

Markus Setzler

(Reise-)Bewegungen und (Schiff-)Brüche zwischen (T-)Raumgärten und Schlössern¹

Raumschreibungen in Joseph von Eichendorffs Novelle *Eine Meerfahrt*²

Vorüberlegungen

In der folgenden Untersuchung möchte ich am Beispiel der Novelle *Eine Meerfahrt* Eckpunkte des Eichendorffschen Programms einer spezifischen narrativen Raumdarstellung formulieren. Als Werkzeug für die Beschreibung der narrativen Raumkonfigurationen dienen aktuell diskutierte Theorien und Termini der Raumforschung.³

Der erste Teil des Vortrags zeigt, wie Eichendorff seine dynamische Raumdarstellung als (Reise-) und Orientierungsbewegung von Weltentdecker- und Wandererfiguren auf der Suche nach kartierbaren Fixpunkten konzipiert. Diesen räumlichen Strukturen nähert sich die Untersuchung anhand des *parcours*- und *carte*-Begriffs von Michel de Certeau.⁴ Eichendorffs Reisende auf einem bestimmten *parcours* suchen (wie der Leser) immer wieder nach festen Punkten auf einer *carte*, um sich als Subjekt im Raum zu verorten. Die Besitznahme von Land stellt beispielsweise eine solche Raumfixierung in Form der Territorialisierung dar.

Die Landnahme möchte ich dabei als vorläufigen Endpunkt eines Transgressionsgeschehens verstehen, das sich in der Novelle immer wieder fortsetzt. Der erste Teil wirft folgende

¹ Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags mit dem Titel *(Reise-)Bewegungen und (Schiff-)Brüche in (T-)Raumgärten und Schlössern bei Eichendorff*, den ich im Rahmen des 20. Kongresses der Eichendorff-Gesellschaft (7.–9. Oktober 2010) am 8. Oktober 2010 in Regensburg hielt.

² Joseph von Eichendorff: *Eine Meerfahrt*. In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe*. Begründet von Wilhelm Kosch et al. Bd. V/1: *Joseph von Eichendorff. Erzählungen erster Teil. Text*. Herausgegeben von Karl Konrad Polheim. Tübingen 1998. S. 199–274. Zitiert wird im Folgenden aus dieser Ausgabe. Seitenangaben stehen in Klammern hinter dem Zitat.

³ Für einen Überblick zu derzeit in den Kultur- und Geisteswissenschaften diskutierten Raumkonzepten mit Originaltexten, Einführungen und Literaturangaben vgl. Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006. Außerdem die Sammelbände: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008, und Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main 2009.

⁴ Als Theorietextgrundlage vgl. Michel de Certeau: *Praktiken im Raum*. In: Dünne und Günzel: *Raumtheorie* (wie Anm. 3). S. 343–353. Dazu: Vittoria Borsò: *Grenzen, Schwellen und andere Orte. ... La géographie doit bien être au cœur de ce dont je m'occupe*. In: Dies./Reinhold Göring (Hg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart/Weimar 2004. S. 20ff.

Forschungsthese auf: Eichendorffs Text handelt vom andauernden Versuch der Figuren, sich aus einem dynamischen Bereich heraus zu bewegen und einem festen Gebiet, also einem fixen, kartierbaren Raum zuzustreben – wobei nach kurzen Haltepunkten deutlich wird, dass die Dynamik Teil des Raums ist, die neue Orientierungsbewegungen des Raumwahrnehmungssubjekts fordert.⁵ Die Orientierungsbewegungen mit der Suche nach fixierbaren Raumpunkten werden mit Blick auf die Figuren betrachtet, die als Medien und Vermittler Brüche und Transgressionen (Grenzüberschreitungen) zwischen Räumen einleiten.

Der zweite Teil wendet sich Eichendorffs Verschachtelungsstrategie von Reisebewegungen zwischen semiotisch verdichteten Raummotiven zu. Untersuchungsschwerpunkt der Raumanalyse des Eichendorff-Textes ist die variierte Verschaltung geografischer und architektonischer Räume zu einem relationalen Beziehungsgeflecht.

Die Räumlichkeitsreisen und die vielfältigen Grenzüberschreitungen durch die Figuren lassen sich mit Begriffen derzeit aktuell diskutierter Raumkonzepte von Michel Foucault und Michail Bachtin fassen. Ich verstehe sie als eine individuell gestaltete Form *heterotoper*⁶ und *chronotoper*⁷ literarischer Topografien, die sich im Erzählvollzug als Raum-Zeit-Figuren-Konzeption⁸ entfaltet.

Transgressionsbewegungen verschiedener Ausprägung sollen in der vorliegenden Untersuchung besonders am Beispiel des *Bruchs* starkgemacht werden. Brüche bereiten die Grenz-

⁵ Inwiefern gerade der Aspekt der Dynamik ein Aspekt modernen Raumbewusstseins ist, zeigt Sigrid Lange: *Einleitung. Die Aisthesis des Raums in der Moderne*. In: Dies. (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld 2001. S. 7–21. Außerdem vgl. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*. In: Dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009. S. 11–32; besonders S. 20ff. Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, lässt sich eine spezifische Form der Raumdynamisierung ebenfalls in der „romantischen Raumschreibung“ Eichendorffs nachweisen.

⁶ Zum Begriff *Heterotopie* vgl. Michel Foucault: *Von anderen Räumen. (1967)* In: Dünne und Günzel: *Raumtheorie* (wie Anm. 3). S. 317–329. *Heterotopien* sind Räume, die in Beziehungen zu anderen Räumen stehen und zugleich diese Orte und andere sind. Ihre wichtigste Funktion ist, dass sie Verbindungen zwischen Räumen schaffen. Heterotopien sind eng verbunden mit dem in der Raumforschung häufig verwendeten Begriff der *Schwelle*. Die Schwelle ist ein ambivalenter raumrelevanter „Gegenstand“. Sie fungiert als abtrennende *Grenze*, zugleich aber auch als Übergangsort und Kontaktzone, als *Passage* mit einer Durchbruchfunktion in einen anderen Raum.

⁷ Zum Begriff *Chronotopos* vgl. Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt am Main 2008. Siehe v. a. das zugehörige luzide Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. S. 201–242. Beim Chronotopos ist der für unseren Zusammenhang wichtigste Gesichtspunkt die temporale Perspektive auf Raum. Vor allem die Interaktion von Zeit und Raum und speziell die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (vgl. Bachtin: *Chronotopos*. S. 205) ist in Eichendorffs Raumerzählen von tragender Bedeutung. Bachtin beschreibt diesen Interaktionsprozess: „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ (vgl. Bachtin: *Chronotopos*. S. 7).

⁸ Zur Rolle der Zeit bei Eichendorff vgl. Peter Paul Schwarz: *Aurora. Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff* (= *Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst*. Hg. von August Buck u. a. Bd. 12). Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1970.

übertritte vor und leiten Zwischenraumerfahrungen auf oszillierenden Ebenen ein: zum Beispiel inhaltlich als (Schiff-)Bruch oder strukturell als Bruch zwischen den Gattungen Prosa und Lyrik. Hinzunehmen lassen sich außerdem die Brüche zwischen Rahmen- und Binnenerzählung, Zeitbrüche zwischen erzählter Gegenwart und erzählter Vergangenheit oder auch zwischen den Polen Fantasie und Realität. Um einen roten Faden durch die komplexe Verschachtelungsstrategie von Eichendorffs literarischer Topografie zu legen, fokussiert der zweite Teil kennzeichnende Raumotive als Bezugspunkte. Er konzentriert sich auf den Raum-Leitmotivkreis einer literarischen Topografie, die aus Arrangements der Motive *Garten* sowie *Schiff*, *Schloss* und *Traum* besteht.⁹

I. Orientierungsbewegungen der Figuren auf der Entdeckungsreise

Kartierbarkeit des parcours – Topografie der Terra incognita

Bevor ich mich den Raummotiven Schiff, Schloss, Garten und Traum zuwende, verfolge ich im Folgenden zunächst das Thema der Orientierung im Raum durch die Figuren unter dem Stichwort *Kartierbarkeit des parcours*, um die grundlegenden Charakteristika der Reisebewegung zu veranschaulichen.

Begeben wir uns zunächst gedanklich an Bord des Schiffes aus der um die Mitte der 1830er Jahre entstandenen Novelle *Eine Meerfahrt*.¹⁰ Folgende Situation stellt sich dar: Das „valenzische Schiff Fortuna“ hat soeben den Äquator überquert und sticht in den Atlantik, „der damals noch einem fabelhaften Wunderreiche glich“. (S. 201) Der Student Don Antonio blickt „in das fremde Meer hinaus“. (ebd.) Das Schiff auf Entdeckungsfahrt auf fremdem maritimem Terrain kommt kurz darauf wegen Windstille und Strömung vom angestrebten Kurs ab. Bald steht die Entdeckungsreise still. Der Raum der erzählten Welt stagniert, anstatt dass, wie es heißt, die

kühnen Gesellen wohlgemuth in die unbekante Ferne hinaus[segel...n], aus der ihnen seltsame Abenteuer, zackiges Gebirge und stille blühende Inseln wie im Traume allmählig entgegendämmer[]n. (S. 201)

Der Protagonist Antonio stimmt daraufhin ein Lied an, auf das ich später noch zu sprechen komme.¹¹ Kurz nach Beendigung von Antonios Lied ruft es vom Schiffsmast „Land, Land“.

⁹ Für einen ersten Überblick über die Motive vgl. Anna Ananieva: Art. *Garten*; Christian Sinn: Art. *Schiff*; Stefan Tomasek: Art. *Schloss* und Christiane Frey: Art. *Traum*. Alle Artikel in: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2008. S. 120ff., 319f., 327f. und 392f.

¹⁰ Zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte vgl. Kap. *Eine Meerfahrt*. <“Me”>. In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe*. Begründet von Wilhelm Kosch et al. Bd. V/2: *Joseph von Eichendorff. Erzählungen erster Teil. Kommentar*. Herausgegeben von Karl Konrad Polheim. Tübingen 2000. S. 401–449; besonders S. 437f.

¹¹ Vgl. Abschnitt II. dieser Arbeit (Die Raumotive).

(S. 203) Die Folge: Eingeleitet durch den Ausruf wird nicht nur mit der bisherigen Stagnation gebrochen. Vielmehr erfährt man näheres über den Schiffshauptmann, nämlich:

Alvarez eilte nach seiner Karte, da war aber alles leer auf der Stelle, wo sie soeben sich befinden mußten. Baccalaureus [gemeint ist der Student Antonio, MS], Herzensjunge! schrie er herauf [zum Mast, MS], schaff mir einen schwarzen Punkt auf die Karte hier, ich mach dich zum Doctor drin, was siehst Du? (S. 204)

Die Leerstelle auf der Karte soll also gefüllt werden. Wodurch? Durch das Land selbst oder, noch besser, durch seine Repräsentation. Die Forderung des Kapitäns ist nichts anderes als die Aufforderung zur Topografie¹² im wahrsten Wortsinne: zur Be-Schreibung und damit auch zur medialen Erzeugung, ja zur Erschaffung von Raum.¹³

Die Parallele zur raumentwerfenden Erzählerstimme aber auch zur geforderten Imaginationsbereitschaft des Lesers ist augenfällig.¹⁴ Antonio wird aufgefordert, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Die Leerstelle auf Alvarez' Karte soll also zunächst durch Worte, dann durch einen sich daraus ergebenden Punkt gefüllt werden. An die Stelle der Terra incognita möge also das Wort der Figur treten, das den Raum erst schafft, der dann auf dem Medium Karte verzeichnet werden kann. Es wird angedeutet, dass sich die Topografie des Wortes später mit der Topografie durch die Hand (Verzeichnung) verbindet. Was laut Karte noch Nicht-Ort ist, wird nicht nur als räumliches Imaginationsmodell sichtbar, sondern gleichzeitig als Raum erst erschaffen, wie durch den Fortgang der Geschichte (also durch die Narration/den Text) selbst. Der Text weist mit dem Moment der Kartierung autoreflexiv sowohl auf die Bedeutung einer medialen Praktik bei der Raumschaffung hin als auch auf ihre Dynamik, die als geistige Konzipierung durch den Leser entsteht.¹⁵

Die Schiffsmannschaft im deterritorialiserten Raum (auf dem unendlichen Meer in der „unbekannte[n] Ferne“; S. 201) wird durch die Zuordnung eines neuen Orientierungspunkts auf der Reise wieder reterritorialisiert. Dieser Orientierungspunkt repräsentiert nicht nur

¹² Zum Begriff Topografie vgl. Bernhard Siegert: *Einleitung* [zum Kapitel I: *Repräsentation diskursiver Räume*]. In: Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar 2005. S. 3–11.

¹³ Zum Zusammenhang von Topografie und Karte und seine Bedeutung für die Produktion von Raum vgl. Robert Stockhammer (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München 2005. S. 7–21; besonders S. 15ff.

¹⁴ Zum Verhältnis zwischen Literatur/Text/Zeichen und Karte vgl. Robert Stockhammer: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München 2007; besonders S. 62–71.

¹⁵ Zum Zusammenhang von Karte, Erzählung und Schiffbruch in Bezug auf literarische Texte ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Jörg Dünne: *Die Kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, Habil. 2008 (Druckfassung in Vorbereitung. Erscheint voraussichtlich unter genanntem Titel in München 2011). Paginierung steht noch nicht fest. Bisher Kap. 3 – „Schiffbruch und Erzählung“ – S. 145–194. Ich danke Herrn Prof. Dünne sehr herzlich dafür, dass er mir seine Habilitationsschrift zur Verfügung gestellt hat.

Gegebenes, sondern definiert das Territorium überhaupt erst. Der Bruch mit der bisherigen räumlichen Anordnung leitet also den Vorgang der Verortung im Sinne der Territorialisierung ein.

Das Chaos auf dem Schiff, die verworren träumerischen Gedanken des Antonio in seinem Lied mit den darin geträumten Fixpunkten Schloss und Garten werden durch die Entdeckung des neuen Landes kurzzeitig sortiert. Der von Alvarez geforderte Raumübersetzungsprozess Antonios soll einen Fixpunkt auf die Karte des Kapitäns setzen, um wieder ein Ordnungssystem zu schaffen. Die Bewegungen der Figuren im Text und des Lesers außerhalb des Textes, die sich ganz im Sinne Michel de Certeaus auf dem *parcours* eines relativen Gefüges einer praktizierten Raumerfahrung befinden, sollen an dieser Stelle im Text jetzt vorläufig zu einem Ort auf einer *carte* fixiert werden. Doch der Verlauf der Novelle zeigt immer wieder, dass es bald wieder in Einzelteile eines topologischen Verhältnissystems zerfällt.¹⁶

Weltentdecker und Raumübersetzer mit „Compaß in den Füßen“

Im Verlauf der Novelle wird Antonio später als „Raummedium“ nochmals aktiv: Beim Anblick einer Ruinenlandschaft – die sich bald darauf inmitten einer Gartenlandschaft befindlich entpuppt – zückt er seine „Schreibtafel [...], um den kostbaren Schatz von Inschriften und Bilderzeichen, die er dort vermuthete, wie im Fluge zu erheben.“ (S. 225)¹⁷

Die vorher vom Kapitän geforderte Transformation von gesehenem geografischem Raum in Sprache und schließlich in einem schwarzen Punkt auf dem Raummedium Karte, findet jetzt als Umsetzung von Umraum in Schrift statt. Eichendorffs Text verweist damit nochmals eindrücklich auf die Bedeutung von Medientechnik und Aneignung des physischen Raums in der Materialität der Schrift. Autoreflexiv wird in der Handlung die Suche nach Fixpunkten im Raum ausgedrückt, die gleichzeitig – da sie immer auch auf Sprache oder Zeichen angewiesen sind – immer auch *parcours* in einem Raum bleiben muss, der nie vollständig kartierbar ist.

Im Falle der Karte und der Schreibtafel entpuppt sich diese Raumschaffung als vom Text inszeniertes und thematisiertes intermediales Zusammenspiel von Zeichen, Schrift und Sprache. Zu einem späteren Zeitpunkt im Erzählverlauf wird es wieder jener Alvarez sein, der Antonio eine rein körperliche (Reise-)Bewegung im Raum – abseits der mündlichen

¹⁶ Zum Zusammenhang/zur Abgrenzung von Topografie und Topologie und Anwendungsmöglichkeiten der Topologie unter kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Vittoria Borsò: *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*. In: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Mediennwissenschaften*. Bielefeld 2007. S. 279–295.

¹⁷ Zur Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Schriftzeichen/Hieroglyphe und Natur in der Romantik vgl. Liselotte Dieckmann: *The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism*. In: *Comparative Literature*. Bd. 7 (1955). S. 306–312.

Raumschaffung und Übersetzung auf das Kartenmedium – vorschlägt. Nachdem Antonio von einem Irrweg-Spaziergang in einer Traumlandschaft des Venusberges zurückkommt, ruft Alvarez dem „Verirrten“ (S. 229) zu:

Ein Weltentdecker [...] muß den Compaß in den Füßen haben, in der Wildniß bläst der Sturm die Studierlampe aus, da schlägt ein kluger Kopf sich Funken aus den eignen Augen. Was da Logik und Rhetorik! Sie hätten deinen Kopf aufgefressen mit allen Wissenschaften drinn. (S. 229f.)

Wollte der Schiffskapitän noch zuvor auf Grundlage von Antonios erzähltem Eiland einen Ort kartieren, so sieht er jetzt in den Fortbewegungsextremitäten (Füße) ein Orientierungszentrum. Abseits der Karte ist der „Compaß“ des Körpers die Richtschnur für die Erkundung der Welt. Statt Übersetzung durch Versprachlichung (Rhetorik) und wissenschaftlicher Ordnung durch mediale Raumfixierung als Ort (Logik) wird die Entdeckung durch den „Weltentdecker“ jetzt zum Prozess. Die Entdeckung entfaltet sich damit immer als Reisebewegung zwischen den Polen „Raumübersetzung“ im Sinne topografischer Raumerfassung und subjektivem Raumerleben; der indirekten Raumschaffung als Raumübersetzung in Sprache mit Rückübersetzung in die Karte (Kartierungsprozess) steht damit die Ergründung des Raums durch die Reisebewegung gegenüber, die abseits jeder messbaren Logik und konstruierenden Rhetorik steht.

Die beschriebene Doppelbewegung lässt sich als das *grundlegende Spielfeld einer spezifischen Dynamik der Räumlichkeitsvorstellung* lesen. Physischer Raum in all seinen Ausprägungen (ob geografisch oder architektonisch) aber auch metaphorischer, gedachter oder geträumter Raum können einerseits (wie im Text selbst) in Sprache überführt oder zeichenhaft kartiert werden. Gleichzeitig lässt sich die Abbildung des Raums (ob kartiert oder in Sprache fixiert) aber auch als Imaginationsmatrix für Gedankenreisen benutzen, die das Raumerleben von Figuren der erzählten Welt aber auch des Lesers im Lesevollzug steuert. Die Figuren als Reisende zwischen den Räumen sind immer zugleich Übersetzer, die versuchen, durch Sprache und Bewegung Raum zu kartografieren und zu stabilisieren.

Während des Landgangs wird der von Alvarez geforderte Prozess der Übersetzung von gesehenem Land durch Antonio durch den im Verlauf der Geschichte auftauchenden geheimnisvollen, alten „wilden Landsmann“ (S. 217) aus der vergangenen Zeit wiederholt. Auch wenn dieser vom Schiff in der Ferne durchdringend schreit (S. 215) und so wirkt, als habe er „den Wechsel der Jahre verschlafen[] und spräch' nun irre aus der alten Zeit“ (S. 216); auch wenn er in seiner Erinnerungsarbeit wirkt „wie im Traume“ (S. 215) und in einer Fantasiewelt eines „Valenzia zwischen den Gärten, die nach dem Meere sich senken“ (ebd.) versunken scheint, wird er von der Schiffsmannschaft zurückersehnt als „Wegweiser und Dolmetsch“ (S. 217). Er soll also als Überbrücker der Brüche der Zeit fungieren, indem er die Räume übersetzt und ihr Bedeutungsgefüge aufdeckt. Auch das *Versinken in Gedanken* (das Träumen also) des „Einsiedlers“ (S. 249), der sich am Ende als Antonios verschollener Onkel Don Diego entpuppt! (S. 270) – ist als ein solches heterotopes und chronotopes Raumverschachtelungsgeschehen durch eine Dechiffrierungsfigur zu lesen, die Übergänge in andere Raumsphären schafft.

Nachdem Don Diego zunächst, „versunken [...] in den Anblick des Schiffs“ der Reisenden, in alte Zeiten zurückversetzt wird, erwacht er schließlich aus der Versenkung und schließt eine Geschichte an, welche die Hauptgeschichte als zweiten Handlungsstrang inhaltlich doppelt. Seine Geschichte – die laut eigenen Angaben wiederum so lange zurückliegt, dass sich der Einsiedler daran nur noch erinnert, als sei ihm „alles nur noch wie ein Traum“ (S. 252) – handelt von einer Seereise und Entdeckungsfahrt auf der Suche nach „einer neuen Welt“ (ebd.), an die ebenfalls ein „Streifzug ins Land“ (S. 254) mit Burg, Garten und Träumen (S. 263) anschließt. Die Flucht von der Insel auf das Schiff gipfelt schließlich im Schiffbruch. Die Reise wird mit den „dunkle[n] Trümmer[n] des Schiffs“ (S. 269) und dem Verbrennen der Burg enden, wobei sich der Einsiedler wiederum in seinem „Schifflein“ (S. 270) retten kann, das ihn dann an die Venus-Insel bringt. Wieder sind Meer, Garten und Träume Teil der Reisebewegung mit Schiffsreise und Landgang, die in den Schiffbruch mit späterer Ankunft auf der ‚Venus-Insel‘ münden.

Im Anschluss an die Beschreibung der Reisebewegung als Raumsuche im Sinne einer paradoxen Doppelbewegung zwischen indirektem Raumzugang durch Übersetzung und direktem Raumerleben wende ich mich jetzt den Raummotiven zu. In den Raummotiven bündeln sich immer wieder Transgressionen in andere Räume.¹⁸ Die Raumotive sollen als raumüberbrückende Schwellen markiert werden, die weitere Doppelbewegungen in der Eichendorffschen Räumlichkeit schaffen, indem sie Raum, Zeit und Figuren zu heterotopen und chronotopen Gebilden verschachteln. Sie verweisen auf den Raum als Mischung aus absolutem, euklidischem, geometrisch geordnetem und mathematisch messbarem Raum auf der einen Seite und topologischem, je nach Perspektive relativem und dynamischem Raum auf der anderen Seite.

Schon Oskar Seidlin hat auf den Aspekt der Raumzeitvermischung bei Eichendorff hingewiesen. So sprach er von einem „Ineinanderblenden und Sich-Überkreuzen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [...] durch das Medium Eichendorffscher Landschaften“.¹⁹ Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass die Raum-Zeit-Überkreuzungen intensiviert werden, indem sie an eine Raummotiv-Figurenvermischung gekoppelt sind. Die Transgressionsmomente sowie die gegenseitige Spiegelung der geografischen und architektonischen (T-)Raumotive Meer, Garten, Schloss und Schiff sowie die gezeigten Zeitbrüche machen neben der Seidlinschen „religiösen Spannung“²⁰ im Sinne einer religiösen Transzendenz auch auf Verortungsversuche der Figuren aufmerksam. Das gegenseitige

¹⁸ Zur Bedeutung der Grenzauflösung mit der Beschreibung von Transgressionsmomenten in romantischen Texten vgl. Michael Neumann: *Grenzauflösung: Die Urhandlung der deutschen Romantik*. In: Volker Kapp et al.: (Hg.): *Subversive Romantik. Schriften zur Literaturwissenschaft*. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft herausgegeben von Bernd Engler et al. Bd. 24. Berlin 2004. S. 327–341.

¹⁹ Oskar Seidlin: *Versuche über Eichendorff*. Göttingen 1965. S. 49.

²⁰ Seidlin: *Versuche über Eichendorff* (wie Anm. 19).

Überblenden der Raummotive zu heterotopen und chronotopen Gebilden verweist also auch auf die Suche des Subjekts (der Figur) nach einem kohärenten Ganzen.²¹

II. Die Raummotive

Schiff, Traum, Garten und Schloss

Um exemplarisch zu veranschaulichen, *wie welche* Raummotive bei Eichendorff *warum* zu heterotopen und chronotopen Konfigurationen vermischt werden, springe ich wieder an den Anfang der Novelle in die Zeit vor die Entdeckung der Insel. Bereits dort wird der Zusammenhang von Schiff, Bruch, Garten, Traum und Schloss augenfällig.

Aufgrund der Reiseunterbrechung zieht es Don Antonio an Deck. Die Hauptfigur schweift in einer Kindheitserinnerung in die „ferne[] schattige[] Heimat“. (S. 202) In der Retrospektive imaginiert sich Antonio mit seinen Verwandten vor ein „Schloß im Garten“. (ebd.) Man hält in Richtung Horizont Ausschau nach dem „Oheim Don Diego“. (S. 201) Dieser war, wie man wörtlich erfährt, „vor vielen Jahren auf einer Seereise verschollen“. (ebd.) Im Lied heißt es:

Ich seh' von des Schiffes Rande
Tief in die Flut hinein:
Gebirge und grüne Lande,
Der alte Garten mein,
Die Heimat im Meeresgrunde,
Wie ich's oft im Traum mir gedacht,
[...]
Die Glocken nur hör' ich schlagen
Vom Schloß durch das Mondenlicht,
[...]
Don Diego auf seiner Warte
Sitzet da unten tief,
[...]
Da kommen und gehn die Schiffe
Darüber, er merkt es kaum,
Von seinem Korallenriffe
Grüßt er sie wie im Traum. (S. 202f.)

Augenfällig ist die Verschachtelung räumlicher Koordinaten und Positionen von Figuren durch vertikal geometrische Lagebestimmung von Schiff, Garten, Traum und Schloss, z. B. durch Raumadverbiale (oben/unten). Antonio singt das Lied als ein von „des Schiffes Ran-

²¹ Die Reisebewegung als ständiges *Transgredieren* im poetisierten Raum lässt sich als Suche nach einem Platz des Individuums in der Welt lesen.

de tief in die Flut hinein“ Sehender. In der Reflexion fantasiert er sich die „Heimat im Meergrunde“ als „grüne Lande“ herbei, die er als „der alte Garten mein“ (S. 202) bezeichnet, die er „oft im Traum [sich] gedacht“ habe. Dazwischen „schlagen“ dann „vom Grunde her“ die „Glocken [...] vom Schloß“ zu Antonio herauf. Außerdem „ragen“ dann „Türme“ in die geträumte Landschaft. Am Ende des Lieds fantasiert Antonio den verschollenen Onkel „da unten tief“ im Meer „auf seiner Warte“ sitzend, auf der Höhe eines Aussichtsturms also. „Darüber“ aber „kommen und gehn die Schiffe“ und verweisen wieder auf eine Position über der Landschaft unten im Meer. Der Verschollene von unten „[g]rüßt [...] sie wie im Traum.“ (S. 202f.)

Richard Alewyn und nachfolgende Forschergenerationen lesen den „Höhenblick“²² und die geografischen Antipoden Berg/Tal immer wieder als typisch Eichendorffsche Figurenposition im Landschaftsraum. Insbesondere die Vogelperspektive und der Panoramablick über eine unten liegende Landschaft wurden als typische Raumdarstellung betont, die verblüffende Parallelen zur romantischen Malerei aufweist.²³ Außerdem erkannte man neben dem exponierten Blick aus erhabener Höhe die traditionell variierte religiöse Bedeutungskomponente des Berges als transzendentaler Begegnungsort zwischen Mensch und Gott, aber auch seine Bedeutung als Sitz dämonischer Kräfte.²⁴

Nach wie vor gilt auch bei solchen Überlegungen die von Oskar Seidlin postulierte *Religions-Formel* einer „Geographie als Theologie“²⁵ als möglicher Bezugspunkt und wichtige Facette des Eichendorffschen raumpoetischen Programms des erhabenen Blicks. Allerdings sind bei Eichendorffs Raumkonfigurationen neben solchen Lesarten meiner Meinung nach auch Konstellationen in Rechnung zu stellen, die nicht nur topologische Raumdimension der Transzendenz zwischen einem erhabenen, religiös aufgeladenen Ort im geometrischen „Oben“ darstellen. Das Changieren der Akteur-Positionen an verschiedenen Orten und in verschiedenen Räumen in kurzer Erzählfolge lässt Brüche im Raumbild entstehen, die dynamischen heterotopen Gebilden Platz machen. Dadurch entstehen topologische Reisebewegungen raumerlebender Subjekte. Diese Subjekte (also die Figuren) möchten sich durch feste Orientierungspunkte in der Welt verorten und ebensolche Punkte in ihrem mentalen Raum markieren wie Alvarez auf seiner Karte.

²² Vgl. Richard Alewyn: *Eine Landschaft Eichendorffs*. In: Paul Stöcklein (Hg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. Darmstadt 1966. S. 41.

²³ Zu einem Überblick und einer Zusammenfassung dieser Befunde von Frenzel, Seidlin, Heidenreich, Klein u. a. vgl. Johannes Kersten: *Eichendorff und Stifter. Vom offenen zum geschlossenen Raum*. Paderborn 1996. S. 27f.

²⁴ Z. B. der Berg in der hebräisch-christlichen Überlieferung (vgl. Sinai, Ararat, Ölberg u. a.), der Olymp als Sitz der Götter in der griechischen Mythologie (vgl. dazu auch Johannes Kersten: *Eichendorff und Stifter* [wie Anm. 23]. S. 29) aber auch der Berg, auf dem die Wohnstätte Asgard der Götter der germanischen Götter- und Heldensagen errichtet wurde; außerdem die Verbindung des Dämonischen mit der Bergwelt in Werken wie Tiecks *Runenberg*, Hoffmanns *Bergwerke zu Falun* u. a.

²⁵ Vgl. Seidlin: *Versuche über Eichendorff* (wie Anm. 19). S. 29.

Heterotope und chronotope Raumverschachtelungen – Der (Schiff-)Bruch

Schauen wir uns zunächst die Raumvermischung am Beispiel des Antonio-Liedes an und nehmen von dort aus die Motive und ihre Verschachtelung in den Blick: Der letzte Satz des Antonio-Lieds („Grüßt er sie wie im Traum“) lässt Don Diego ausgerechnet als Teil von Antonios Fantasie die Schiffe über ihm grüßen als seien sie Teil *seines* Traums – des Traums eines *Schiffbrüchigen*. Der Verschollene zieht durch diesen Satz den über ihm im Schiff Sitzenden in seine eigenen Träume und verkehrt die Positionen. Der *oben* im Schiff träumende Don Antonio wird zum unten vom Oheim Don Diego im Traum Gegrüßten und wird damit Teil eines Traums im Traum eines Verschollenen.

Neben dem Wechselspiel von „oben“ und „unten“ steht Don Diegos Traum – der Traum des mutmaßlich Toten – noch in einem anderen Bedeutungszusammenhang, der neben Vertikalbewegungen auch horizontale Bewegungsmuster berücksichtigt: Die bei Eichendorff beschriebenen Schiffsreisen oder Wanderschaften an Land sind als Entdeckungsreisen nur als topologisches Beziehungsmuster vollständig, wenn oben und unten mit der horizontalen Bewegung und den heterotopen und chronotopen Vermischungen zu einer narrativen Topografie verbunden werden.

Auf der horizontal zu denkenden Fläche des Meeres ist das Schiff in *Eine Meerfahrt* immer auch gefährdet durch den erzählten oder angedeuteten Schiffbruch, der sich im Verlauf der Novelle im Bruch zwischen den Raummotiven fortsetzen wird. Nicht umsonst wird die Schiffsmannschaft die Gefahren durch Illusion und verlockenden Gesang durch die mythologischen Syrenen-Figuren ausdrücken. Während der plötzlich einsetzenden Weiterreise nach Antonios Lied raunt sich die Mannschaft zu: „Syrenen! hieß es da plötzlich von Munde zu Munde [...], ein ganzes Nest von Syrenen!“ (S. 206)²⁶

Im Folgenden geht es nicht um eine Untersuchung des Schiffs als vielerforschter Topos im Sinne eines grenzüberschreitenden Vehikels ins Jenseits – auch wenn das Schiff als mythisches Totenschiff lesbar wird, wenn im späteren Verlauf ein „Boot“/eine „Barke“ (S. 235) den toten Schiffsleutnant Sanchez nach Landgang auf das Schiff zurückbringt, wo er später „auf dem großen Meere der Ewigkeit“ (S. 236) die Fahrt antreten soll. Vielmehr möchte ich den (Schiff-)Bruch und sein Transgressionspotenzial in räumliche Gegebenheiten und sein Orientierung schaffendes Potenzial in den Blick nehmen:

Kurz nach Entdeckung der Insel steht nicht der Übertritt in Jenseits, sondern die Definition eines räumlichen Fixpunktes im Vordergrund. Als der Schiffshauptmann mit Antonio in einem kleinen Boot zum Festland übersetzt, können sie sich nur durch einen Sprung aufs Festland retten und dann, so wörtlich: „zerschellt[] das Boot in tausend Trümmer“. (S. 207)

²⁶ Weitere Stellen ließen sich nennen, z. B. noch vor seinem später erfolgenden Tod wird auch der betrunkenene Schiffsleutnant Sanchez (halb im Traum!) ein Seemannslied singen, in dem es heißt: „Und wenn mein Schiff in Stücken [sic, MS] bricht, / Hörst du ein süßes Klingen, / Ein Meerweib singt“. (S. 214).

Dem Übersetzen mit dem Boot vom Schiff ans Land folgt der Fast-Schiff-Bruch und anschließend die Landnahme. Der Schiffshauptmann Alvarez stößt seinen Degen in die Erde und nimmt „feierlich Besitz von diesem Lande mit allen seinen Buchten, Vorgebirgen und etwa dazu gehörigen Inseln.“ (S. 207) Im Akt der Landnahme vollzieht sich eine Territorialisierung, die als Versuch der Festsetzung eines Punktes im Koordinatensystem der Reisebewegung zu verstehen ist. Das zerbrechende Boot zusammen mit dem Übersetzen vom Schiff an Land ist zunächst ein transgressives Moment, das im Jurij Lotmanschen Sinne ein *Sujet* schafft. Dieses *Sujet* ist die Grenzüberschreitung vom unbekanntem Meer ans vermeintlich jetzt bekannte, kartierbare und benennbare Stück Land.

Das Schiff auf dem maritimen Raum hat die Territorien Spanien, Meer und Insel als geografische Räume verbunden. Das Zerschellen des Bootes ist der Bruch, der die Transgression ans Festland einleitet, die in der territorialisierenden Landnahme ihren vorläufigen Höhepunkt findet. Die Landnahme ist – wie vorhin bei der Aufforderung zur Beschreibung des Landes durch Antonio – zunächst der Versuch, dem *parcours* im Raum des Meers durch die Landnahme kartierbare und adressierbare fest definierte Punkte (also Orte!) beizugeben. Wichtig scheint mir, dass das relationale Geflecht des unbekanntem Raums durch einen Gründungsakt qua Besitznahme in einer Art Urszene geordnet wird und einen solchen festen Punkt im Raumgefüge schafft.

Schon bald schließt an die Definition eines festen Punktes auf der Landkarte durch die Landnahme die terrestrische Entdeckungsreise durch die Figuren an. Sie führt durch eine als träumerisch beschriebene Gartenlandschaft und bewegt sich vorbei an Schlössern und Ruinen. Das Lied Don Antonios am Anfang kondensiert die Raummotivschachtelung und die Bedeutung der Figuren im Erzählvorgang und den Reisebewegungen der Figuren konsequent. Folgende Räumlichkeitsmischungen hatten sich rund um Antonios Lied in kurzer Erzählfolge von zwei Seiten entwickelt:

Don Antonio befindet sich anfangs in der *erzählten Gegenwart* des Prosatextes im geometrisch fixierbaren „oben“ des valenzianischen Schiffs als Raumverbindungsmotiv mit geografischem Bezug auf windstillem Meer. Eine erste Durchbrechung des erzählten Raums findet durch Don Antonios Gedankenreise in die Kindheit statt, wodurch die erzählte Welt auf der Zeitachse nach links verschoben wird. Im „Jetzt und Hier“ entwickelt sich ein „Damals und Dort“. Schloss und Garten werden hier als architektonischer Raum und geografischer Landschaftsraum eingeführt.

Ein zweiter Bruch folgt durch die Rückkehr der Perspektive der Erzählstimme auf das Schiff. Dort schaut Antonio vom Schiffsrand ins Meer und vermischt über den Blick das Schiff mit dem Meer. Mit Beginn des vorgetragenen Lieds Antonios und dem Genre-Bruch vom Prosatext durch das Gedicht, der die Gegenwart des Prosatextes miteinbezieht („Ich seh’ von des Schiffes Rande“ (S. 202)) und schließlich in die Fantasie der „Heimat im Meeresgrunde“ (S. 203) abgeleitet wird, wird der Gedankenraum mit Raumbeschreibung eines Traumraums mit den Raummotiven Garten und Schloss verbunden.

Am Ende des Gedichts vollzieht sich der dritte Bruch, indem jetzt Don Antonio imaginiert, wie Don Diego die Schiffe (also auch Antonios Schiff?) „grüßt [...] wie im Traum“, wodurch sich Räume der erzählten Realität auf dem Schiff mit den Räumen der imaginierten Realität im Gedicht berühren und ineinander übergehen.

Der vierte Bruch ereignet sich schließlich durch das Ende des Gedichts und den Fortgang des Prosatextes in der erzählte Gegenwart der Meerreise. Wörtlich heißt es:

Und wie er noch so sann, kräuselte auf einmal ein leiser Hauch das Meer immer weiter und tiefer, die Segel schwellten allmähig, das Schiff knarrte und reckte sich wie aus dem Schlaf. (S. 203)

Mit dem aus dem Schlaf aufwachenden personifizierten Schiff und der Beendigung des Traums kommt alles in Bewegung, der stagnierende äußere geografische Raum vergrößert sich wie die Geschichte und die Handlung selbst und kurz darauf heißt es: „Auf einmal schrie es Land! vom Mastkorbe, Land, Land!“ (S. 203) Die Reise bewegt sich demnach vom Rückblick in die imaginierte Heimat zur geträumten „Heimat im Meeresgrunde“ im Lied (dort in der Spiegelung des im Traum Träumenden) und wieder zurück auf das Schiff, von wo aus die Reise weiterentwickelt und nach dem Ausruf „Land, Land“ auf terrestrischem Terrain fortgesetzt wird.

Variationen von Raum-Zeit-Figurenmischungen

Um zu zeigen, dass die Raum-Zeit-Figurenmischung im weiteren Erzählverlauf immer wieder variiert wird, greife ich einige prominente Schwellensituationen heraus. Sowohl Gebäude (Schloss / Ruine) und geografische Räume (Meer / Garten) aber auch Handlungsfiguren üben bei Brüchen Brückenfunktionen aus. Die Handlungen der Figuren und deren erzählte Wahrnehmung schaffen heterotope und chronotope Konstellationen. Alvarez und Antonio setzen nach der Landnahme, die an den kleinen Schiffbruch folgt, die Reisebewegung mit dem Landgang in einer Gartenlandschaft fort. Dort stehen „hohe Blumen und Palmen wie in Träumen“ (S. 208) und müssen immer wieder in Schlösser, Ruinen und neue geträumte und in der erzählten Realität befindliche Gärten entdeckt und eingeordnet werden.

Nicht nur die auftauchende „Traublume“ (S. 230) in Antonios Haar stellt eine semantische Verbindung zwischen Traum und Garten her. An unzähligen anderen Stellen in Eichendorffs Texten sind Garten und Schloss Schwellen, die in andere Zeiten führen und zugleich auch Kontaktzonen und Übergangsorte in Träumen, in denen sich Realität und Imagination verschränken. Gärten stehen immer wieder im Zusammenhang mit dem Schloss. Nicht ohne Grund wird Antonio in *Eine Meerfahrt* am „Fels des Königs“ wieder einmal vor „Mauertrümmer[n]“ (S. 225) stehen, bald darauf aber schon merken, „daß er eigentlich mitten in einem Garten“ (ebd.) sich befindet, der voll blühender Bäume steht und dessen „Gänge und Beete mit Buxbaum eingefaßt“ (ebd.) doch „verwildert“ (ebd.) daliegt. Schloss-Ruine und Garten sind geradezu Chiffren für den indifferenten Raum, der sich stets nur auf der Reise der Figuren entwickelt.

Abseits konventioneller Symbolbedeutungen sind Schloss und Ruine bei Eichendorff vielmehr als ein historisches Gebäude oder ein architektonischer Überrest per se. Anstatt nur als musealer Raum mit Zeitspeicherfunktion zu fungieren, offenbart er sich als ein Ort mit Überleitungsfunktion, der für Figuren als Ausgangsort und Endpunkt von gedanklichen wie physischen Reisebewegungen in Zeit und Raum fungiert. Neben der Vermischung von Figuren-Positionen und Räumen ist dort immer auch der Zeitaspekt virulent. Das „Angedenken an diese stille Zeit“ (S. 202) deutet es bereits an: Denkt sich Antonio anfangs noch zurück zum „hohen Schloß im Garten“ (ebd.), wird er sich später im Verlauf der Geschichte – bei einem Landgang von der Schiffsmannschaft getrennt – ebenfalls wieder nach Hause träumen. Dort heißt es:

Er dachte übers Meer nach Hause, wie nun alle dort ruhig schliefen und nur die Thurmuhur über dem mondbeschiedenen Hof schlug und die Bäume dunkel rauschten im Garten. Wie grauenhaft waren ihm da vom Balcon oft die Wolken vorgekommen, die über das stille Schloß gingen, wie Gebirge im Traum. (S. 224)

Rückerinnerungen werden dabei zu Gedanken- und Fantasiereisen im Sinne von Zeitsprüngen aus der erzählten Gegenwart heraus in einen Traumraum mit Garten und Schloss. Sie brechen mit dem Jetzt und Hier und bringen Antonio und den Leser durch Gedankenkraft an einen anderen Ort.

Wie im Anschluss an Antonios eingangs beschriebene Erinnerung an das „Schloß im Garten“ das Lied mit den Motiven *Schiff*, *Schloss*, *Garten* und *Traum* von Antonio ja auch die schlagenden Glocken des Schlossturms besungen werden, taucht auch jetzt wieder die Turmuhr auf. Die Vergangenheit vermischt sich durch das Symbol der Glocke mit der Gegenwart und trägt ganz im Sinne des Bachtinschen Chronotopos die Zeit in den Raum. Der „übers Meer nach Hause“ Denkende verweist wieder in die Sehnsuchtswelt des heimischen „hohen Schloß[es] im Garten“. (S. 202)

Die Raumordnung auf Antonios Reise ist nicht nur im angedeuteten Bruch zwischen blühender und kultivierter Natur bedroht, die doch auch wieder verwildert ist. Vielmehr bündeln sich durch die symbolische Verdichtung und die textuelle Verknüpfung von Schloss und Garten mit dem Traum Raumtote zu einem Knäuel. Schloss/Ruine und Garten werden mit Fantasie, Visionen, dem Unbewussten angereichert;²⁷ wörtlich heißt es: „Antonio wandelte wie im Traum durch die verwilderte Pracht“ (S. 226), während er in den Schlaf gleitet. Indem der Garten im Text Realitäts- und Illusionszustände, Raum- und Zeitgegensätze sammelt oder auflöst, ist er ein heterotopes Gebilde mit chronotopischer Wirkmächtigkeit.

²⁷ Zur Bedeutung der Ruine als Ort der Imagination/der Fantasie/des Traums und als Raum des Unbewussten am Beispiel von Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* vgl. Carsten Lange: *Architekturen der Psychische. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*. Würzburg 2007. S. 127–145; besonders S. 131ff. Die dort erörterten Befunde lassen sich auch beim Motivkomplex des Schlosses/der Ruine und dem damit eng zusammenhängenden Gartenmotiv in *Eine Meerfahrt* finden.

Gärten sind nicht nur der oft diagnostizierte kultivierte Gegenort zum unzivilisierten Umland (z. B. Wald) oder Raumsymbole einer unaufhebbare Dialektik aus Wachstum und Zerfall, Leben und Sterben, Diesseits und Jenseits und damit auch immer Variationen paradiesischer oder göttlicher Räume nach Art des Garten Eden. Sie sind auch nicht nur immer wiederkehrende Mischungen aus formalisierten französischen Rokoko-Ziergärten und formlosen englischen Landschaftsgärten. Vielmehr sind sie – wie Schloss oder Ruine – Schwellen-Orte, an denen Figuren ihre Orientierungssuche immer wieder beginnen können, indem sie diese in sprachlicher oder schriftlicher Form kartieren und auf ihrem *parcours* weiter miteinander vernetzen.

Im gesamten Verlauf der Geschichte, wo die Weiterreise auf dem Festland und kurzzeitig immer wieder auf dem Schiff zur Irrfahrt in einer labyrinthischen und traumartigen Umgebung (z. B. S. 116ff.) wird, sind Schiff, Garten und Schloss immer wieder auftauchende Fixpunkte, Ort und Nicht-Ort zugleich. Ob Antonio nun diese Fixpunkte in seinem ersten Lied besingt, auf den „Hauptmast“ (S. 204) geklettert zum Land hinübersieht oder später „zwischen den Blättern einer Palme [...] weit über Land und Meer“ sieht (S. 217) oder ob auf der „Wanderschaft“ (S. 220) durch die „grüne Landschaft“ (S. 218) Gebirge wie ein „Schloß [...] in der Ferne“ (S. 217) mit „Thürmen und Zinnen“ (ebd.) und eine Landschaft als „Garten wie ein bunter Teppich“ (ebd.) erscheinen; immer wieder sind sie Teile des Textes, wie der von Alvarez geforderte Punkt auf seiner unvollständigen Seekarte. Sie fungieren als Orte im erzählten Raum, die vom Autor oder zumindest von der Erzählstimme für die Reise gesetzt wurden. Sie bauen ein Verweissystem innerhalb einer geistig zu vollziehenden Kartografie auf, das von Figuren im Text und vom Lesers gleichermaßen vollzogen werden muss.

Wenngleich im Erzählvorgang der Raum sich im Nacheinander der Ereignisse erst als Reisebewegung entwickelt, zeigt sich am Ende doch die *gleichzeitige* Existenz mehrerer Räume an derselben Stelle, die durch eine Verschiebung der Zeit möglich wird. Damit gibt Eichendorff seiner Reisebewegung durch den erzählten Raum entsprechend Bachtins Formel vom Chronotopos im Roman im Sinne einer „Materialisierung der Zeit im Raum“ ihr spezifisches Gesicht.²⁸

Zusammenfassung

Wahrnehmung des gegenwärtigen Raums, Rückerinnerungen oder Träume sind spezifische Raum-Zeit-Relationen und Orientierungsbewegungen, deren Dynamik durch sich selbst enthaltende Räume und immer wieder vollzogene Brüche potenziert wird, wobei eine definierbare Form einzelner Raummotive (wie Garten, Schiff und Meer) verschwimmt. Gleichzeitig enthalten die (T-)Räume Figuren, die Räume außerhalb wie Träume sehen. Im *heteroto-*

²⁸ Vgl. Bachtin: *Chronotopos* (wie Anm. 7). S. 188.

pen und *chronotopen* Nebeneinander einer Reise, die von Erinnerungen, Imaginationen, Wahrnehmung und Erleben durchzogen ist, muss sich das Individuum erst zurechtfinden. Indem Topografien entworfen und damit Orientierungspunkte definiert werden, sind einzelne Punkte auf dem entworfenen *parcours* Territorien überhaupt erst denkbar, wobei eine endgültige Kartierbarkeit in *Eine Meerfahrt* stets ausbleibt.

Die Raumsymbole brauchen im doppelten Wortsinne *Übersetzer* wie die Erzählerstimme und die (Raumwahrnehmungs-)Figuren als Fokalisierungsinstanzen, die als Raumverknüpfer heterotope und chronotope Strukturen schaffen. Don Diego ist wie Antonio solch ein Übersetzer, dessen Binnengeschichte die Räume verknüpft und dessen Enttarnung als Don Diego die beiden Erzählstränge aber auch das Don-Diego-Gedicht und die Rückerinnerung Antonios zusammenführt. Der erstens in der Rückerinnerung Antonios am Anfang der Seereise Geträumte, dem zweitens im Garten vor dem Schloss in der Heimat gedacht wurde und der dann drittens im Lied wieder als Teil eines Traums in einem Schlossturm auftaucht und viertens mit der erzählten Gegenwart auf dem Schiff kommuniziert, wird am Ende der Geschichte im wahrsten Wortsinne nach dem Schiffbruch wieder *auftauchen* und den Raumkreis schließen. Die Rahmenerzählung der realen Meerreise seines Neffen Antonio – dessen Erinnerungen und Träume – bindet Don Diego mit der Binnenerzählung seiner Meerreise also an den realen Raum zurück, der als bisherige Bewegungsumgebung für die Figuren diente.

Im Falle der Schiffsreisenden und Landentdecker in *Eine Meerfahrt* wird die Reise zwischen den Raummotiven und innerhalb verschiedener Zeitebenen weitergehen:

Und als die Sonne aufging, flog das Schiff schon übers blaue Meer [...], auf dem allmählich versinkenden Felsen der Insel aber stand Diego und segnete noch einmal die fröhlichen Gesellen, denen auch wir eine glückliche Fahrt nachrufen. (S. 274)

Am Ende der gemeinsamen *(Reise-)Bewegungen mit (Schiff-)Brüchen in Eichendorffs (T-)Raumgärten und Schlössern* möchte ich noch folgenden Forschungshinweis anreißen:

Erstens hat sich bei den Vorbereitungen zum Vortrag gezeigt, dass sich komparative Seitenblicke auf andere Novellen Eichendorffs zur Erforschung seines Raumschreibens lohnen können. Sowohl das Märchen *Die Zauberei im Herbst* aus dem Jahr 1808 als auch die allbekannte Novelle *Das Marmorbild* aus dem Entstehungsjahr 1818 und die weniger bekannte Novelle *Das Schloß Dürande* aus den Entstehungsjahren 1835/36 wären bestens geeignet, in weiteren Untersuchungen Kontinuitätslinien und Entwicklungen in Eichendorffs Raumschreiben aufzuzeigen.²⁹

²⁹ Neben den Raummotiven Schloss/Ruine, Garten und Traum taucht z. B. im *Schloß Dürande* ebenfalls das Schiff/der Kahn an zentralen Stellen wieder auf, um Raumdurchmischungen zu bewirken. In *Die Zauberei im Herbst* und *Das Marmorbild* sind wiederum Schloss/Palast/Ruine und Garten tragende Raumele-

Außerdem wäre es sehr interessant zu erforschen, welche romantischen *Raumdiskurse* und *Techniken künstlerischer Raumkonstitution* der Autor durch die narrativ gestalteten Reisebewegungen zwischen Ort, Zeit und Raum in den Text eingetragen hat und damit poetisch überformt archivierte. Damit würde Raum als tatsächlich handlungsleitendes Gefüge mit interpretatorischer Relevanz für das Werk erkannt, aber auch seine Schwellenfunktion als heterotopes und chronotopes Gebilde ernst genommen, das Text und Kontext in Dialog setzt.

mente mit zentraler heterotoper und chronotoper Schwellenfunktion, durch die Raum- und damit Realitätsebenen durchbrochen werden.