjektiven Bedeutungsprojektionen getragen ist.<sup>9</sup> In Rede stehen hierbei gleich mehrere

<sup>5</sup> Cf. detailreich hierzu Stephan Günzel: „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“, in: Jörg Döring / Tristan Thielmann (eds.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 2008, p. 219-237, hier 224-229.

<sup>6</sup> Cf. Sigrid Weigel: „Zum ‚topographical turn‘ – Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, *KulturPoetik* 2/2 (2002), p. 151-165.

<sup>7</sup> Hartmut Böhme: „Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie“, in: Id. (ed.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart: Metzler, 2005, p. IX-XXIII, hier XVIII.

<sup>8</sup> Cf. Jörg Dünne: „Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?“, in: Albrecht Buschmann / Gesine Müller (ed.): *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den Romanischen Kulturen*, Universität Potsdam 2009, p. 5-26, hier 18. Im Internet: <http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/duenne.html> (15.04.2010, Zugriff am 10.11.2011).

<sup>9</sup> Cf. Hilmar Frank: „Landschaft“, in: Karlheinz Barck et al. (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 3, Stuttgart: Metzler, 2001, p. 617-646. Ich verkürze Franks Argumentation ins Definitorische. Dass der Begriff der Landschaft aufgrund seiner historischen Varianz kaum zu definieren ist, ist eine zweite Sache.

Begriffe, die für neuere Theorieansätze nicht in jeder Hinsicht assimilierbar sind: (1) Zumal Topologen müssen sich am Begriff des Ganzen stoßen, denn dieser impliziert keinen analytisch mathematischen, sondern einen subjektiven, oder – wie man später sagen wird – einen ganzheitlichen, gestalttheoretischen Ansatz. (2) Obwohl Landschaft mit dem Begriff des anschaulich Ganzen, wie vom topographischen Ansatz gefordert, eine Ebene der Konkretion anbietet, ist diese nicht in dessen Sinne eingelöst. Das Konkrete der Landschaft ist anschaulich. Sein Aufsattpunkt ist das Erkenntnisvermögen des Subjekts, die *rezeptive* Anschauung von etwas Gegebenem. Demgegenüber geht der topographische Ansatz mit den Aufschreibesystemen von einem ungleich *produktiveren* Raumzugang aus. Mit anderen Worten: Beide Ansätze, der topographische und der landschaftsästhetische, sind weniger abstrakt als der topologische. Aber im einen Fall ist das Mehr an Konkretion im Blick beheimatet, im anderen Fall in der Schrift, in der Graphie, in unterschiedlichen medialen Überformungen von Raum. (3) Irritieren müssen nicht zuletzt die idealistisch-erkenntnistheoretischen Voraussetzungen des Landschaftskonzepts. Dass die Verschränkung von objektiver Anmutung und subjektiver Projektion der Quell ästhetischer Erkenntnis sei, wird man heute nicht mehr in jeder Hinsicht aufrechterhalten wollen. Zumal, wie sich an Kants Diktum vom gestirnten Himmel exemplarisch zeigt, der seinerzeit moderne Idealismus an dieser Stelle auf alte kosmologische Vorstellungen zurückgreift.

Methodisch stellt der Landschaftsbegriff, gemessen am heutigen Diskussionsstand, ein vergleichsweise traditionelles Theorem dar. Seinen ‚natürlichen‘ Ort hat er im Bereich der Kunstgeschichte, weil diese von anschaulichen Bildern handelt. Damit ist trotz der vorstehenden Einlassung nicht zwingend eine idealistische Landschaftsästhetik vorausgesetzt. Moderner sind Ansätze zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung (Husserl/Merleau-Ponty), auf die sich Landschaftsästhetik bis heute gerne beruft.

Auch wenn das Landschaftskonzept als traditionell, wenn nicht gar veraltet erscheinen mag – man spricht vom Tod der Landschaft<sup>10</sup> –, erweist es sich doch als vergleichsweise persistent und durchzieht in unterschiedlicher Form selbst mediengeprägte Diskurse, so etwa in der gebräuchlichen Metapher von der Medien- und Informationslandschaft. Instruktiv ist nicht zuletzt ein Beitrag Dünnes, in dem er für eine Topographie der Kulturgeschichte plädiert.<sup>11</sup> Dünne zufolge kommt der Literatur in ihr eine ausgezeichnete Stellung zu, da sie disperse Raumerfahrungen assimilierbar machen und so eine imaginative Entität stiften kann. Unter der Hand kehren in dieser Funktionszuschreibung von Literatur Begriffe wieder, die auf Begriffe

<sup>10</sup> Cf. Gottfried Boehm: „Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei“, in: Manfred Smuda (ed.): *Landschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, p. 87-110.

<sup>11</sup> Cf. Dünne: „Geschichten im Raum und Raumgeschichte“ (wie Anm. 8), p. 21.

der Anschauungs- und Landschaftsästhetik, auf Imagination und Einbildungskraft, auf Einheit und Ganzheit zurückverweisen.

### 3

Wie wenig allein auf strikt kartographische Innovationen zurückzugreifen ist, lässt sich bereits daran ablesen, dass diese zwar prägend für die Frühe Neuzeit, in der Folge jedoch vergleichsweise rückläufig sind. Man verbessert die Reproduktionstechnik der Karte und trägt sie in die Fläche und Breite, indem man umfänglich Landstriche vermisst. Diese Phase lässt sich dahingehend beschreiben, dass das Kartenwesen spätestens ab dem 18. Jahrhundert weniger innovativ ist als vielmehr populär wird. Dieses Populärwerden der Karte bezeugt exemplarisch der Hauptmann in Goethes *Wahlverwandtschaften*, der zum Zeitvertreib das Gut Eduards vermisst, nicht ohne anzumerken, dass es ein heiteres, leichtes Geschäft sei, die Gegend mit der Magnetonadel aufzunehmen.<sup>12</sup> Dieser Tendenz entspricht, dass die wohl wirkmächtigste Innovation im 19. Jahrhundert mit Kartographie im strikten Sinne des Wortes wenig zu tun hat: Karten werden thematisch. Dass beides – das Thema und die Karte – zu trennen ist, zeigt sich bereits sprachlich im Gegensatz von kartographischer und thematischer Karte, aber auch technisch. Denn die thematische Karte ist lediglich ein Layer,<sup>13</sup> den man über die topographische Karte legt, so als wäre letztere so etwas wie eine Schreibtafel. Die Karte ist an dieser Stelle nicht mehr bloß ein Medium, *mit dem* man etwas abbildet – sei es die Stadt oder die Welt –, sondern ein Medium *auf dem* und *mittels dessen* man etwas Anderes abbildet. Mit anderen Worten: Die Innovation der Karte im 19. Jahrhundert besteht nicht darin, dass man die Projektionstechnik der Karte verbessert, sondern darin, dass sie in ersten Ansätzen zu einem universalen Organisationsmedium von Wissen wird.

Deshalb ist eine Rede über ‚die‘ Karte nicht länger darauf zu beschränken, dass die Karte die Darstellung einer Gegend sei.<sup>14</sup> Wie sehr sich die Karte nach ihrem Thematischerwerden von der Gegend löst, zeigen Ansätze des Mindmapping, aber auch solche der Netzwerktopographie. Zu verzeichnen ist dieser Funktionswandel auch literarisch, so etwa in Robbe-Grillet's Roman *La Jalousie*. Obwohl die frühe Kritik Robbe-Grillet das Landvermesseri-sche vorgehalten hat, ist unübersehbar, dass der ungenannte Ich-Erzähler in *La Jalousie* keine Landschaft, sondern mit Hilfe einer kartierten Landschaft

---

<sup>12</sup> Cf. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 2), p. 29.

<sup>13</sup> Der Begriff Layer wird in diesem Sinne in computerbasierten Geoinformationssystemen verwendet.

<sup>14</sup> Cf. Stockhammer: *Kartierung der Erde* (wie Anm. 1). Zur Kritik am Metapherntabu, cf. Zusammenfassend Bernhard Siegert: „Einleitung“, in: Böhme (ed.): *Topographien der Literatur* (wie Anm. 7), p. 3-11.

seine Beziehung vermisst. Er versucht seine Beziehungsprobleme zu klären, indem er auf dem topographischen Raster einen thematischen Aspekt abträgt.<sup>15</sup> Das ist im Grunde dasselbe Verfahren, mit dem Sozialgeographen Karten zur Anwendung bringen. Während diese aus der Karte die sozialen Brennpunkte herauszulesen versuchen, versucht der Erzähler in *La Jalousie* mit Hilfe der Karte zu klären, ob seine Frau ihn betrügt.

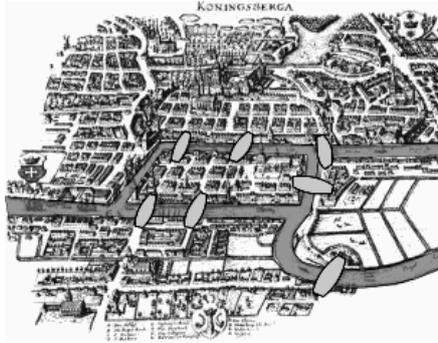
In Blick zu nehmen ist jedoch nicht nur der intermediale Aspekt – in dem Maße, wie die moderne Karte thematisch, genrehaft wird, kann sie in unterschiedlicher Form an literarische Genres anschließen –, sondern auch der informationstechnische. Wie sehr thematische Karten zu einem Ordnungsprinzip *sui generis* werden, zeigt sich exemplarisch an Google Maps. Jeder kann dort seine persönliche Karte erstellen. Man kann Maps als Hotel- und Restaurantführer nutzen, sich Bilder anzeigen lassen und überdies zwischen einer Karten- und einer Landschafts- und Straßensicht hin- und herschalten. Gemessen an dem taxonomischen Webkatalog von Yahoo ersetzt Google damit das Verzeichnis, die Bibliothek durch die Karte. Die Karte wird so zu einer universellen Datenablage. Sie erfüllt die Funktion, die vordem Datenbanken besaßen. Der konzeptionelle Grundirrtum von Yahoo bestand eben darin, das neue Medium Internet mit alten, im Grunde bibliothekarischen Mitteln verwalten zu wollen.

Nicht zu übersehen ist nicht zuletzt, dass bereits die plane Liste, die Google üblicher Weise anzeigt, nach netzwerktopologischen Gesichtspunkten erstellt ist. Denn um die Relevanz einer Seite zu ermitteln, bewertet Google im Pagerankverfahren die Anzahl der eingehenden und der ausgehenden Links einer Website. Grundlage eines jeden Suchergebnisses ist damit eine Beziehung von Knoten und Kanten – ein Ansatz, der von der Graphentheorie entwickelt wurde.

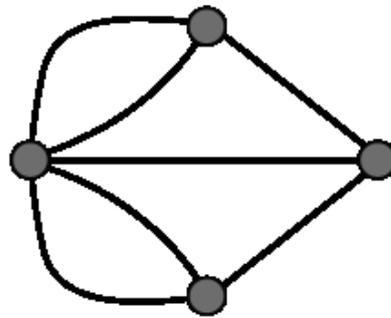
Es bleibt anzumerken, dass die Graphentheorie mit dem Königsberger *Sieben Brücken*-Problem auf ein topographisches Problem, auf ein Problem von Weg und Karte zurückverweist. In den besseren Kreisen der Königsberger Gesellschaft war die Frage diskutiert worden, ob es einen Rundgang durch Königsberg gebe, bei dem jede der Brücken genau einmal benutzt wird. Leonhard Euler wies nach, dass es keine Lösung gibt. Er abstrahierte vom Stadtplan, reduzierte das Problem auf eine Beziehung von Knoten und Kanten und schuf damit die Grundlagen der Graphentheorie.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Cf. Franziska Sick: „Erzählte Karten, Erzählkarten. Morus, Novalis, Goethe, Robbe-Grillet, Gracq“, in: Ingrid Baumgärtner / Paul-Gerhard Klumbies / Franziska Sick (eds.): *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge*, Göttingen: V&R unipress, 2009, p. 199-231, hier 217-223. Die Studie enthält noch nicht die Zuspitzung auf die thematische Karte. Zu ihr hat mich der Beitrag von Kirsten Wagner in diesem Band angeregt.

<sup>16</sup> Die Abbildungen sind Wikipedia entnommen, <http://de.wikipedia.org/wiki/Graphentheorie> (Zugriff am 10.11.2011). Zum *Sieben Brücken*-Problem, cf. Wladimir Vel-



Die sieben Brücken auf der Karte



Das SiebenBrücken-Problem als Graph

Auf der Graphentheorie basiert nicht nur Googles Suchmaschine, sondern auch ihr mächtigster Konkurrent: die sozialen Netzwerke, die Kontakt- und Freundschaftsbörsen. Denn auch sie spielen mit den Knoten und Kanten und deren *inbounds* und *outbounds*.

Die beiden ersten Beiträge des Bandes sind in diesem historisch-thematischen Umfeld zu verorten. Kirsten Wagner untersucht das Thematischerwerden der Karte, sie weist auf den Funktionswandel der Karte hin und klärt dessen medien- und kartentechnische Vorgeschichte. Wie ihre Studie darlegt, verläuft der diagrammatische Blick auf die Stadt über die Verschaltung dreier Bild- oder aber auch Kartenebenen. Um thematische, statistische Aspekte auf einer Karte abbilden zu können, müssen diese im Idealfall so visuell sein wie die Karte selbst. Das leisten Diagramme, Visualisierungen statistischer Zusammenhänge, die man zeitgleich mit der thematischen Karte erfand. Ergänzt wird dieser Bildvorrat durch Luftbildaufnahmen, die man auf dem Kartenraster abträgt, um so ein ungleich anschaulicheres, um nicht zu sagen landschaftlicheres Bild der Karte zu erhalten. Über unterschiedliche Visualisierungstechniken entsteht so ein komplexes Analysebild, das topographische, statistische, aber auch ‚photorealistische‘ Bildelemente miteinander kombiniert.

Kirsten Wagner beschränkt sich nicht darauf, diese Geschichte der Kartographie der Stadt nachzuzeichnen. Sie legt dar, dass und wie die Situationisten auf diese Kartentechnik zurückgreifen, um mittels Kartencollagen einen eigenen Erzählraum zu entwerfen. In diesen Collagen wird die thematische Karte zum psychogeographischen Raum, der Weg durch ihn zur *dérive*. Auch wenn Kirsten Wagner keinen literarischen, sondern vorrangig einen bildnerischen Raum untersucht, erfolgt an dieser Stelle die Assimilation einer geänderten Kartentechnik in einen persönlichen Erfahrungsraum, der als

---

minski: „Zwischen Gedankenbrücken und Erfindungsufeln: Leonhard Eulers Poetologie des Raums“, in: Günzel (ed.): *Topologie* (wie Anm. 4), p. 171-182.

solcher stets auch narrative Züge trägt. Stets schon reflektiert sich die Geschichte der Karte, die Geschichte des Raums in anderen Geschichten im Raum.<sup>17</sup> Wir werden dieser Grundbeziehung bei den einzelnen Beiträgen immer wieder begegnen.

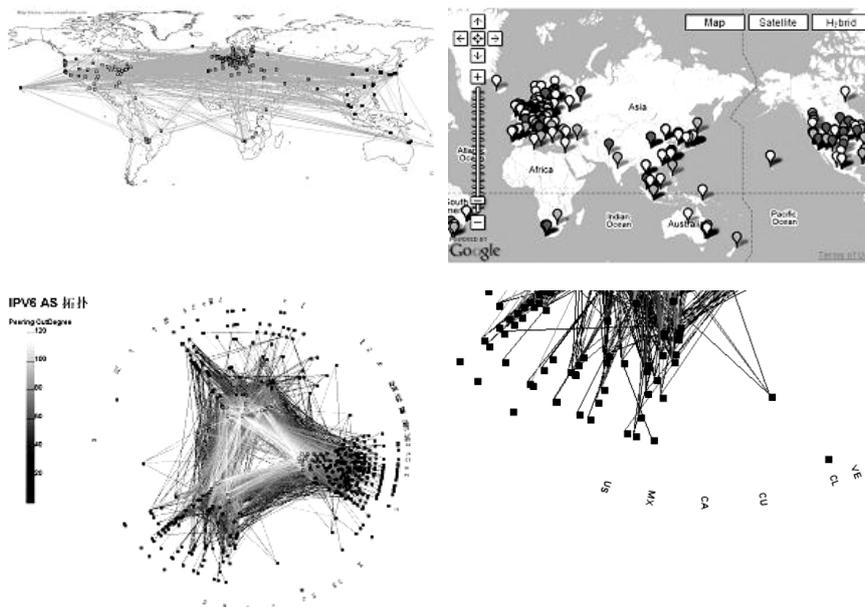
Anders als Kirsten Wagner verhandelt Kirsten von Hagen keine thematische Karte, sondern mit Giulio Minghinis *Fake* einen Internetroman, der von Partnerschaftsbörsen handelt. Im Blick steht damit eine gänzlich andere Topographie. Sie setzt nicht auf einer geographischen Basis, sondern auf der Topographie sozialer Netzwerke auf. Auch hier führt die Geschichte des Raumes – in diesem Fall die technische Erschließung neuer Kontakträume – zu geänderten Geschichten im Raum. Wie Kirsten von Hagen unter dem Stichwort Erographie zeigt, verändern sich im sozialen Netzwerk der Partnerschaftsbörsen die erotischen Beziehungsmuster: Sie werden virtuell, anonym, maskenhaft. Nur noch in einer so problematischen wie zugleich kompensativen Weise finden Begegnungen im realen Stadtraum statt. Dieser wird zum Ort der *dates*. Historisch beugt von Hagen Minghinis Erographie auf Madeleine de Scudéry's *carte du tendre* sowie insbesondere auf Laclos' *Liaisons dangereuses* zurück. Verwandt ist Laclos' Roman mit dem Minghinis schon deshalb, weil er als Briefroman von medialen, räumlichen Distanzen handelt und diese mit sozialer Distanziertheit in Beziehung setzt. Wobei die Unterschiede nicht zu übersehen sind: Vor dem gemeinsamen Hintergrund zeigt sich, dass und wie unterschiedliche Verkehrsformen unterschiedliche Umgangsformen bedingen.

Unter der Hand und um ein erstes Zwischenresümee zu ziehen, zeichnet sich ab, wie verflochten und dispers die Geschichten des Raums und die Geschichten im Raum sind. Bereits die Geschichte des Raums ist äußerst inhomogen. Die geographische Karte stellt dabei nur eine topographische Plattform unter anderen dar. Ihr ist zumindest die Topographie des Nachrichtenwesens oder, in älteren Termini, die Topographie des Postwesens und des Briefverkehrs einzuschreiben. Auch wenn man im Gefolge Certeaus die Wege in Opposition zur Karte setzt, so als wäre die Karte das Korsett der Kartographen und Stadtplaner und der Weg die subversiv performative Lektüre dieser Grammatik – zumal unter den Bedingungen des Informationszeitalters ist in Rechnung zu stellen, dass Informationswege nicht sind ohne Informationsarchitektur und das heißt zugleich, dass sie nicht sind ohne andere Topographien und ohne andere Karten. Es ist eine zweite Sache, dass die Certeau'sche Opposition von Weg und Karte auch auf dieser Plattform zu verzeichnen ist. Das Moment der Wegehaftigkeit, des Wanderns – es ist im Surfen aufgehoben.

---

<sup>17</sup> Zu dieser Distinktion, cf. Dünne: „Geschichten im Raum und Raumgeschichte“ (wie Anm. 8), p. 5-26.

Die Eigenständigkeit dieser Topographie mag folgendes Beispiel verdeutlichen. Es zeigt eine Netzwerktopographie basierend auf IPV6.<sup>18</sup> Abgebildet ist der Verknüpfungsgrad (als *outdegree*) unter der Voraussetzung der neuen Technologie. Er ist mit Mitteln der Farbkodierung dargestellt. Was genau technisch sich hinter diesen Darstellungen verbirgt, ist im vorliegenden Zusammenhang nicht darzulegen. Vorrangig in Blick zu nehmen ist, dass wir es mit unterschiedlichen ‚Kartentypen‘ und Visualisierungsformen zu tun haben.



Die beiden ersten Darstellungen sind, obwohl sie die Netzwerktopographie abbilden, im Grundaufbau nach Maßgabe der thematischen Karte strukturiert. Man sieht dies bereits daran, dass sie die Knoten auf einen maßstabsgetreuen geographischen Raum projizieren. Die dritte Karte ist eine ‚Karte‘ nach Maßgabe netzwerkorientierter Topographien, d.h. nach Maßgabe der Knotenkantenbeziehung. In ihr ist dieser Aspekt so dominant gesetzt, dass der geographische Bezug im Wortsinn peripher wird. Man trägt ihn am Rand als Legende ab (siehe hierzu den vergrößerten Kartenauszug in Abbildung 4). Wie sehr in dieser Karte die Netzwerktopographie der geographi-

<sup>18</sup> IPV6 (Internet Protokoll Version 6) regelt unter anderem die Adressen im Internet. Es wurde erforderlich, da die Adressräume von IPV4 nahezu ausgeschöpft waren. Engpässe bestehen im asiatischen Raum. Es ist deshalb kein Zufall, dass die Seite aus China stammt, <http://ipv6.nlsde.buaa.edu.cn/> (Zugriff am 11.10.2011). Grund für den Engpass ist aber auch das Internet der Dinge.

schen übergeordnet ist, lässt sich bereits daran ablesen, dass die Legende dieser Karte sich der Domainkürzel (z.B. MX für Mexiko) und nicht des Länderkennzeichens (MEX) bedient, aber auch daran, dass in der peripheren Legende Mexiko zwischen Kanada und den USA zu liegen kommt.

Die vorstehende Topographie untersucht die Adressierbarkeit im Internet. Mit denselben Mitteln ließen sich die sozialen Netzwerke darstellen: als ein System von Verbindungen zwischen einzelnen Knoten. Kirsten Wagner berichtet, dass die Situationisten Stadtpläne zerschnitten und die einzelnen Fragmente mit Pfeilen verbanden, um so einen Emotionsraum, eine persönliche Psychogeographie darzustellen. Im Internet wird dieser Emotionsraum gleichsam kristallin. Man braucht deshalb nicht länger die Karten zu zerschneiden. Denn die Topographie der Freundschaften überlagert die Stadt ohnehin wie ein psychogeographischer Layer und überdeckt sie teilweise nachgrade, wie dem Beitrag von Kirsten von Hagen zu entnehmen ist.

#### 4

Die Beziehung von Karte und Literatur, von Raum und Geschichte ist nicht bloß als Einbahnstraße zu denken, so als würde die Literatur der Karte in unterschiedlicher Weise bloß hinterherschreiben, indem sie die topographischen Beziehungen eines geänderten Kartenwissens reflektiert und hierbei selbst zu einem topographischen Medium wird. Dass diese Aspekte auf unterschiedlichen Niveaus ihr Recht besitzen, ist nicht in Abrede zu stellen. Wenn aber mit Foucault davon auszugehen ist, dass das 19. Jahrhundert historisch dachte und das 20. Jahrhundert räumlich,<sup>19</sup> wird man genauer abwägen müssen. Wie wir vorstehend gesehen haben, beeinflusst eine Geschichte des Raums (der Topographie) die Geschichten im Raum. Aufgrund der Foucault'schen Differenzierung ist überdies in Blick zu nehmen, dass und wie diese Relation ihrerseits historisch variiert: Während in einem Zeitalter des Raums Geschichten im Raum an topographische Merkmale (und deren Geschichte) gebunden sind, ist in einem Zeitalter der Zeit, namentlich im 19. Jahrhundert, der Raum durch und durch verzeitlicht als historischer und als organologischer Raum. Es liegt im Zuge dieser Verzeitlichung des Raums, dass er in nur geringem Maße kartenhaft ist. Man konzipiert ihn wie ein Lebewesen, deshalb stehen diese Räume nicht unter dem Primat der Karte, sondern unter dem Primat aufwüchsiger oder aber auch später dekadenter, morbider Landschaften.

---

<sup>19</sup> Cf. Michel Foucault: „Des espaces autres“ (1967), in: Id.: *Dits et écrits II: 1976-1988*, Paris: Quarto Gallimard, 2001, p. 1571-1581, hier 1571: „La grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle a été, on le sait, l'histoire [...]. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace.“

Deutlich wird diese spezifische Räumlichkeit etwa bei Balzac. Wie Eva-Tabea Meineke in Anlehnung an Stierle<sup>20</sup> anhand des *Père Goriot* aufzeigt, wandelt Balzac Merciers *Tableau de Paris*, das eine vergleichsweise statische, additive Struktur besaß, in ein dramatisches Tableau der Stadt um. Dramatisch ist die Stadt bei Balzac nicht nur, weil in ihr verschiedene Milieus interagieren, dramatisch ist sie bereits deshalb, weil die organologisch gefassten Tableaus narrative Züge annehmen. Dennoch kommt das organologische Modell bei Balzac nicht ohne einen Restbestand an Topographie und Kartenhaftigkeit aus. Die *quartiers* von Paris bilden ein Mosaik kleiner Welten. Deren Topographie prägt den Erzählverlauf – er ist nicht polar, sondern so polyvalent wie die *quartiers* –, aber auch die Topographie des Begehrens. Während die Situationisten den Stadtplan zerschneiden, trägt sich bei Balzac das Begehren auf der Topographie der *quartiers* ab. Meineke deutet selbst noch den Garten der Pension Vauquer als Miniaturkarte von Paris. Es ist zur Diskussion zu stellen, ob Balzac mit dem Pensionsgarten nicht im Gegenteil versucht, die irreduzible Kartographie der *quartiers* in zusammenfassender Weise in einem Garten- und Landschaftsbild aufzuheben.

Die zeitliche Kodierung des Raums reicht herauf bis zur *Décadence*-Literatur. In dem Maße, wie in ihr das historische Denken perspektivlos wird, wertet die *Décadence* den Raum in zunehmendem Maße als Ersatzraum von Geschichte auf, nicht ohne ihm hierbei den Gegensatz von Moderne und *Décadence*, von *ennui* und Erwartung einzuschreiben. Anders als die polyvalenten *quartiers* bei Balzac begünstigt dieses Spannungsfeld polare, binäre Topologien. Der Beitrag von Franziska Sick ist diesem Umfeld entnommen. Er zeigt, dass Gracq in seinem Roman *Le Rivage des Syrtes* das Spannungsfeld von *Décadence* und Moderne auf einer Topologie von Peripherie und Zentrum (Lotman) abbildet. Selbst der späte ‚autobiographische‘ Roman *La Forme d'une ville*, in dem Gracq mit dem Nantes seiner Kindheit eine moderne Großstadt beschreibt, folgt dieser Topologie. Ungewöhnlich ist diese, weil sie anders als sonst der Großstadtroman die Metropole nicht länger als Hotspot der historischen Entwicklung denkt. Moderne findet – hierin sind Lotman und Gracq sich einig – nicht in der Hauptstadt, sondern an der Grenze statt. Im Blick steht damit eine Topologie, von der her sich, da sie strikt auf interkulturelle Begegnung setzt, die Historiotopologie<sup>21</sup> gängi-

<sup>20</sup> Cf. Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München: dtv, 1993, p. 339-519.

<sup>21</sup> Man kann gegen den topologischen Ansatz zu Recht einwenden, dass er zu abstrakt sei. Es gibt keine Topologie ohne Topographie. Das lässt sich exemplarisch am *Sieben Brücken*-Problem belegen. Denn wie man an dieser Stelle sieht, ist der historische Ausgangspunkt der Topologie bzw. der Graphentheorie ein Kartenproblem. Und dennoch ist auch die Kehrseite zu betrachten: In dem Maße, wie der topographische Ansatz Topologie als zu abstrakt zurückweist, wird er strukturblied. Er kann die topologischen Vorentscheidungen, ohne die keine Rede über Raum organisierbar ist, nicht länger zur Diskussion und zur Disposition zu stellen. In diesem Sinne erscheint es mir ratsam, to-

ger Medientheorie und Medientopographie relativieren lässt. Denn diese optiert ausschließlich für den Topos einer Technomoderne. Bemerkenswert ist nicht zuletzt, wie Gracq in seinem Ansatz einer *Décadence*-Moderne das Thema von Karte und Landschaft verhandelt. Die Städte kodiert er überwiegend nach Maßgabe des organologischen Landschaftskonzepts als sieche, faulende Körper, während er den peripheren Grenzorten erwartungsräumliche Karten zuschreibt. Der Gegensatz von Landschaft und Karte bezeichnet so das Spannungsverhältnis von *Décadence* und Moderne, mit ihm vollzieht sich aber auch die Wende vom alten Landschaftsdenken hin zum modernen Kartendenken. Mit anderen Worten: Wir wohnen an dieser Stelle dem Umbruch vom zeitlichen zum räumlichen Denken bei.

Auch wenn der Gegensatz von Landschaft und Karte bei Gracq mit einem gewissen unzeitgemäßen Aufschub eine Epochenschwelle kodiert, lässt er uns, wie dem Beitrag von Lydia Bauer über Perecs *La Vie mode d'emploi* zu entnehmen ist, bis herauf zur Postmoderne nicht los. In vielfacher Weise sind in Perecs Roman Bild und Karte zu einem ‚Kartengemälde‘ verwoben. Das beginnt mit deren Verwendung: Karten dienen in diesem Roman wie sonst nur (Landschafts)Bilder als Wandschmuck, das setzt sich in der Abbildungstechnik fort, die zwischen landschaftstypischer Perspektivendarstellung und kartentypischem Distanzpunktverfahren schwankt, und das betrifft nicht zuletzt Erzählverfahren und Sujet des Romans. Der Erzählfortschritt ist von einem kartenhaften Raster organisiert, den der Erzähler wie ein Schachbrett im Rösselsprung abschreitet, wobei auch er der Königsberger *Sieben Brücken*-Regel folgt: Er darf jedes Feld nur einmal betreten.

Inhaltlich handelt der Roman von einem Landschaftsmaler, dessen Bilder ein Kunstschreiner zu Puzzles zerschneidet. Wie Lydia Bauer zeigt, deutet auch dieses Motiv historisch und technisch auf die Karte zurück. Denn die ersten Puzzles waren Karten, die man zu pädagogischen Zwecken zerschneidete. So vielbesprochen das Puzzlemotiv in *La Vie mode d'emploi* ist, das Bezugfeld von Karte und Landschaft eröffnet auf es einen neuen Blick. Denn typischer Weise fasste man das Puzzle bloß als (Erzähl)Bild auf, um es dann nach Maßgabe von Bild und Text, und das heißt in wie abgewandelter Form auch immer vor den Hintergrund des Paragone zu verhandeln. Wie Lydia Bauer zeigt, ist im Vorfeld jedoch bereits die ‚Bildseite‘ hinsichtlich einer Verschränkung von Karte und Landschaft zu differenzieren.

Um auch an dieser Stelle ein kleines Zwischenresümee zu ziehen: Obwohl Perec so wie auch Gracq Karte und Landschaft verschränkt, ist beider Darstellungskonzept gänzlich anders motiviert. Während es bei Gracq eine Epochengrenze, eine historische Topographie entfaltet, gerät es bei Perec zu

---

pographische Ansätze zumindest topologisch zu reflektieren. Auf das Risiko der Führungslosigkeit einer reinen Topographie weist Stephan Günzel hin, cf. Günzel: „*Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*“ (wie Anm. 5), p. 224.

einem zitatreichen intertextuellen, aber auch interpikturalen Zitat- und Erzählbildraum. Während der Gegensatz von Landschaft und Karte bei Gracq (noch) eine historische Projektionslinie der Décadence-Moderne entwirft, wird er bei Perec synoptisch, er spielt ein vielfaches Spiel historischer Überlagerungen, von Palimpsesten oder aber auch sich archäologisch überlagernden Bildschichten durch.<sup>22</sup>

Die Geschichte der Topographie reflektiert sich in Geschichten im Raum: Wie man vielfach angemerkt hat, führt im zeitgenössischen Erzählen die prononcierte Ausrichtung am Raum zu einem denarrativen Erzählen. In dem Maße, wie Großstadtliteratur den Raum der Geschichte vorordnet, wird diese brüchig, selbst und bereits dann, wenn sie noch historisch/dramatisch im Sinne eines Tableaus konzipiert ist. Stephanie Müller hebt in ihrem Beitrag zur Lyrik der Oulipiens im Gegenzug hervor, dass Gedichte sich mindestens ebenso gut wie Erzählungen dazu eignen, kartographische Beziehungen zu reflektieren. Denn anders als Erzählungen setzen Gedichte (zumal die der Oulipiens), auf Nomen, Indexe, Toponyme. Sie sind insofern kartenaffin. Stephanie Müller arbeitet heraus, wie anders gelagert das Raumkonzept der Oulipiens gemessen an dem der Surrealisten ist. Während diese im Raum flanierend auf den Zufallsfund setzen, erscheint den Oulipiens eine solche Poetik als zu beliebig. Sie setzen auf *contraintes*, auf vorgegebene poetische Regeln. Unter dem gewollt mehrdeutigen Titel *Schreiben nach Plan* setzt Stephanie Müller diesen höchst eigenwilligen Raumzugang der Oulipiens in Szene. Schreiben nach Plan, das meint Schreiben nach einer Regel, es meint aber auch in unterschiedlicher Ausprägung ein Schreiben nach Stadtplan und es kann nicht zuletzt und in deutlichem Kontrast zum surrealistischen Flaneur eine Stadtbegehung nach Plan meinen. In Rede steht hierbei ein Stadt-*parcours à contraintes* des Formats, dass beispielsweise nach jeder dritten Kreuzung rechts abzubiegen sei.

Wie ein roter Faden durchzieht das Thema des Weges den Band. So grenzt bereits der Beitrag von Kirsten Wagner die situationistische *dérive* von der Flanerie ab, sie ist mehr eine Drift als ein Herumschlendern. Und sie ist hierbei so getrieben wie zugleich vektorhaft. Anderweitig vektorhaft ist Gracqs Wege-, Landschafts- und Kartenkonzept vor dem Hintergrund einer aufbrüchigen Décadence-Moderne. Bei den Oulipiens schließlich wird der Weg in gänzlich anderer Ausprägung zu einer Regel der Begehung, die zugleich Gedichte (wie Stephanie Müller zeigt) und Erzählungen – man denke an den Rösselsprung in *La Vie mode d'emploi* – organisieren kann.

---

<sup>22</sup> So prägnant wie zugleich signifikant ist ein Hafengebäude, das Lydia Bauer in diesem Zusammenhang zitiert: Das Aquarell zeigt im Vordergrund einen Hafen und im Hintergrund – entgegen aller perspektivischen Gesetzmäßigkeit – ein Ruinenfeld, das stadtplanhafte Züge trägt.

## 5

Wie wir gesehen haben: Aus unterschiedlichen Geschichten des topographischen Raumes sind unterschiedliche Geschichten im Raum abzuleiten. Diese Relation ist überdies historisch gebrochen. Die Beiträge von Christina Horvath und Sjeff Houppermans nehmen diesen Aspekt einer Geschichte des Raums nicht oder nur vergleichsweise nachrangig in Blick. Deutlich wird anhand beider Beiträge jedoch, wie unterschiedlich bereits am anderen Ende der Kette die Relation einer ‚Geschichte im Raum‘ sich interpretieren lässt. In diesem Sinne stellt Christina Horvath die Frage, worin sich die Balzac’sche Stadtlandschaft von derjenigen zeitgenössischer Erzähler unterscheidet und was diese, gemessen an diesem elaborierten Modell, zu bieten habe.

Ihr Grundbefund ist zutiefst dialektisch. Sie konstatiert, dass der zeitgenössische Erzählraum, gemessen an Balzac, stereotyp sei, um dennoch die Spezifik dieser Erzählräume zu behaupten. Stereotyp sind die Räume des Rentner-Flaneurs in Philippe Delerms *Il avait plu tout le dimanche* und sie bezeichnen dennoch die ‚Topographie‘ seines Blicks. Mit stereotyp antistereotypem Gestus entwirft Horvath zufolge Daniel Pennac in seiner *Saga Malaussène* eine multiethnische Gesellschaft, die das bunte Völkchen im Stadtteil Belleville verortet. So stereotyp wie zugleich kartographisch genau gestalten sich auch der Krimi bei Eric Le Braz (*L’Homme qui tuait des voitures*) und die vielfachen städtischen Expeditionen in den Romanen von Jean Echenoz. Keine dieser Geschichten könnte in einem anderen Raum stattfinden. Im Kern ratifiziert Horvath damit das Balzac’sche Modell, um es mit der Stereotypie modernen Raumerzählens in Beziehung zu setzen. Wobei eine Differenz zu verzeichnen ist: Bei Balzac ist jeder Raum spezifisch im Sinne der *comédie humaine*, bei den von Horvath genannten Autoren ist er vorwiegend spezifisch mit Bezug auf Sujet und Genre.

Keine Geschichte könnte in einem anderen Raum stattfinden – im Grundansatz geht Horvath davon aus, dass der Raum eine Funktion der Geschichte sei. Sjeff Houppermans unterstellt tendenziell eine inverse Relation. Er vergleicht die Räumlichkeit bei Echenoz mit der bei Beckett und betont, dass beider Geschichten von derselben Grundspannung von eremitenhaftem Rückzug und abenteuerhafter Vagabundiererei geprägt sind – beider Geschichten, und jede einzelne Geschichte bei ihnen. Womit im Grunde gesagt ist, dass alle Geschichten im selben Raum stattfinden oder aber auch, dass jede Geschichte dazu dient, das immer gleiche räumliche Grundverhältnis auszuarbeiten. Mit anderen Worten: Sjeff Houppermans unterstellt nicht, dass der Raum eine Funktion der Geschichte ( $R=f(G)$ ), sondern dass die Geschichte eine Funktion des Raumes ist ( $G=f(R)$ ).

Obwohl sich anhand der beiden Beiträge explizieren lässt, wie unterschiedlich die Relation einer Geschichte auslegbar ist, ist der Houpperman’sche Ansatz nicht auf diesen Kontrast zu reduzieren. Denn die im Grundan-

satz topologische Hypostase  $G=f(R)$  ruft naturgemäß zu historiotopologischen Weiterungen auf. In diesem Sinne interpretiert Houppermans das Spannungsverhältnis von Verhocktheit und Abenteuerertum vor dem Hintergrund von Moderne und Postmoderne. Ein strukturverwandtes Beziehungsmuster liegt bei Gracq in der Beziehung von *Décadence* und Moderne vor.

## 6

Wie im Titel mit dem Landschaftskonzept anklingt, versucht der Band, gemessen an topologisch/topographisch orientierten Untersuchungen, auch Gegenakzente zu setzen. Dem Beitrag von Winfried Wehle über *Literatur als Bewegungsraum* (Proust) ist zu entnehmen, dass sich nicht nur die Raumparadigmen ändern – weg von der Landschaft und hin zur Karte –, sondern auch die Selbstinterpretation des Subjekts. Eben dies ist mit Kinästhesie gemeint. Dass man in der Zurückweisung traditioneller idealistischer Positionen beginnt, den eigenen Körper, seine Beweglichkeit und Bewegungsorientierung als ‚Medium‘ der Raumwahrnehmung zu begreifen, als etwas, das in einer so komplexen wie brüchigen und rückbezüglichen Weise Raum, Körper und Intellekt miteinander vermittelt. Was hat das mit Stadtlandschaften oder gar Karten zu tun? Erst einmal nichts. In einer beiläufigen Weise, die man jedoch auch programmatisch lesen kann, konstatiert Wehle: „Gänzlich ausgeblendet ist die Stadt.“ Adressiert ist damit der Ausgangspunkt von Prousts *Recherche*. Sie beginnt im Zimmer, im Bett, mit einem Halbwachzustand, mit einer Ausblendung der Außenwelt, die Wehle mit der Eröffnung einer phänomenologischen Reduktion gleichsetzt. Im Blick steht damit ein zweiter Traditionsstrang, der das Raumdenken des 20. Jahrhunderts prägt: die Phänomenologie der Wahrnehmung. Im Unterschied zum topographischen Ansatz, der auf die Schrift, auf die materielle Gegebenheit produzierter Räume setzt, ist deren Ausgangspunkt die Wahrnehmung oder der Blick. Schrift oder Blick: Das ist eben das Distinktionsmerkmal, auf das wir bereits bei der Abgrenzung von Topographie und Landschaft gestoßen sind.

So divergent beide Ansätze – grob gesagt: der phänomenologische<sup>23</sup> und der topographische – sind, sie terminieren (man muss für den topographischen Ansatz einschränkend sagen: ab Certeau und in dessen Gefolge) in einem Modell dynamischer Räume. Wehle akzentuiert für Proust diesen dynamischen Raumaspekt, indem er Prousts Zeitrecherche als kinästhetischen Bewegungsraum deutet und abschließend die Kutschfahrt ins Zentrum seiner Interpretation stellt. Er deutet hierbei die Kirchtürme als Metapher

---

<sup>23</sup> Die Differenzen zur Phänomenologie arbeitet Wehle in seinem Beitrag heraus. Sie bestehen vorneweg darin, dass das kinästhetische Projekt sich nur literarisch und nicht philosophisch umsetzen lässt.

der Metapher, so wie er auch – wohlgermerkt – Literatur als Bewegungsraum versteht.

Der überraschenden Gemeinsamkeit von Proust und Certeau liegt ein durchaus verwandtes Spannungsfeld zugrunde. Prousts Kinästhesie ist, wie Wehle darlegt, gegen die Mechanik einer allzu starren Architektur der Erkenntnisvermögen gewandt. Certeau vollzieht eine vergleichbare Zurückweisung in anderem Feld. Unter der Vorgabe der Exzentrizität des Subjekts entwickelte der (Post)Strukturalismus ‚Architekturen‘ von Wissen und Praktik, die Certeau als zu starr erschienen. Wie Proust weist er diese ‚Architekturen‘ zurück, indem er nicht länger den Blick von oben, sondern den von unten bezieht, indem er wie Proust das Moment der Wege und Bewegungen ins Spiel bringt.

Einen anderen Kontrapunkt als Wehle setzt Fritz Nies in seinem Beitrag *Pariscopes*. Die Drehbewegung, die Nies vollzieht, lässt sich vielleicht am genauesten ermessen, wenn man ihr eine ältere Ikonographie beigesellt. Typischer Weise blicken Kartographen, da sie aufgrund von Zahlen und Projektionsverhältnissen eine ‚Gegend‘ darstellen, auf das, was vor ihnen liegt, auf die Karte, die sie erstellen, während Landschaftsmaler, da sie das Bild der Landschaft zu erfassen suchen, aus dem Fenster schauen. Eine ganz andere Konfiguration von Stadt und Blick arbeitet demgegenüber Nies heraus. Anhand eines breiten Korpus aus dem 19. Jahrhundert zeigt er auf, dass man in verbreiteter Weise im Stadtraum liest. An unterschiedlichen Orten – im Park, im Café, auf der Straße – sowie in unterschiedlicher Körperhaltung – im Sitzen, im Stehen und Gehen. Der Topos Raum definiert hierbei nicht länger die Tätigkeit des Abbildenden, sondern den Rezipienten, und dies in einer durchaus überraschenden Weise. Denn zumal im Gefolge der Romantik unterstellt man, dass Lesen eine intime Tätigkeit ist und deshalb in Zimmern statthat. Insofern sind wir auch an dieser Stelle, in wie vermittelter Weise auch immer, auf das Verhältnis von Raum und Subjekt zurückverwiesen. Während Wehle im Rückbezug auf Proust die ‚Innenräumlichkeit des Subjekts‘ am Leitfaden des Leibes untersucht, veräußerlicht Nies den Intimraum der Lektüre in den Stadtraum.

Von einer Lektüre geht auch Hans T. Siepe in seinem Beitrag über Butors *L'emploi du temps* aus, auch wenn es sich hier nicht um eine Lektüre in der Stadt, sondern um die Lektüre eines Stadtplans handelt. Siepe weist auf einen Umstand hin, den man bisher übersehen bzw. sogar editorisch vernachlässigt hat: Der Stadtplan von Bleston ist kein Paratext, sondern integraler Bestandteil des Textes, er wurde nicht von Butor verfasst, sondern von dessen Protagonisten Revel. Deshalb ist er zu lesen wie der sonstige Text. Anders als ein paratextueller Plan dient er nicht bloß zur Orientierung. Vielfach überschneidet sich dieser – wie Siepe detailreich herausarbeitet – subjektive Stadtplan mit der *écriture* von Revels Tagebuch. Wie dieses ist er Erschließung eines Raums und einer Erinnerung, sofern zu unterstellen ist, dass die-

ser Plan nachträglich gefertigt wurde (zu welchem Zeitpunkt auch immer). Er ist ein *emploi de l'espace*, der gleichwertig neben dem *emploi du temps* des Tagebuchs steht.

Damit enden wir, wie wir begonnen haben: mit einer subjektiven Karte. Während die Situationisten die Karte zerschneiden, zeichnet sie Revel selbst, mit subjektivem Zuschnitt. Unterschiedliche Schichtungen treten auf dieser Strecke zu Tage: (1) Die Überlagerung und die Varianz der Karte als solcher, als thematische Karte und (Beziehungs)Netzwerktopographie, (2) die historische Schichtung zeitlich und räumlich kodierter Räume und dort das Spannungsverhältnis von Landschaft und Karte, (3) unterschiedliche Bezugsrahmen im Verhältnis von Raum und Geschichte –  $R=f(G)$  bzw.  $G=f(R)$  –, (4) andere Räume, die vom Subjekt aus gedacht sind, mit Bezug auf kinästhetische Raumwahrnehmung, mit Bezug auf die Lektüre im Raum, aber auch auf die Lektüre und *écriture* einer subjektiven Karte.

Das vorliegende Buch geht zurück auf eine gleichnamige Sektion auf dem 7. Frankoromanistentag in Essen (29.09.-02.10.2010). Ohne das große Engagement aller Beteiligten wäre es sicherlich nicht zustande gekommen. Ich danke insbesondere den Beiträgerinnen und Beitragern für ihr Interesse am Thema und die bereitgestellten Manuskripte. Wertvolle Hilfe bei der Erstellung des Typoskripts und der Einrichtung der Druckvorlage kam von Anna Wenner, Christin Selent und Marie-Therese Mävers. Kathrin Heyng vom Narr Verlag besorgte mit Geduld und Umsicht die Betreuung des Bandes. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.