

POETOGENESIS

Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur

herausgegeben von
Katja Mellmann · Ralf Schneider · Rüdiger Zymner

begründet 2003 von
Karl Eibl[†] · Manfred Engel · Rüdiger Zymner

Band 10

Márta Horváth, Katja Mellmann (Hrsg.)

Die
biologisch-kognitiven
Grundlagen
narrativer Motivierung

mentis
MÜNSTER

Der Band wurde gedruckt mit Fördermitteln der Alexander von Humboldt-Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

© 2016 mentis Verlag GmbH
Eisenbahnstraße 11, 48143 Münster, Germany
www.mentis.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zulässigen Fällen ist ohne vorherige Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany
Einbandabbildung und -gestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Wissenschaftlicher Satz: satz&sonders GmbH, Münster (www.satzundsonders.de)
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
ISBN 978-3-89785-463-5 (Print)
ISBN 978-3-89785-464-2 (E-Book)

INHALTSVERZEICHNIS

Márta Horváth / Katja Mellmann

Einleitung 7

Harald Haferland

Motivierung im Erzähltext –
Ein Systematisierungsversuch mit einem Blick
auf die Geschichte des Erzählens 13

Stefanie Luther

Kognitive Experimente –
Über den Zusammenhang zwischen
›Theory of Mind‹ und ›Motivierung‹
in literarischen Erzähltexten 55

Katja Mellmann

Monokausalität und Pseudointentionalität –
Zwei kognitive Prägnanzprinzipien des Erzählens 75

Sophia Wege

The way we think –
Raumkohärenzbildung am Beispiel
des Weg-Schemas –
eine kognitionslinguistische Perspektive 107

Endre Hárs

Motivierung und Raumnarratologie –
Mit einer Modellanalyse von Maurus Jókais
Bis zum Nordpol! (1876) 129

Márta Horváth

Struktur versus Gestalt –
Eine kognitiv-narratologische Neuinterpretation
des ›Realitätseffekts‹ 151

J. Berenike Herrmann

»Läuse im Pelz der Sprache«? –
Zu Funktionen von Modalpartikeln in narrativen
(Ent-)Motivierungsstrategien bei Franz Kafka 169

Livia Ivaskó

About the role of ostensive communicative context
of storytelling 193

Annekathrin Schacht

Determining the dynamics of perceived suspense
in literary classics –
A data-driven, explorative approach 207

Kurzviten 225

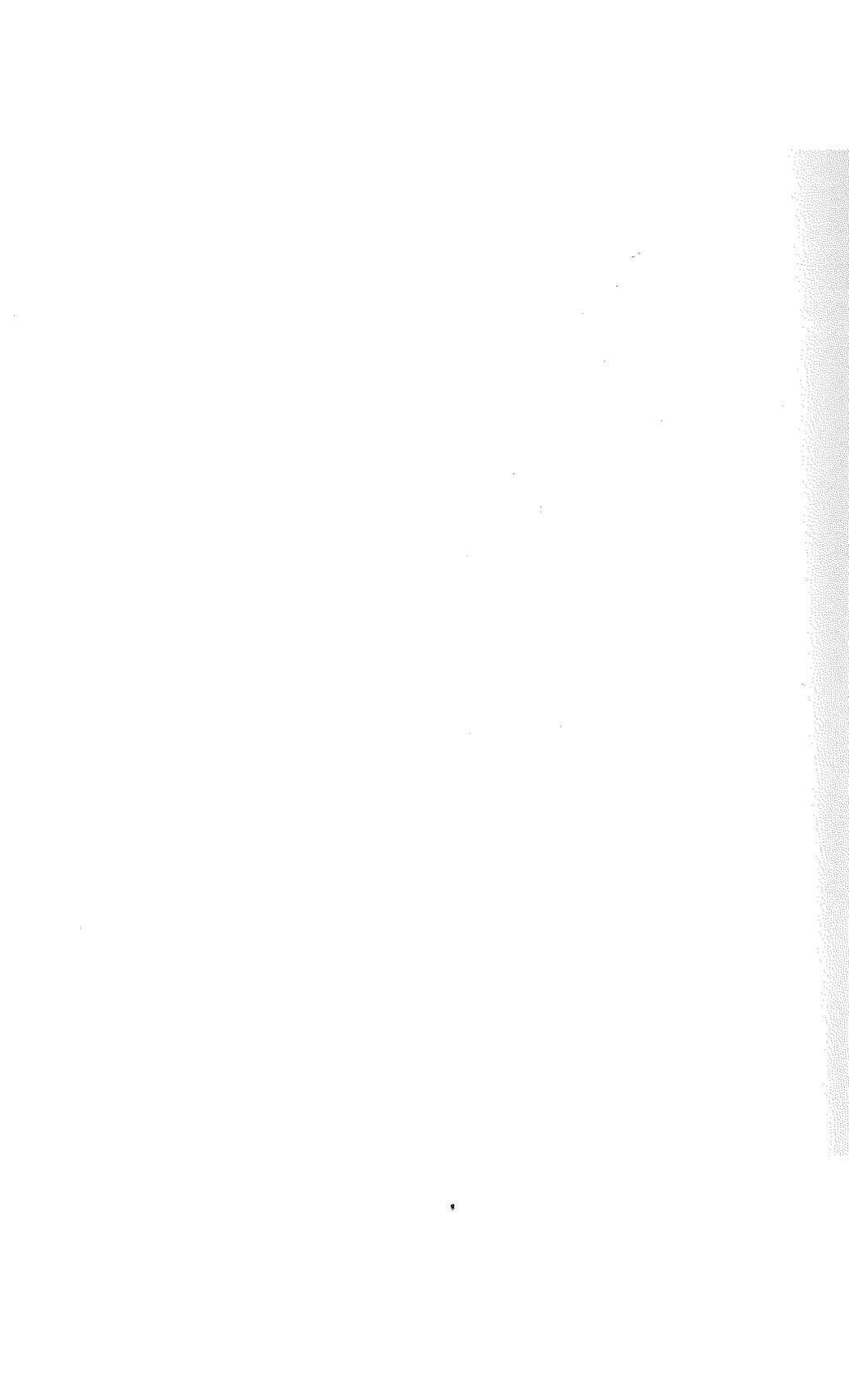
Márta Horváth / Katja Mellmann

EINLEITUNG

»Es macht nämlich einen großen Unterschied, ob ein Ereignis *infolge* eines anderen eintritt oder nur *nach* einem anderen«, wusste schon Aristoteles (1994: 35; unsere Hervorhebung) und verwies damit auf den Sachverhalt, den wir heute als narrative »Motivierung« bezeichnen. Gemäß der Begriffsexplikation im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* gilt ein erzähltes Geschehen dann als »motiviert«, wenn die Ereignisse »nicht nur chronologisch aufeinander, sondern nach Regeln oder Gesetzen auseinander [folgen]«, d. h. in einem »Erklärungszusammenhang« stehen.¹

Die damit angezeigte Kausalität der Handlungsentwicklung ist allerdings nicht die strikte Kausalität der »notwendigen und hinreichenden Bedingungen«; schon Aristoteles hatte das im Blick, als er meinte, Peripetie und Anagnorisis müssten »mit Notwendigkeit *oder nach der Wahrscheinlichkeit* aus den früheren Ereignissen hervorgehen« (1994: 35; unsere Hervorhebung). Und auch die Wahrscheinlichkeit, als probabilistische Gesetzmäßigkeit, wäre wohl zu eng gefasst. Denn was ein Leser *in einem literarischen Text* als die wahrscheinlichste Handlungsentwicklung auffasst, wird vermutlich von einer ganzen Reihe weiterer Faktoren mitbestimmt. So scheinen zum Beispiel auch Vorlieben einen entscheidenden Einfluss darauf zu haben, welche Voraussagen Leser in Bezug auf die Handlungsentwicklung treffen (Rapp/Gerrig 2006). Biologisch verankerte triadische Gestaltvorstellungen (Eibl 2008) regeln die makrostrukturelle Anlage vieler Plots, und emotionslogische Entwicklungsoptionen (Hogan 2003; Velleman 2003) verknüpfen Ereignisse ebenso gut wie rationale Kausalitätserwägungen. Neben basalen Gestaltvorstellungen sind außerdem kulturelle Scripts und Schemata zu beachten, und neben Kontiguitäts- auch Similaritätsbeziehungen (Rath 2011; Schulz 2012: 333–348; Eibl 2008; 2009). Was ein Leser für die wahrscheinlichste Hand-

¹ Martínez 2000: 643; vgl. auch Carroll 2001. – Ergänzend zum *Reallexikon*-Artikel s. den Handbuchartikel von Toolan 2009, der verstärkt auch auf textlinguistische und psychologische Konzeptualisierungen Bezug nimmt, und die ausführliche Darstellung bei Sternberg 1983/2012. Als mediävistische Synopse s. Schulz 2012: 322–366.



Endre Hárs

MOTIVIERUNG UND RAUMNARRATOLOGIE

Mit einer Modellanalyse

von Maurus Jókais *Bis zum Nordpol!* (1876)

Die nachfolgenden Überlegungen sind der raumnarratologischen Reformulierung und Anwendung des Konzepts narrativer Motivierung gewidmet und bilden einen zugegebenermaßen hybriden Ansatz aus Motivierungstheorie, Raumnarratologie und kognitiver Literaturwissenschaft. Die Motivierung stellt bereits in der Erzähltheorie einen schillernden Begriff dar. Mag man mit der »narrativen Motivierung« in erster Linie die Narration, und damit den Erzähler im Blick gehabt haben, so ist mit dem Begriff der »kompositorischen Motivierung« eine Perspektive ins Spiel gebracht, die sich auf mehr als das richtet. Mehr bietet der Begriff der kompositorischen Motivierung, insofern er ganze Textkonzepte erfasst, und auch, indem er über den Text hinausweist, und den für die Narratologie nur mittelbar Gestalt gewinnenden Autor zum Bezugspunkt macht. Stillschweigend wird in beiden Fällen auch der Leser bedacht: er vollzieht die Motivierung nach und bildet das lebensweltliche Gegenstück zu jenem schaffenden Intellekt, der Texte mit hoher Komplexität hergestellt hat. Auf den Leser (wie auch auf den Autor) kommt es der Narratologie allerdings eher weniger an – bietet sie doch keine genuin rezeptionsästhetisch zu nennende Perspektive.¹ Desto mehr kann am Leser eine kognitionistisch interessierte Literaturwissenschaft anknüpfen und ihren Zugang zum Motivierungsbegriff suchen. Die folgenden Abschnitte greifen das so entstandene Angebot von Perspektiven auf, indem sie das Problem der narrativen Motivierung aus den Gesichtspunkten des ›Lesers‹, des ›Textes‹ und des ›Autors‹ (auch im Sinne ästhetisch-literarischer Traditionen) erläutern. Während die letzten beiden Gesichtspunkte im Großen und Ganzen die beiden narratologischen Motivierungsbegriffe weiterführen, wird ihnen mit dem ersten Gesichtspunkt ein kognitionistisches Verständnis von narrativer Motivierung beige-steuert. Diese Differenzierung setzt selbstverständlich voraus, dass es sich dabei um Gesichtspunkte eines und des selben litera-

¹ Dabei kann die narratologische Mitberücksichtigung des Lesers sehr ergiebig durchgeführt (vgl. Schmid 2005, 49–71) und auch in Richtung Rezeptionsästhetik/literarische Kommunikationstheorie überschritten werden (vgl. Jannidis 2004, 15–83).

rischen Kommunikationsprozesses handelt. Dennoch gesteht Verfasser ein, dass durch diese Perspektivierung auch Zuständigkeiten (und damit auch Grenzen) des kognitionistischen bzw. narratologischen Zugangs zum Text markiert werden.

Die hier erfolgende allgemeine Remodellierung der narrativen Motivierung wird speziell mit Hilfe raumnarratologischer Ansätze durchgeführt. Die Raumnarratologie ist der rote Faden, der auch den theoretischen Teil mit der anschließenden Textanalyse verbindet. Allerdings wird sich diese als Modellanalyse zu den theoretischen Überlegungen zu erweisen haben. So dass zum Schluss mindestens drei unterschiedliche Interessensfelder einander berührt haben wollen: die Literaturtheorie (Erzähltheorie, kognitive Literaturwissenschaft), die Raumnarratologie und schließlich die Philologie eines literarischen Autors, dessen Werke nur höchst selten, wenn überhaupt mit theoretischen Fragen in Verbindung gebracht zu werden pflegen. Die Einführung eines spannenden – und in Übersetzungen durchaus zugänglichen – ungarischen Autors im deutschsprachigen Kontext gilt dabei als zusätzliche Mission.

I. Motivierung erzählter Räume – kognitionistisch

Nähert man sich der narrativen Motivierung kognitionistisch, so wendet man sich Leistungen des Lesers zu, die sich vom konkreten Text abkoppeln lassen. Ein Thema, mit dem sich auch die narratologische Literatur auseinandergesetzt hat. Matías Martínez und Michael Scheffel vermerken zur Motivierung des Geschehens z. B. Folgendes: »Die Motivation der Ereignisse wird im Text selten explizit ausgesprochen. [...] Im Regelfall unterstellt der Leser einfach die Existenz bestimmter Motivationen« (Martínez/Scheffel⁸2009: 112). Die Autoren erinnern bei diesem Anlass an Ingardens Unbestimmtheitsstellen und kommentieren diesen Hinweis dahingehend, dass nicht-explizierte »Verknüpfungen in der erzählten Welt nicht etwa nicht vorhanden, sondern unbestimmt-vorhanden [sind] und [...] vom Leser im konkretisierenden Akt der Lektüre, gesteuert durch entsprechende Textsignale, als gegeben vorausgesetzt und hinzuimaginiert« (ebd., 112f.) werden. Desgleichen liest man bei Wolf Schmid im Kontext der »Sinlinie« (Schmid 2005: 247) als der vom Erzähler geschaffenen und vom Leser zu verstehenden »Logik der Selektivität der Geschichte« (ebd., 259), dass es neben den »echten« Negationen, die vom Leser in ihrer Nicht-Ausgewähltheit zu erkennen sind, bzw. den »irrelevanten« Negationen, die für die Sinlinie keine Rolle spielen, auch »aufzuhebende Negationen« gibt, die »in absentia zur Geschichte gehören, insofern sie eine Lücke auf ihrer Sinlinie schließen« (ebd., 258). »Im Lesen«, so Schmid, »erbringen wir diese Leistung sehr häufig, und zwar zumeist

unwillkürlich, im Automatismus des Implizierens. Bewusst vollziehen wir solches Ausfüllen von Lücken in der Regel erst dann, wenn das Ausgesparte an wesentlichen Momenten auftritt oder gar die Richtung der Sinnlinie bestimmt.« (ebd., 258f.) Womit in beiden zitierten narratologischen Werken eine Idee impliziter Motivierung aufkommt, die statt auf dem konkreten Text auf Regeln allgemeiner Kommunikation aufruht und als solches dem Leser überantwortet wird.

An anderer Stelle verweisen Martínez und Scheffel auf ihre diesbezüglichen Überlegungen zurück, indem sie die »Unterbestimmtheit der Motivation des Geschehens« (Martínez/Scheffel ⁸2009: 149) im Kontext der Kognitionspsychologie verorten und mit dem »komplexe[n] Zusammenspiel von ›top down‹ und ›bottom up‹-Prozessen« (ebd., 150) erklären. Belassen sie es ihrerseits beim Modell der Skripts als übergreifender kognitionspsychologischer Handlungsschemata, so wartet bereits die spätere Motivierungsforschung mit einer kognitionistischen Erweiterung des narratologischen Blicks auf: Veronika-Rosa Seemann behandelt die »implizite Motivierung« als »Beitrag des Rezipienten bei der Motivierung des Erzählten« (Seemann 2008: 111) und erläutert unter diesem Stichwort das Textverstehen, indem sie auf Inferenzen, Präsuppositionen, Skripts und mentale Modelle als Konstituenten impliziter Motivierung eingeht. Da Seemann ihre Untersuchung auf die narrative Motivierung im engeren Sinne beschränkt, verzichtet sie darauf, das kognitionspsychologische Instrumentarium konkreter in Anwendung zu bringen. Dies leistet Sophia Wege, indem sie durch ausführliche Schilderung und textanalytischen Einsatz kognitionswissenschaftlicher bzw. biopoetischer Schlüsselkonzepte zeigt, wie kognitive Mechanismen aus dem Bereich der Wahrnehmung es dem Leser literarischer Texte tatsächlich ermöglichen, Dargestelltes nachzuvollziehen – will sagen: es zu ›motivieren‹. Wege konzentriert sich darüber hinaus auf Phänomene wie Image-Schemata, metaphorische Mapping-Prozesse sowie die generelle Räumlichkeit mentaler Modelle und leistet dadurch einen wichtigen Beitrag zur Raumdarstellung und -wahrnehmung in literarischen Texten, die im vorliegenden Beitrag im Vordergrund steht.

Was kognitive Motivierung konkret bedeutet und wie eng sie darüber hinaus mit Raumthematik einhergehen kann, sei in aller Kürze an Weges Analyse von Stifters *Bergkristall* skizziert. In der Absicht, zu zeigen, wie Stifters »Kompositions- und Plotverfahren [...] die sukzessive mentale Modellbildung des Lesers lenken und unterstützen« (Wege 2013: 403), rekapituliert Wege die Entstehung jenes mentalen Schauplatzes, auf dem sich der Leser mit den Figuren der Erzählung Stifters gleichsam mitbewegt. »Der Leser«, schreibt sie, »läuft während des Lesens von Abschnitt II [der Erzählung E.H.] [...] durch sein eigenes, bereits in [Abschnitt] I etabliertes mentales Modell der Gegend« (ebd., 411) mit den Kindern mit. Durch ein Modell,

das als Raumsimulation im genannten ersten Abschnitt von *Bergerkristall* als literarische Landschaftsbeschreibung zwar angeregt, jedoch durch den Leser selbst, mit Hilfe eigener kognitiver Raumschemata errichtet wurde. Kognitiv ist diese Prozedur insofern, als der Nachvollzug des erzählten Raumes – die Rückübersetzung des *ordo artificialis* der erzählten Landschaft in den *ordo naturalis* einer vorgestellten Landschaft – Wege zufolge nur über die Entstehung des »*ordo cognitionis*« (ebd., 405) des Rezipienten erfolgen kann. Motivierung ist sie wiederum insofern, als hier zwar kein Zusammenhang einer Geschichte, so doch – als Bestandteil dieses Zusammenhangs – die Gesamtschau einer fiktiven Landschaft hergestellt wird. Und zur »kognitiven Motivierung« wird dieser Akt schließlich dadurch, dass hier Leistungen des Lesers gefragt sind, die anders geartet sind als Konkretisierungen, wie sie die implizite Motivierung im geläufigen narratologischen Sinne verlangt. Hier geht es nämlich weder um »empirische Weltkenntnis« noch um Schließen »nach Maßgaben des Möglichen, Wahrscheinlichen und Notwendigen« (Martinez/Scheffel ²2009: 112), sondern um »Schlüsse«, die unterhalb dessen verlaufen, was die Narratologie – als traditionelle Fiktionalitätstheorie² – als für komplexe (und z. B. bewusst hergestellte) Textstrukturen angemessenes Rezeptionsverhalten voraussetzt.

Weges Analyse der Rezeptionsgeschichte des erzählten Raums bei Stifter geht übrigens auch so weit, selbst übergreifendere – ganz und gar bewusst durchgeführte – Deutungsaktivitäten mit kognitiven Mechanismen zu besetzen: Bei einem Erzähler wie Stifter, der sich in seinen Landschaftsdarstellungen aller Urteilsbildung und »evaluierenden Aussagen des Erzählers« enthält, knüpfen, so Wege, »die uneigentlichen Lesarten [...] an konventionelle Konzeptualisierungen bzw. senso-physisch prägnante Schemata« (ebd., 435) seitens der Interpreten selbst an. »Dass der [professionelle E.H.] Leser das geschilderte Äußere überhaupt als »Spiegel« des Inneren, des Denkens und Fühlens, verstehen kann, funktioniert nur, weil dieser Bereich bereits a priori raummetaphorisch erschlossen und mental repräsentiert ist. Die angewandten Raummetaphern gehen [auch in diesem Fall] [...] auf *embodied experience* zurück.« (Ebd., 435f.) Allerdings wird dies durch die radikale Selbstbezüglichkeit der Stifterschen Landschaftsdarstellung erst erzwungen und gehört als solches zu dessen Eigenart.

Bezogen auf das vorliegende Thema lässt sich festhalten, dass Motivierung durchaus mit mentalen Operationen des Rezipienten zu tun hat. Dies gilt auch für die Konstruktion von Raum. Man kann davon ausgehen, dass es eine Analyseebene von Raumnarratologie gibt, die mit einem radikal rezep-

² Es gibt natürlich auch hierüber hinausweisende Ansätze. Vgl. z. B. Scheffel 2014. Das hier angesprochene narratologische Verständnis von Motivierung wird wohl gerade durch vorliegenden Band erweitert.

tionistischen Motivierungsbegriff operiert, d. h. nach Bedingungen fragt, die statt nur texthistorisch oder -analytisch auch oder gar erst kognitionistisch bestimmt werden können.³ Die kognitionistische Erweiterung des Motivierungsbegriffs und deren Anwendung auf die Raumnarratologie haben freilich auch die nachteilige Konsequenz, dass man auf beiden assoziierten Theoriefeldern mit extremen Verallgemeinerungen zu tun bekommt. Wollte die Narratologie die explizite Motivierung mit der impliziten ursprünglich nur komplementieren und beides im Wirkungskreis des erzählten Geschehens (der Handlung, des Erzählers etc.) belassen, so stellte sich im Zuge dieser Erweiterung heraus, dass selbst die explizite Motivierung als kognitive Leistung des Lesers ausgelegt werden muss und als solche ›fremdcodiert‹ ist. Die implizite Motivierung ist so gesehen nur das narratologische Indiz dafür, dass Motivierung *generell* Kognition voraussetzt. Angewandt auf die Raumnarratologie bedeutet dies, dass die Raumdarstellung mit Raumwahrnehmung ineingesetzt und die spezifische Semantik eines Textes bzw. des erzählten Raums einem unspezifischen Modell-Leser – d. h. universalen Projektionsmustern – überantwortet wird. Diese Kritikpunkte beiseitegesetzt ist damit die erste Grundlage raumnarratologischer Motivierungstheorie jedenfalls geschaffen und kann mit weiteren Analyseebenen – just den traditionelleren – ergänzt werden.

II. Diegetische Motivierung erzählter Räume

Mit der Bezeichnung ›diegetisch‹ sollen hier alle narratologischen Motivierungsbegriffe erfasst werden, die sich auf die verschiedenen Ebenen der Erzählung beziehen, sei es die Handlung in Form »kausaler« und »finaler« (Martínez 1993: 28), »empirischer« und »mythischer« (Seemann 2008: 51–53) Motivierung, der Handlungsantrieb von Figuren (inklusive theory of mind) oder die Motivlage einer mal expliziten, mal impliziten Erzählinstanz selbst. Wesentlich ist, dass die diegetische Motivierung in Abhebung von dem durch die kognitionistische Perspektive eröffneten Blick auf die Leistungen des Lesers eng an den Text gebunden und in dessen sprachlich-medialen Vorliegen ›konkret‹ fassbar wird. Wobei auch klar ist, dass damit lediglich zwei Seiten einer Münze hypothetisch auseinandergehalten wurden: Denn die kognitive Leistung beruht auf diesen sprachlichen Mitteln und diese zielen just auf die genannten kognitiven Leistungen ab.

³ Man denke bei dieser Differenzierung an die These, mentalen Repräsentationen sei neben sprachlich-propositionalen Formaten auch ein analoges ›bildhaftes‹ Format eigen. Vgl. Wege 2013: 102.

Die hier zu besprechende Realisierung narrativer Motivierung lässt sich mit einem anderen raumnarratologischen Ansatz verbinden, der ebenfalls mit konkreten textuellen Elementen operiert. Katrin Dennerlein verzichtet bewusst auf eine Analyse symbolischer Raumbedeutungen und untersucht »den konkreten Raum der erzählten Welt von Erzähltexten« (Dennerlein 2009: 5). Kognitionspsychologisch argumentiert sie nur insoweit, als sie die mentalen Modelle – genauer genommen die mentalen *Repräsentationen*⁴ – des Lesers dezidiert textgebunden betrachtet: Es ist anzunehmen, so Dennerlein, »dass der Modell-Leser einen Ausschnitt des Raumes der erzählten Welt als räumliche Komponente einer Situation *memoriert*« (ebd., 119, Hervorhebung E.H.). Die Inferenzbildung des Lesers hebt auf den »Raum eines fiktionalen Textes« ab, der Dennerlein zufolge »nicht vor und unabhängig von einem Text« existiert. »In dem Moment, in dem in einem Text von einer räumlichen Gegebenheit erzählt wird, wird diese erst erzeugt.« (Ebd., 93.) Innerhalb dieses soliden Rahmens grenzt Dennerlein den erzählten Raum von allen deskriptiven Momenten (ereignislosen Raumbeschreibungen, erwähnten Räumen sowie Erzählräumen des Erzählers) ab und legt ihren Hauptakzent auf die Handlungsbezogenheit. Der dargestellte Raum spielt im narrativen Text vor allem als »Ereignisregion« (ebd., 125) (oder als »Bewegungsbereich«, ebd., 126) eine Rolle.⁵ Und fragt man statt nach dem *Wie* nach dem *Was* erzählter Räume, so werden »physische Eigenschaften« des Raums als »Container« und eine entsprechende Heuristik der »Raumauffassung des Menschen« (ebd., 175 f.) relevant. Dennerlein ist sich der Differenz zwischen narrativer Motivierung und Raumnarration bewusst (vgl. ebd., 111) und erarbeitet ihren Begriff des erzählten Raums als Ergänzung zu den eingespielten narratologischen Kategorien (so auch zu dem der Motivierung), mit dem Ergebnis, dass die raumbezogenen Darstellungstechniken der narrativen Kommunikation stark funktional ausgelegt werden: Dennerlein weist nichts weniger, aber auch nichts mehr nach, als dass der Raum, immer wenn er mit zum Narrativ gehört, mit der Handlung mitmotiviert und durch den Leser diegetisch nachvollzogen wird.

⁴ Zwar beziehen sich die Bezeichnungen »Modell« und »Repräsentation« auf das selbe; jedoch signalisiert letztere die Nähe zum »Text« als semiotischem Gegenstand (statt zur Leserkognition).

⁵ »Ereignisregionen« bezeichnen in Analogie zum kognitionspsychologischen Begriff der »Objektregion« Räumlichkeiten, die durch erzählte Ereignisse bestimmt werden. »Bewegungsbereiche« sind Räumlichkeiten, die durch ein erzähltes »Ereignis zu einer Einheit zusammengefasst werden und eine gemeinsame Ereignisregion ausbilden.« (Dennerlein 2009: 125 f.)

III. Kompositorische Motivierung erzählter Räume

Die bisher besprochenen zwei Analyseebenen narrativer Motivierung wurden auch als Gegenüberstellung von textextern und textintern, abstrakt und konkret – als der schwerpunktmäßig kognitionistische bzw. narratologische Aspekt des selben Zusammenhangs rekapituliert. Nun soll mit dem Rückgriff auf die kompositorische Motivierung eine weitere Perspektive eröffnet werden, von der aus sich weitere textuelle Momente raumnarratologisch analysieren lassen, die auf den beiden anderen Ebenen nicht erfasst werden. Die kompositorische Motivierung wird generell bestimmt als das Andere der diegetischen Motivierung. Als Dimension der »Gesamtkomposition« (Martinez/Scheffel ⁸2009: 114), als »Sinnzwang« (Seemann 2008: 98, Begriff nach Heinz Schlaffer), als »Selbsterhaltungstrieb der Erzählung« (Barthes 1988: 147) reicht es über die oben genannten Ebenen des Erzähltextes hinaus und ist der Beweis dafür, dass Motivierung zum einen verallgemeinert, zum anderen aber auch auf Distanz zur Leseraktivität gebracht werden kann: Die Bezeichnung »kompositorisch« meint nämlich auch das, was dem Leser beim Vollzug nicht zwingend bewusst und/oder von ihm gar nicht wahrgenommen wird. Geht man z. B. davon aus, dass fiktionale Texte mit Motiv- und Wiederholungsstrukturen operieren, so gehört es zu ihrer Rezeptionsgeschichte, dass die Lektüre auch dann funktioniert, wenn hiervon nicht alles und nicht immer konkretisiert bzw. erkannt wird.

Auf der Ebene der kompositorischen Motivierung lassen sich vor allem diejenigen textübergreifenden bzw. über den Einzeltext hinausreichenden Erzähl- und Handlungsschemata (vgl. Martinez 2007: 644) verorten, die generemäßig und intertextuell verkettet, historisch-kulturell tradiert oder eben biopoetisch verankert sind. In diesem Zusammenhang verweisen Martínez und Scheffel auf strukturalistische Ansätze bzw. anthropologische Handlungsmodelle (Martinez/Scheffel ⁸2009: 135 f., 153 f.; Scheffel 2014), spricht Seemann über den »Schematismus« (Seemann 2008: 102) der mittelalterlichen Literatur, Karl Eibl über stammesgeschichtliche Plots und Rüdiger Zymner über poetogene Strukturen (vgl. Eibl 2004: 265–272; Zymner 2004). Und spezifisch raumnarratologisch gehören Dennerleins Raumkonzepte, -modelle und -strukturen sowie Weges Übertragung von Image-Schemata auf die Ebene der Gesamtstruktur hierher (Dennerlein 2009: 172 ff.; Wege 2013: 165 ff.). Aus der Perspektive der Komposition kann der erzählte Raum an einzeltextlicher Relevanz gewinnen, etwa derart, dass man die Wahrnehmung und den Wechsel von Orten zum zentralen Merkmal bestimmter narrativer Texte und Gattungen erklärt. Dennerlein zieht in diesem Zusammenhang – obgleich eher skeptisch – die Möglichkeit von »Genre[s] mit starkem Raumbezug« (Dennerlein 2009: 182) in Erwägung und nimmt auch die Kategorie »spezifische Raummodelle« (ebd., 181) in ihr Inventar auf; worunter sie im

Gegensatz zu den textübergreifenden Raummodellen diejenigen Raumgestalten versteht, die »mit einer bestimmten Handlung und bestimmten räumlichen Gegebenheiten verbunden«, und d. h. literarisch singular zu nennen sind.⁶ Etwas kürzer und zugespitzter formuliert wären unter dem Aspekt der kompositorischen Motivierung Narrative denkbar, in denen die Handlung den Raum stark hervorkehrt – der Plot wie auch immer der Raum ist. Auch wenn es hierzu eines Erzählers und/oder Protagonisten, eines erzählten Ereignisses, eines Geschehens, einer Geschichte, nicht zuletzt eines lesenden Subjekts bedarf, das das alles konkretisiert.

Es stellt sich aber auch die Frage, ob in diesem Zusammenhang nicht auch die Grenze zur Raumbeschreibung als »Texttypus« (Dennerlein 2009: 132 ff.)⁷ überschritten wird bzw. der Symbolik des Raumes nicht wieder besondere Rolle zukommt – beides Möglichkeiten, die Dennerlein auf der Ebene der Diegese definitiv ausgeschlossen hat. Bezüglich beider Fragen kann es hilfreich sein, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass die kompositorische Motivierung auch »ästhetisch« (Martinez/Scheffel⁸ 2009: 114) genannt wird, wodurch die Möglichkeit der spezifischen Einrichtung von Texten und Gestaltung von Lektüreprozessen in den Blick rückt. Denn kompositorisch können auch anderweitige Funktionalisierungen des Raums als die handlungsbezogenen eine Rolle spielen, begründet durch eine Textstruktur, die den Rezeptionsvorgang – ob en gros oder en détail – auf Raumwahrnehmung, z. B. in Form von Beschreibungen, von Motivik und Symbolik von Räumen ausrichtet. Genau eine solche Strukturiertheit – die die verschiedensten Formen annehmen, verschiedene Skalierungen und Wiederholungen ausbilden kann und entsprechende Leseraktivitäten hervorruft – bietet sich für die Analyse an, wenn man in diesem Zusammenhang von kompositorischer Motivierung spricht.

Ich fasse zusammen, was aus den kurz umrissenen drei Beschreibungsebenen von Raummotivierung in die nachfolgende Analyse mitgenommen und daselbst womöglich weiter verdeutlicht werden kann: 1. Die biologisch-kognitionistische Begründung von Leseraktivitäten legt nahe, dass fiktionale Texte auch auf evolvierte kognitive Leistungen des Lesers abheben, so weit, dass hier die Grenzen zwischen fiktional und real, Darstellung und Wahrnehmung flüssig, gar überflüssig werden. Unter diesen Leistungen des

⁶ Wobei ihre Beispiele – »der Garten des Alkinoos«, »die Höhle des Polyphem«, »die Insel von Robinson« (Dennerlein 2009: 181) – die Singularität eher weniger verdeutlichen, handelt es sich in den genannten Fällen doch um Ausprägungen tradierter literarischer loci.

⁷ »Eine Beschreibung ist ein Texttyp, bei dem auf der Ebene des Bedeuteten stabile Eigenschaften einer räumlichen Gegebenheit, einer Figur oder eines Objekts mitgeteilt werden, ohne dass im selben Teilsatz, Satz oder Abschnitt ein bestimmtes, einmaliges Ereignis erwähnt wird.« (Dennerlein 2009: 141.)

Lesers kommt auch Raumwahrnehmung zum Einsatz. 2. Narrative Texte funktionieren dabei aufgrund spezifischer Regeln des Erzählens und dessen Rezeption, zu denen auch der erzählte Raum mit allen entsprechenden Konsequenzen gehört. 3. Narrative Texte weisen als fiktionale Texte wiederum Strukturen auf, die die Gesamtkomposition betreffen und angeborene kognitive Leistungen des Lesers ebenso ansprechen wie spezifische (z. B. historisch verankerte) ästhetische Kompetenzen voraussetzen können. In diesem Kontext kann der erzählte Raum strukturelle Bedeutsamkeit erlangen und – sei es auf eine typische oder eben singuläre Weise – selbst zum Thema werden.

IV. Exkurs: Wolfgang Iser's ›Akt des Motivierens‹

Zur Klärung der Frage, inwiefern die kompositorische Motivierung 1. als umgreifend verstanden und als solches 2. auch auf nur bedingt handlungsfunktional (narrativ) zu nennende Stellen (z. B. Beschreibungen etc.) und Textkonzepte (z. B. Motivik, Symbolik etc.) bezogen werden kann, sei hier kurz an Wolfgang Iser's – neuerdings mehr gescholtenes als gelobtes (Esrock 1994: 28–31; Hamilton/Schneider 2002) – *Der Akt des Lesens* erinnert.

Die oben zitierten narratologischen Arbeiten machen klar, dass Motivierung, auch wenn sie üblicherweise als »Gesamtheit« (Seemann 2008: 5) und Sinnzusammenhang gedacht wird, ein schrittweises Vorgehen impliziert.⁸ Hinsichtlich des sequenziellen Charakters literarischer Rezeption findet man sowohl in Iser's Beschreibungen des »wandernden Blickpunkts« (Iser 1990: 177 ff.) als auch in seiner Kaprizierung auf die Syntagmatik der »Leerstelle« (ebd., 284 ff.) bzw. die Paradigmatik der »Negation« (ebd., 327) als Motoren der Lektüre eine Aktivität modelliert, die das, was im vorliegenden Zusammenhang als narrative Motivierung besprochen und nach Analyseebenen aufgefächert wird, zum umfassenden Rezeptionsverhalten verallgemeinert.⁹ Iser distanziert sich dabei von Ingardens Konzept der Unbestimmtheitsstelle, indem er statt der – als kontrolliert gedachten – »Komplettierungsnotwendigkeit« die »unkontrollierte« »Kombinationsnotwendigkeit« (ebd., 284) der Leerstelle betont, die sich in jedem Leseschritt einstellt; mit der Konsequenz, dass der offene – mehrdimensionale – Charakter der Interaktion mit Textsignalen und Signalkomplexen in den Vordergrund gerückt wird.¹⁰

⁸ Vgl. den Begriff des »vorwärtswandernden Wahrnehmungspunktes« bei Martinez/Scheffel 2009: 150.

⁹ Dies schlägt sich übrigens auch im Wortlaut nieder, vgl. z. B.: »der Leser [muss] über die angezeigte Umcodierung ihm bekannter Geltungen die im Text gefallenen Selektionsentscheidungen motivieren«, Iser 1990: 124.

¹⁰ Trotz Iser's kritischer Rezeption in der kognitiven Literaturwissenschaft kennzeichnet ihn nicht nur ergiebige Konzentration auf die Vorstellungsaktivitäten des Lesers und die Bewusstseins-

Wegweisend für das Verständnis der kompositorischen Motivierung ist dabei, was an Iser sonst gerade kritisiert wird, nämlich, dass sein – generell als ›Akt des Motivierens‹ verstehbares – Konzept bei aller Aktstruktur die Textstruktur nicht aufgibt. Iser setzt auf das Ideal der »hohe[n] Strukturiertheit des Textes« (ebd., 288), woraus für ihn natürlich auch eine erhöhte »Konstitutionsaktivität des Lesers« (ebd., 300) resultiert. Die hinter diesem Postulat stehende ›ästhetische Unterscheidung‹ klassischer Art macht klar, dass der Rezeptionsvorgang für Iser nach wie vor auch artifiziellen Strukturen folgen – so auch besondere Vorgaben zur Raumwahrnehmung realisieren und entsprechende Texttypen mit aufgreifen – kann.

Ein Ansatzpunkt übrigens, der Iser für die kognitive Literaturwissenschaft anschlussfähig macht, ist der ahistorische Charakter seines Modells. Die Differenzen zwischen dem Wissensrepertoire des Textes und dem Weltwissen des »historisch späteren Leser[s]« (ebd., 131) suspendiert er in *Der Akt des Lesens* mit dem Argument, dass die umcodierten Normen in einem solchen Fall »als Verweisungen auf diesen [historischen E.H.] Geltungshorizont« (ebd., 131) dienen. Ausgestattet mit diesem Surplus eines zusätzlichen historischen Bewusstseins hat also auch der spätere Leser eines historischen Textes nur die Aufgabe, jene Prozeduren durchzuführen, die durch das Repertoire und die Strategien des Textes angeleitet werden. Womit Fähigkeiten gefragt sind, die, wengleich nicht als universal im Sinne des evolutiv erworbenen kognitiven Apparats, doch als allgemeingültig im Sinne ästhetischer Relevanz zu verstehen sind. (Vgl. ebd., 290.) Allerdings kann der Leser im Fall historischer Texte nur deshalb ungehindert ›weiterlesen‹, weil der Text Iser zufolge auch in der historischen Situation nichts anderes als Entkopplung bzw. eine Aktivität bewirkte, die sich im Nachvollzug der gebotenen Prozedur verflüchtigte und also nichts historisch Konkretes zu vermitteln hatte. Diese Art Selbstbezüglichkeit des Sinns von Lesen im Iser'schen Konzept kann dann eben auch als eine konzeptuelle ›Leerstelle‹ verstanden werden, die sich durch Belege und Argumente der kognitiven Literaturwissenschaft ›füllen‹ lässt.

korrelate des Gelesenen, sondern auch der – der kognitiven Literaturwissenschaft durchaus eigene – gedoppelte Anspruch, den Leser zum einen aktiv werden zu lassen, zum anderen wieder auf bestimmte Arten und Weisen von Aktivitäten festzulegen. Auch bei Iser wird ein Subjekt konstituiert, der wie ein Leser handelt, jedoch im traditionellen literaturwissenschaftlichen Sinne nur beschränkt ›versteh‹. Verstärkt wird die Festlegung des Lesers auf von ihm nicht kontrollierte Mechanismen auch dadurch, dass im Iser'schen Modell auch Aktivitäten erfasst, wengleich nicht erschöpfend erschlossen sind, die unterhalb der Bewusstseinschwelle ablaufen, wie dies die Einbeziehung der sogenannten »passiven Synthesen« (ebd., 219ff.) in den Lesevorgang anzeigt.

V. Eine Reise zum Nordpol

Der Roman *Bis zum Nordpol* von Mór/Maurus Jókai (1825–1904) erschien 1875 als Feuilletonroman und wurde mehrfach verdeutscht, zuerst parallel zu den ersten ungarischen Folgen.¹¹ Der vollständige Titel der Zeitschriftenausgabe *Bis an den Nordpol, oder Was ist mit dem Tegetthoff weiter geschehen?* ruft den Kontext der missglückten österreichisch-ungarischen Nordpol-Expedition (1872–1874) auf und knüpft mit dem ironischen Vermerk »nach den Anleitungen Jules Verne's ans Licht gebracht« (Jókai 1976: 520) zugleich an zeitgenössische Gattungstraditionen bzw. Rezeptionshaltungen an.¹² Es handelt sich um die Geschichte eines Matrosen, des »in Dalmatien geborenen jungen Ungarn namens Pietro Galiba« (5),¹³ der versehentlich im zurückgelassenen Expeditionsschiff »Tegethoff« (ebd., sic!) bei Franz-Joseph-Land vergessen wurde. Dessen verschlüsselte Aufzeichnungen wurden, wie die Vorrede des Redakteurs des humoristischen Blattes *Üstökös* [Komet] berichtet,¹⁴ in den Schwanzfedern einer Wildgans vorgefunden und werden dem geehrten Publikum vorgelegt. Das Schicksal Galibas gestaltet sich nach Abgang der Expedition als eisige Robinsonade eines in den technischen und den Naturwissenschaften, und dann eben auch in der Bibelkunde und der Archäologie *extrem* bewanderten Menschen, der auf der Flucht vor Gefahren seine Umgebung erobert und souverän umgestaltet, bis hin zu schöpferischen Akten, denen nur der lakonische Romanschluss ein Ende bereitet.¹⁵ Auf seinem Weg findet Galiba als »teuflische[r] Mensch des 19. Jahrhunderts« (145) zunächst in der Polarbärin Babi – die durch ein Chloroformexperiment gezähmt wird – eine mehr als gute Gesellschafterin,¹⁶ und befreit später aus ihrem Kristallsarg zwei Menschen »aus dem Pliozän« (134): Naemi, »[e]ine Braut von zwanzigtausend Jahren« (74), und deren Vater Lamech. Beide sind

¹¹ Im *Pester Lloyd* 1875. Die Zitate stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus Jókai 1989, gelegentlich greife ich auf die kritische Ausgabe Jókai 1976 bzw. auf andere deutschsprachige Übersetzungen zurück: Jókai [1891]; Jókai 1914; Jókai 1957.

¹² Zum Thema vgl. Schimanski/Spring 2015; zu Jókai, ebd. 528f.

¹³ Wohlgermerkt, ein »Ungar«, aus Dalmatien, mit einem italienischen Namen – kakanische Ironie.

¹⁴ In diesem Blatt erschien der Roman zwischen 2. Januar und 25. Juni 1875 in 25 Folgen.

¹⁵ Man spricht von einem Wandel des Konzepts des Romans während der Ausarbeitung, einem Wechsel von Science Fiction im Stil Vernes zur biblisch-archäologischen Utopie mit Nationalthematik (Jókai 1976: 532, Kommentarteil); begleitet von einem Wechsel der Bilder, über den im Analysesegment 5.3 noch zu sprechen sein wird.

¹⁶ Sie ist »Mutter«, »Wärmespenderin« und Pferd. Eine die Rolle der Bärin betreffende »Anzüglichkeit« Jókais haben alle deutschen Übersetzer ausgespart, die französische Redewendung am Ende folgender Stelle: »An mir hing sie [Babi] wie ein Hund. Wenn ich schlafen ging, kam sie und legte sich neben mich, was mir angenehm war, da sie Wärme spendete inmitten des ewigen Eises. [– Honny soit, qui mal y pense!« (Jókai 1989: 39; Jókai 1976: 134.)

Nachkömmlinge Kains, dessen Grabgewölbe auch gefunden wird, mit allerlei vorsintflutlichen Proben von Getreidearten, dem Startset eines kompletten anthropologisch-ökologischen Neubeginns. Galibas Versuch, Franz-Joseph-Land, eine Insel auf Eis¹⁷ – oder wenigstens dessen ungarischen Teil, »Zichy-Vorland« (108)¹⁸ –, durch Zündung einer Petroleumquelle abzusprengen, gelingt und das Landstück wird nach Norden, womöglich über den Nordpol nach Amerika getrieben. Und während die einbrechende Kälte der präzise beschriebenen Drei-Tage-Evolution des »neue[n] Tier und Pflanzenleben[s]« (170) der Insel ein Ende bereitet,¹⁹ bleibt auch Galiba nichts übrig, als seinen Bericht von seinen Abenteuern, von der »neue[n] Schöpfung« (171), inklusive dem neuen Menschenpaar aufzuzeichnen und – »indem ich die Wildgans als Brieftaube benutze« (190) – der Mitwelt in Hoffnung auf Findung und Rettung zu übermitteln.

Schon diese kurze Zusammenfassung deutet an, dass in diesem Text im vorliegenden Rahmen nicht alles von Relevanz ist. Es empfiehlt sich also von bestimmten »Schichten« abzusehen, deren markanteste wohl die humoristisch-satirischen k.u.k.-Bezüge und die literarische Parodie sind. Gleichwohl dürfte das zeitgenössische Publikum bei allem diesbezüglichen Amusement auch die raumnarratologisch zu erfassenden Momente des Textes wahrgenommen und genossen haben. Deren Rolle wird vor der Kontrastfolie des Science-Fiction- und Reiseromans im Stil von Jules Verne, im Vergleich der Nutzung einzelner Elemente der Handlung und der Narration deutlich. Denn Jókai erhält die Spannung des Textes durchaus mit Mitteln aufrecht, die bei dem französischen Romancier zum Zuge kommen, und erzielt zusätzlichen erzählerischen Gewinn, indem er die bekannten Plotsegmente neu mischt bzw. thematisch verfremdet.²⁰

¹⁷ Wie in Vernes *Das Land der Pelze* handelt es sich auch hier um ein Eisfeld, auf dem sich allerdings statt angeschwemmten Erdgutes (vgl. Verne 1984, Bd. 2, S. 7) ernsthafte geologische Formationen befinden – eine Übertreibung, die wohl mit zur Verne-Persiflage gehört: »Unser Festland wurde von einer weiteren, unter ihm befindlichen Eisschicht über dem Meer gehalten.« (Jókai 1989: 80); »auf dem Rücken einer gewaltigen Eismasse« (ebd., 102, auch 41).

¹⁸ Ein weiteres Element kakanischer Ironie.

¹⁹ Bezüglich der naturwissenschaftlichen Quellen Jókais verweist die kritische Ausgabe auf Exzerpte aus Okens *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände* (1839–43). Vgl. Jókai 1976: 515, 582–584 (Kommentarteil); Darüber hinaus fallen im Roman die Namen »Cuvier«, »Buffon« und »Schütz« (Jókai 1989: 50); Verblüffend und philologisch nicht weiter geklärt ist ein »Dialog« Galibas mit dem jungen Wal: »Sehen Sie, Euer Gnaden! [...] Nach Darwins Tabelle sind wir ohnehin verwandt und stammen aus der gleichen Familie. Der Walfisch ist das einzige Säugetier mit Ausnahme unserer Brüder, der Affen, das an den Vorderflossen fünf Finger besitzt. Auch ich habe fünf. Ueberlassen Sie mir also gütigst eine Ihrer beiden Lebensquellen [der Zitzen des Mutterwals, E.H.]« (Jókai 1957: 112f.).

²⁰ Dies schlägt sich vor allem in der Handlungsteleologie nieder: Geht es bei Verne um letztlich siegreiche Protagonisten, die den (physisch-geographischen) Raum beherrschen, so gewinnt

V.1 Dialektik von Fortbewegung und Bleibe (Diegetische Motivierung)

Die raumnarratologische Analyse des Romans lässt sich am besten mit der diegetischen Motivierung beginnen (sind doch Informationen über die Handlung selbst der erste Schritt für den mit dem Roman nicht vertrauten Leser). Peter Galiba ist – seinem sprechenden Namen²¹ gemäß – in Schwierigkeiten. Der Weg aus diesen Schwierigkeiten heraus vollzieht sich als Wanderung und als erzwungener Wechsel unterirdischer Räume: Zwecks Selbstrettung, auf der Flucht vor Bären, vor Hunger, vor Durst durchwandert Galiba Gänge und Höhlen verschiedener Art und erlebt sie auch dann als »Gefängnis« (Jókai 1989: 39, 44, 56, 65), wenn ihn die entdeckten Räumlichkeiten – der Reihe nach: eine Eishöhle, eine Malachithöhle, eine Basalthöhle und eine Bergkristalhöhle – einander überbietenden geologischen »Höhepunkten« des Tiefengangs zuführen. Selbst die Krönung des Weges durch die Auffindung von in Kristall eingeschlossenen Urmenschen in der Bergkristalhöhle veranlasst nur zu weiterer Fortbewegung: zur Befreiung von Naemi und Lamech aus ihrem Kristallsarg und zur Rettung aller aus der Tiefe. Und mit der Erfüllung des Wunsches, »erneut in die Oberwelt [...] [zu] dringen« (135), ist noch nicht alles getan. Denn die Sprengung der Petroleumquelle wird in der Hoffnung vorgenommen, mit der freigelegten Insel in die Zivilisation zurück zu gelangen. Entsprechend sind auch die Wege auf der nun treibenden Insel zielgerichtet und durch Rettungsabsichten motiviert: Die Tegethoff muss gerettet und als Rettungsboot des geologischen »Insel-Schiffs« gesichert werden für den Fall, dass sich das »Insel-Schiff« nicht dauerhaft nach dem Willen der Besatzung steuern lassen wird. Bei all diesen Aktionen erscheinen die Lokalitäten als Handlungsorte, in denen Galiba ein hohes Maß an Erfindungskunst und erstaunliche Kenntnisse in Künsten und Wissenschaften beweist: Die Räume werden entdeckt, instrumentalisiert und zurückgelassen. Ihre geologische Fremdheit (ihre »Unmenschlichkeit«) wird zwar durch ihre Funktion als Schutz und Bleibe überwunden. Dennoch werden sie auf der Handlungsebene nur genutzt, um die Rückkehr in die menschliche Welt zu befördern. Galiba, ganz im Habitus seiner »Zeitgenossen« bei Jules Verne, weiß genau, was er will: »Meine Berechnung war ganz logisch. Die Bären werden mich geradenwegs nach Hause [in ihre »Fleischzeche« E.H.] ziehen« (18); »Vorläufig genügte es mir zu wissen, daß es einen Ausgang in eine andere Höhle

der Raum bei Jókai, wie unten auszuführen sein wird, symbolische Eigenbedeutung. Die Anknüpfung an Vernes *Reise nach dem Mittelpunkt der Erde* (1864, dt. 1874), *Reisen und Abenteuer des Kapitän Hatteras* (1866, dt. 1875) und *Das Land der Pelze* (1873, dt. 1877) ist jedenfalls erkennbar. Vgl. Jókai 1976: 539; Fried 2008: 21–24; zu Verne Junkerjürgen 2002.

²¹ »Galiba« bedeutet »Schwierigkeit«, »Schererei«, die man verursacht bzw. in die man sich verwickelt.

gab« (41); »Ich mußte vorwärts gehen« (64); »Ich muss sehen, wie ich weiter vorankomme« (75); »Ich will Franz-Joseph-Land versetzen« (103) – äußert er sich immer wieder über seine Pläne und betrachtet die Räume nur unter dem Aspekt ihrer Beherrschung zum Ziel des Überlebens.²² Dieses Anliegen der Figur – damit auch deren instrumentelle Wahrnehmung von Raum – vollzieht der Leser aber auch dann nach, wenn dies nicht explizit gesagt wird. Die Handlungen und die Fortbewegung von Galiba legen davon an sich schon Zeugnis ab. Der am Norpol Zurückgelassene muss sich retten, und tut alles Menschenmögliche dafür.

V.2 ›Höhlenspaß‹ (Kognitive Motivierung)

Hieran knüpft sich allerdings auf Seiten des Erzählers bzw. des Lesers ein Vergnügen, dessen textuelle Realisierung und Frequenz über die primäre Handlungsgestaltung und die narrative Indienstnahme des erzählten Raums hinausreicht. Eine erstaunliche Menge an Textpassagen ist der Wahrnehmung von Räumen und der Bewegung in ihnen gewidmet und entfaltet dabei ein vielschichtiges Vokabular von alltagssprachlichen raumreferentiellen Ausdrücken bis hin zu komplexer Metaphorik²³. Die Rolle, die die Darstellung des Raumes in diesen Passagen spielt, geht über die erzählerische Funktionalität »nach den Anleitungen Jules Verne's« weit hinaus und verwandelt das faktische Interesse in ein ›aisthetisches‹. Am prägnantesten nimmt sich dieses gewandelte Interesse am Raum in Fällen aus, in denen Galiba ›geologischen Rätseln‹ begegnet, deren Erklärungen auch sprachlich etwas Besonderes leisten. Bei der »Fleischgrube« (Jókai 1989: 17) der Eisbären – dem Anblick massenweise erfrorener vorzeitlicher Tiere – stellt sich z. B. die Frage, »[w]ie der Mammut ins Eis gekommen, beziehungsweise wie [...] das Eis über den Mammut gekommen« (20) sei, und gibt zu einem kleinen Exkurs Anlass, in dem über erdgeschichtliche »Hebungen und Senkungen« (20) – als eine Parade von Auf und Ab, Ein und Aus – ein kleines Drama pseudo-kreatürlicher Raumwahrnehmung inszeniert wird:

²² Dem entspricht auch der – für Jókai auch sonst charakteristische – ökonomische Aspekt: Galiba rechnet immer auch mit dem Wert der entdeckten mineralischen und anderweitigen Schätze in seiner Heimatwelt: »Vor mir sind Schätze ausgebreitet, die hundert und aber hundert Millionen wert sind!« (Jókai 1989: 43.)

²³ Zwei Beispiele für letztere: »[I]ch selbst war wie verzaubert von dem Anblick. | Ein riesiger Dom lag vor mir, höher als die Peterskirche, mit Wänden, Säulen, Gewölben und Fußboden aus Eis.« (Jókai 1989: 23); »Ich betrat die Höhle so scheu und furchtsam wie den Tempel einer unbekanntenen unterirdischen Gottheit. Aber sie war großartiger als alle je auf der Erde errichteten Kirchen. [...] [I]m Kirchenschiff häufen sich dort drüben riesengroße Kristallblöcke: das ist das Altar. | Voller Andacht trat ich näher.« (Jókai 1989: 66 f.)

Bei einer solchen Schwankung der Erdkruste also flüchteten die erschrockenen Erdbewohner eilends von der Stelle, die sich senkte, an eine Stelle, die sich hob. Der tierische Instinkt trieb sie unter dem mit Schrecken erfüllten Himmel weg und hinein in das Dunkel der Höhlen.

Jetzt wären wir also in der Höhle. Aber wie ist das Eis über sie hereingebrochen?

Gleich, gleich. [...]

Als dann kurze Zeit später wegen desselben Aufruhrs der Erdkruste die Schicht, die sich gehoben hatte, unterging, füllte sich die Höhle jählings mit Wasser, und die Tiere, die sich dorthin gerettet hatten, ertranken. [...]

D[ie] Strömung erfaßte die schwimmende Insel und trug sie in das nördliche Eismeer, wo sie schließlich in den Barrieren des Eises hängenblieb. So gelangten die Mammute samt der Höhle dorthin. (21f.)

Ein weiteres Mal, nach zurückgelegter Fahrt auf einem Höhlensee, fängt das Spiel mit Raumrelationen hinsichtlich der Wahrnehmungen Galibas selbst an. Er findet seine zurückgelassenen Sachen am Ufer des Sees vorerst nicht und erblickt sie dann weit oben, »[a]uf einem Felsgesims«:

»Ich blickte in die Höhe. [...] Wie sind sie dorthin gekommen? [...] Durch mich bestimmt nicht! Selbst wenn ich mich auf die Zehenspitzen stelle und mich recke, könnte ich sie nicht erreichen. Wer hat sie in die Höhe gelegt? Niemand, beziehungsweise ich selbst. Noch genauer: Sie liegen dort, wohin ich sie tat, nur ich bin inzwischen in die Tiefe gesunken. Wodurch? Durch die Ebbe.« (80)

Die wahrnehmungstechnische Zuspitzung dessen, was im nächsten Schritt durch sachliche Erklärung ›aus dem Weg geräumt‹ wird, betrifft aber viel mehr als die geologischen Formationen und den konkreten Weg Galibas ins Freie. Es multipliziert in den verschiedensten Situationen das räumliche Hinein- und Hinausbewegen des Protagonisten und die Wahrnehmung von Innen- und Außenseiten der Gegenstände. Ein Beispiel dafür ist das Auseinandernehmen des getöteten Pottwals. Hier führt die »Reise im Walfisch« (93) ins Verdauungssystem des Tieres:

Der Eintritt war leicht, das Tor stand offen. Man hätte mit einem Wagen hineinfahren können. [...] Aber erst einmal weiter.

Unter dem gewölbten Gaumen kann ein Mann aufrecht stehen. [...]

Ich steckte mein Magnesiumlicht an. [...]

Aus dem ersten Magen führt eine schmale Öffnung in den zweiten. In diesem gehen die chemischen Vorbereitungen vor sich. [...] Der dritte Magen ist ein wahres mechanisches Gerät. Er ist der kleinste von allen, die gewölbten Wände sind rundum mit Fransen bewachsen, die die Nahrung so lange bearbeiten, bis sie zerfällt.

Ich steckte den Kopf in diesen dritten Magen und zog ihn sogleich erschrocken zurück. [...]

Der Magen lebte, er arbeitete noch. [...]

Der vierte Magen ist der geräumigste. Seine Wände sind ganz glatt und schlüpfrig; er ist ein chemisches Laboratorium, in dem der Chylus und die Schlacke, das Wasser und die festen Teile auf ihre weiteren Wege geleitet werden. (96–98)²⁴

Das Walinnere als *mise an abyme* des Höhlensystems – des fiktiven Franz-Joseph-Landes – demonstriert nicht nur die Vielseitigkeit der Figur. Es verweist auf den raumbezogenen Subdiskurs des Textes, der sich über die verschiedensten Verhältnisse von Räumen und deren Wahrnehmung erstreckt und zum exkursiven – weil nicht strikt handlungsrelevanten – Nachvollzug einlädt. Galiba zeigt für Fragen des Ermessens, des Betretens und Verlassens, des Öffnens und Schließens von Räumlichkeiten ein besonderes Interesse. Als Figur erlebt er, als Erzähler artikuliert er immer wieder das Innen und das Außen betreffende Differenzen, und zwar bis ins kleinste Detail.²⁵ Er versteckt sich in einem »Eisbärenfell« (14) – denn »da drinnen« ist er in Sicherheit vor Bären »da draußen« – und rettet seine Haut in fremder Haut. (Im Bärenfell kann man sich ebenso »geborgen« fühlen, wie in Höhlen, unterschiedlich nur je nachdem, was da draußen »droht«.) Er ernährt die Bärengesellschaft durchs Ausgraben eingefrorener Urtiere; und so, wie er gefrorene Urtiere aushebt, kann er wieder gefallene Tiere, wie den toten Bärenkönig, ins Eis versenken.

Ringsum konnte man hinter den Eiswänden die Konturen zahlloser vorsintflutlicher Tiere erkennen [...]. Von manchen erblickte man nur den unförmigen Kopf, während der Körper im Eis verdämmerte. [...] Sie lagen hier seit zwanzigtausend Jahren im Kühlschranks. [...] Mein Werkzeug ermöglichte es mir, in kürzester Zeit einen Schenkel des Tieres freizulegen.

Ein zwanzigtausendjähriger Schinken! (Jókai 1957: 49 f.)²⁶

Schon vorher hatte ich einen geräumigen Sarkophag in das Eis geschlagen. Marzipan [der verstorbene Bärenkönig E.H.] paßte genau hinein. Dann löste ich die Eisplatte mit der Hacke vom Untergrund, sie fiel um und deckte den Alten zu. (Jókai 1989: 38)

Selbst die Herstellung von Eingemachtem und die Besorgung von Nahrung entfaltet sich als Instrumentalisierung von Raum: Man braucht das Rohfleisch nur in den »Papinschen Dampftopf« (ebd., 28) einzuschließen, um nachher

²⁴ Auch das bleibt nicht ohne ökonomisches Kalkül: »Ein Produkt des Pottwalmagens [...]: die Ambra. [...] In England verlangt man acht Pfund Sterling für die Unze. | Ich selbst fand im Magen des Pottwals ein Stück von einem halben Zentner.« (Jókai 1989: 98.)

²⁵ Und zwar wann immer sich Gelegenheit dazu bietet. Vgl. z. B. folgende Stelle: »Vor der Höhlenöffnung stand ein alter Bär auf Wache; als wir uns näherten, gab er ein Zeichen in die Höhle, welches ein ungeheures Gebrüll auslöste, draußen wie drinnen.« (Jókai 1989: 22.)

²⁶ Als Jókais Quelle solcher Bilder ist Oscar Fraas' populärwissenschaftliches Buch *Vor der Sünthfut!* (1866) nachgewiesen. Vgl. Keresztury 1858: 386.

fertige Nahrung herausnehmen und wieder in Dosen versiegeln zu können. Auch schafft es Galiba – als »Zwillingsbruder« des jungen Wals –, dem säugenden Mutterwal »mittels eines dünnen Kautschukschlauches [...] die Milch aus der anderen Zitze« abzusaugen und zunächst in seinen Wasserbehälter und dann eben wieder in »Blehbüchsen« zu füllen, »die ich wieder luftdicht verschloß« (87). Und der Einsatz bei diesem Öffnen und Schließen – Verbergen und Bergen für die Figur lebenswichtiger Substanzen und Objekte, die in dieser Rolle dann »für ihn« stehen – erhöht sich besonders nach Auffinden der beiden Kristallsärge: Galiba spekuliert auf das Überleben der beiden Menschen und will sie aus ihrem mineralischen Gefängnis befreien. Nach den ersten missglückten Versuchen erlangt er schließlich über die Sprengung und die dadurch verursachte Vibration Zugriff: »So geschah es auf einmal, daß das Kristallprisma, das ich umarmt hielt, von der Erschütterung in Millionen Stücke zerbrach, die klingend, einem Funkenregen gleich, auseinanderstoben. Und ich hielt das Mädchen in den Armen.« (115) Es bedarf nur noch einiger weiterer Kunstgriffe der Wiederbelebung, damit das »Wunder der Auferstehung« (110) geschieht und die vorsintflutliche Braut Augen²⁷ und Lippen öffnen kann: »Erwache! Erwache! Erwache! [...] Erstehe auf! [...] Als ich schließlich ihr Gesicht und ihre Augenlider mit dem Ambraöl eingerieben hatte, öffneten sich plötzlich sanft ihre Lippen – es war, als öffnete sich beim Strahl der Morgensonne geheimnisvoll eine Rose.« (118–120) Desgleichen bedarf es nur noch einiger Hammerschläge, bis auch Galibas urzeitlicher »Schwiegervater« befreit wird:

Ich musste seine Füße von den Kristallstiefeln befreien, die ihn bis zu den Knien hinauf festhielten[,] [...] und schlug unter Mühen einen Spalt solcher Größe in den Kristallstumpf, daß ich ihn schließlich mit einem kräftigen Hammerschlag ganz von den Beinen meines Schwiegervaters lösen konnte. Ein größeres Stück blieb ganz, und in ihm waren deutlich die Abdrücke seiner beiden Füße zu erkennen. Ich hob es als lebendes Beweisstück auf. (134)

Die Aufbewahrung des steinernen Abdrucks entspricht dem Ziel der Reise (Heimkehr, diegetische Motivierung), und ist andererseits Symbol – vor allem *symbolon*: handgreifliches Erkennungszeichen – jenes »Wahns« der Umschlossenheit, der die Figur, den Erzähler und den Leser auf den (Nach-)Vollzug räumlicher Verhältnisse (Repräsentation von Räumen, kognitive Motivierung) festlegt. Die hohe Frequenz von Raum- und »Container«-Verhältnissen koppelt diese und ihre Rezeption vom gattungsbedingten Hauptstrang des Romans ab und wird zur Demonstration einer Kompetenz bzw. einer Aktivität, die zwar in jeder Lektüre vorausgesetzt, hier jedoch zum besonderen Angebot des Textes gemacht wird.

²⁷ »Ich ging noch einmal zu ihr, um sie zu betrachten. – Wie mögen ihre Augen sein, wenn sie sie aufschlägt?« (Jókai 1989: 77.)

V.3 Zeiträume (Kompositorische Motivierung)

Spätestens an diesem Punkt werden die bisher besprochenen beiden Dimensionen fiktionaler Raumwahrnehmung – die Handlungsfolge und die dem Leser übertragene mentale Repräsentation im Betreten und Verlassen von Räumen, im Öffnen und Schließen von Behältern – durch eine weitere Realisierung fiktiver Raumerfahrung ergänzt und auch überboten. Diese passt zum bisherigen Kontext von Motivation, insofern sie als zu beschreitende Weggabelung in den bisherigen Handlungsverlauf eingebunden wird bzw. insofern sie mit einem weiteren – diesmal symbolisch aufgeladenen – »Container« aufwartet. Auf dem Rückweg ins Freie ist nämlich der Ausgang versperrt und der erzwungene Abstecher führt zu Kains Grabstätte. Diese ist ein rundliches Gewölbe, das »eine zu Stein gewordene Blase zu sein schien« (Jókai 1914: 132), genau so, wie auch die die beiden Urmenschen bergende Bergkristallhöhle eine »kugelförmig gerundete Höhle« (Jókai 1989: 66) war. Beide, als rundlich und symmetrisch gekennzeichneten Lokalitäten, sind besondere Räume, in denen auch anderweitige Verhältnisse als die bisher besprochenen zum Vorschein kommen. In Abhebung vom ursprünglichen Plan des Romans, in dem das Urvolk als Episode und dessen Heimkehr als Farce einer neuen Landnahme angedacht waren,²⁸ eröffnet sich an diesem Punkt eine biblisch-judaistische Perspektive als weiterer Subdiskurs des Romans, eine Auseinandersetzung über Ritual und Genealogie, aber auch mehr als das: Die zwischen dem modernen und dem wiedererwachten Frühmenschen stattfindende Kommunikation wird nämlich zu einer Reflexion über Raum und Zeit, und die Vermählung von Galiba und Naemi – im engsten Sinne des Wortes – zu einem Ereignis über Räume und Zeiten hinweg:

Mit einem heiligen Schauer gelangte ich nach der Speise [nach dem Manna, zubereitet von Naemi E.H.], die Hunderte von Jahrhunderten in Kristall eingeschlossen für mich überdauert hatte. Und als, nachdem ich sie aufgezehrt hatte, ein Kuß auf meine Lippen gehaucht wurde, ein lebendiger, warmer, süßer Frauenkuß, glaubte ich, auch die Kristalle seien zum Leben erwacht und riefen, in Atome zerfallen, den Schöpfer an, er möge sie neu schöpfen, als sterbliche Menschen diesmal, die leben und vergehen und auferstehen und wieder leben. Was für ein Kuß! Ein Kuß, über tausend Generationen hinweg gewechselt. (133)

Die durch Galiba entdeckten Höhlen sind Schauplätze auch dieser Begegnung, die der Roman als seinen Höhepunkt auszeichnet. Hierzu gehören – wieder als *mise en abyme* – auch diejenigen Requisiten, die im Grabgewölbe Kains vorgefunden werden: »[v]ierzehn riesige Kelche« (146) aus versteinerten Schwammtieren umgeben das Grab und sind Behälter für urzeitliche

²⁸ Vgl. Jókai 1976: 531 (Kommentarteil).

Getreidesorten. Die »Tuffplatte von [je]dem Silikatschwamm zu heben« und »die übrigen Becher« zu öffnen, »alle gefüllt mit den Samen einst wildwüchsiger Pflanzen« (148), gehört auch in Galibas Kompetenz und wird auf den »Urvater[...] des Ackerbaus« (149) ebenso bezogen wie als Garantie des neuen Lebens auf der Insel gedeutet. Insofern ist Kains Grabstätte ein Raum in der Zeit – der Raum der Zeit, und der neue Sinn, den die Geschichte Galibas bekommt.

Ein symbolisch gleichermaßen aufgeladener Ort des Neuen – diesmal in naturwissenschaftlicher Kompetenz – ist ein in einem »kesselförmigen« Tal liegender See, an dessen Ufern Galiba in der »Treibhauswärme« (173) der nach der Sprengung immer noch brennenden Insel die Entstehung der »neue[n] Schöpfung« (171) beobachtet:

Ich bin außerstande, die Schönheit dieses Anblickes zu schildern. In unvorstellbarer Schnelligkeit vollzieht sich vor meinen Augen das Wunderwerk der Neugeburt des Bodens. Ich schlafe nur wenig, und jedesmal, wenn ich erwache, sehe ich mich einem vielfältigeren Tier- und Pflanzenreich gegenüber. (181)

Die Erzählung Galibas wechselt bei diesem schrittweisen »Mysterium der Schöpfung« (184) ins Präsens und beschreibt detailliert den von den ersten Infusionstierchen bis hin zur Geburt einer »riesenhaften Gestalt« (184) führenden Vorgang. Nur die Ohnmacht entzieht Galiba dem Anblick »dieses Ungetüms« (186) und nur der rasche »Klimawechsel« der Insel verhindert den Fortgang dieser Entwicklung und den Auftritt des Ungeheuers »mit langen Rücken, rundem Kopf und vier ausgestreckten Gliedmaßen« (184) als Konkurrent des Menschen.²⁹ Bei der Niederschrift des Berichts befindet sich das Landstück nämlich bereits am Nordpol und nach dem Schwund alles Lebendigen ist selbst Galibas und der »Seinigen« Zukunft unabsehbar. Dass am Ende offen gelassen wird, wohin die Insel treibt, gehört auch zur symbolischen Öffnung von Raum und Zeit. Der Schluss des Romans wird »motiviert« durch das, was im Genre so nicht vorgesehen war: durch Kumulation der Erfahrung des Lesers mit erzähltem Raum, die sich vom diegetisch zurückzulegenden Weg zum intensiven Nachvollzug der Bewegung in Räumen aller Art steigerte und schließlich eine symbolische Aufladung durch Raum und Zeit erfuhr. Nicht umsonst ist das letzte Kapitel vieldeutig mit »Nicht weiter!« (187) überschrieben: In Anbetracht der Erweiterung des

²⁹ »Was wird hier geboren werden? Ein Mensch? oder eine Riesenechse? oder die abscheuliche Kreuzung beider: ein Triton gigas? [...] Und da befahl mich ein qualender, ein höllischer Gedanke. Wenn ich in dem Augenblick sterbe, in dem dieses Ungetüm geboren wird, dann wird es, das noch keine Seele hat, meine Seele an sich reißen. Ich werde in ihm weiterleben.« (Jókai 1989: 184–186.)

Raums durch Zeit verliert die durch Galiba angestrebte Heimkehr an Relevanz. Nachvollziehbar durch Leser, die nach all der Spannung und nach all dem »cognitive mental functioning«³⁰ auch der Komposition zu folgen bereit und den Erfordernissen der ästhetischen Kommunikation gewachsen waren.

Und auch für den weniger am Roman als am Problem interessierten Leser empfiehlt es sich, das, was hier hypothetisch und zwecks Erkundung der Möglichkeiten raumnarratologischer Motivierung auseinandergehalten wurde, wieder zusammenzufügen und als – von den kognitiven Mustern bis hin zu den kulturell-symbolischen Codierungen verfolgbaren – Prozess eines und desselben Rezeptionsgeschehens zu seinem Recht kommen zu lassen. So wird man mit anderen Worten mit einem Schlag dem, was draußen und was drinnen ist – dem ›Text‹ und dem ›Cortex‹ gerecht.

VI. Literatur

- Barthes, Roland (1988): Die Handlungsfolgen, in: R. B.: *Das semiologische Abenteuer* [1985]. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 144–155.
- Dennerlein, Katrin (2009): *Narratologie des Raumes*, Berlin/New York: De Gruyter.
- Eibl, Karl (2004): *Animal Poeta*. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie, Paderborn: Mentis.
- Esrock, Ellen J. (1994): *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response*, Baltimore/London: Hopkins.
- Fried, István (2008): Gyémánt maradt, ami gyémánt volt? Félreértések Jókai Mór Fekete gyémántok című regénye körül, in: *Irodalomtörténet* 39, 3–24.
- Hamilton, Craig A.; Schneider, Ralf (2002): From Iser to Turner and beyond: Reception theory meets cognitive criticism, in: *Style* 36, 640–658.
- Iser, Wolfgang (1990): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976]. 3. Aufl., München: Fink.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person*. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York: de Gruyter.
- Jókai, Maurus (o. J. [1891]): *20 000 Jahre unter dem Eise*. Übers. von Ludwig Wechsler, Berlin: Janke.
- Jókai, Maurus (1914): *Zwanzigtausend Jahre unter dem Eise*. Romantische Erzählung. Übers. von W. Gellert, Karlsruhe/Leipzig: Friedrich Gutsch [Neuausgabe der Übersetzung Wechslers].
- Jokai, Maurus (1957): *Reise in die Vergangenheit. Eine phantastische Polarfahrt*. Übers. von Alexander Sacher Masoch, Zürich: Schweizer Druck- und Verlags-haus.

³⁰ Vgl. Wege 2013: 71.

- Jókai, Mór (1976): *Egész az északi pólusig! vagy: Mi lett tovább a Tegetthoffal? Regény egy hátramaradt matróz feljegyzései után (1876)*, in: M. J.: *Egy ember, aki mindent tud* [1874], Budapest: Akadémiai (Jókai Mór Összes Művei, Kisregények 2), 103–266.
- Jókai, Mór (1989): *Bis zum Nordpol. Ein klassischer Science-fiction-Roman*. Übers. von Hans Skirecki, Berlin: Das Neue Berlin.
- Junkerjürgen, Ralf (2002): *Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Verne*, Frankfurt am Main u. a.: Lang.
- Keresztury, Dezső (1958): Adalék Jókai forrásaihoz, in: *OSZK Évkönyve 1957*, 384–391.
- Martínez, Matías (1993): *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen/Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Martínez, Matias (2007): Art. »Motivierung«, in: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York: de Gruyter, 643–646.
- Martínez, Matias/Scheffel, Michael (2009): *Einführung in die Erzähltheorie* [1999], München: Beck.
- Scheffel, Michael (2014): Erzählen als Universalie? Perspektiven einer transgenerischen und transmedialen Narratologie, in: Endre Hárs/Márta Horváth/Erzsébet Szabó (Hg.): *Universalien? Über die Natur der Literatur*, Trier: WVT 2014, 97–107.
- Schimanski, Johan/Spring, Ulrike (2015): *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Schmid, Wolf (2005): *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York: de Gruyter.
- Seemann, Veronika-Rosa (2008): *Narrative Motivierung in mittelalterlicher Literatur*, Berlin: dissertation.de – Verlag im Internet.
- Verne, Jules (1984): *Das Land der Pelze* [1873]. Nachdruck der Ausgabe Wien: Hartleben. Collection Verne 1887–1910. 2 Bde., Berlin/Herrsching: Pawlak (Collection Jules Verne 17/18).
- Wege, Sophia (2013): Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft, Bielefeld: Aisthesis.
- Zymner, Rüdiger (2004): Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien, in: R. Z./Manfred Engel (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, Paderborn: Mentis, 13–29.