

versammelten Aufsätzen nicht nur die Konstruktionen der Donau als Grenzfluss, sondern auch jene der Puszta als utopischer Gegenraum entgegen – zwei völlig unterschiedliche Gestaltungen, in welchen südongarische »Räume« nutzbar gemacht werden. Andersherum sind es diese Regionen als Herkunftsorte von MigrantInnen, deren Anwesenheit in der Metropole Wien Spuren hinterließ, was dem vorliegenden Forschungsband einen abgeschlosseneren Charakter verleiht.

WOLFGANG MÜLLER-FUNK (WIEN)

Jeseniце und Zemplén: Grenzen und Peripherien

Skizze zu einer Poetologie des Raumes im Kontext der späten Habsburger Monarchie

I.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kulturwissenschaft, Literaturtheorie und Geschichte ist auch über zehn Jahre nach der in den Humanwissenschaften ausgerufenen kulturellen Wende unbestimmt. Das ist auch für ein Forschungsprojekt relevant, das seit 1998 einschlägigen Themen der Germanistik und anderer Philologien, Komparatistik, Geschichte und Kulturgeschichte mit Blick auf den mittel- und osteuropäischen Raum vor dem Hintergrund der damals noch nicht sehr alten kulturellen Wende, dem so genannten *cultural turn*, eine neue Formulierung gegeben hat – politisch jenseits der alten Frontlinien und Verwerfungen zwischen k. u. k. Nostalgie und jenen Verengungen, wie sie die hausgemachten Nationalismen des 19. Jahrhunderts, die sich durch die symbolische Energiezufuhr der Geistes- und Geschichtswissenschaften und nationalen Politiken erneuert haben, wissenschaftlich jenseits der überkommenen geisteswissenschaftlichen Einzeldisziplinen und der klassischen Identitätskonzepte.¹

Im Gegensatz zu den Hauptströmungen der deutschen Kulturwissenschaften hat das Projekt, aus dem der vorliegende Band entstanden ist, von Anfang an Fragestellungen der angelsächsischen *Cultural Studies* und *Postcolonial Studies* aufgegriffen, indem es die Fragen von Selbst- und Fremdbildlichkeit, von eigenen und anderen Erzählungen, die Frage von Kultur und Differenz von vornherein nicht nur geistesgeschichtlich gedeutet, sondern auch in einen machtpolitischen Kontext gestellt hat. Selbst- und Fremdbildlichkeit, wie sie in der Begegnung der österreichisch-ungarischen Binnenkulturen, der Migrationskulturen, der Reise-literatur, in den feministischen Dokumenten zutage treten, sind nämlich nicht frei gewählt. In ihnen wird eine kulturelle Schere sichtbar, die Asymmetrien von Macht und Partizipationsmöglichkeiten sichtbar werden lassen.

Methodisch scheint es mir wohl noch immer am ehesten angemessen, den Begriff der Bildlichkeit nicht so sehr mit dem visuellen Bild, dem ikonografischen Zeichensystem oder dem Bild als Artefakt gleichzusetzen, sondern als symbolisches Material, als Teil eben jener »Grammatik der symbolischen Funktionen zu verstehen«, die bereits Ernst Cassirer mit dem »Sprachzeichen« und der Semiose

¹ MÜLLER-FUNK, Wolfgang/PLENER, Peter/RÜTHNER, Clemens (Hg.): *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Tübingen: Francke 2002.

in Verbindung gebracht hat.² Der Freud'sche Begriff der Projektion, der noch in Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1971) – etwa im Kapitel über Odysseus und Polyphem und in der Analyse des Antisemitismus – zur Anwendung kommt, hat dabei keineswegs ausgedient. Er macht sichtbar, dass der Antisemitismus wie die klassische Slavophobie des »germanischen« Deutschen bzw. Deutschösterreicher auf einer strukturellen Blindheit hinsichtlich der eigenen Wünsche und Ängste beruht. Diese Unfähigkeit hing aufs Engste mit dem zusammen, was Roland Barthes in seinem kongenialen Frühwerk *Mythologies* (1964) als Unfähigkeit des Kleinbürgers beschrieben hat: »Der Kleinbürger ist ein Mensch, der unfähig ist, sich den Anderen vorzustellen.«³ Horkheimer und Adorno wiederum sprechen in diesem Zusammenhang von der Projektion als falscher Mimesis:

Der Antisemitismus beruht auf falscher Projektion. Sie ist das Widerspiel zur echten Mimesis, der verdrängten zutiefst verwandt, ja vielleicht der pathische Charakterzug, in dem diese sich niederschlägt. Wenn Mimesis sich der Umwelt ähnlich macht, so macht falsche Projektion die Umwelt sich ähnlich. Wird für jene das Außen zum Modell, dem das Innen sich anschmiegt, das Fremde zum Vertrauten, so versetzt diese das sprungbereite Innere ins Äußere und prägt noch das Vertrauteste als Feind.⁴

Im Gegensatz zu traditionellen Konzepten einer interkulturellen Germanistik handelt es sich dabei aber nicht um vordergründige Kommunikationsdefekte, um Vorurteile, die sich durch belehrende Aufklärung aus der Welt schaffen ließen. Was die Projektion prekär macht, ist ihre legitimatorische Kraft. Das kulturelle Übermachtsgefühl läuft nämlich darauf hinaus, den Anderen, den man zu verstreuen nicht imstande ist, überhaupt als Anderen, als *alter ego* wahrzunehmen. Die Verweigerung, ihn oder sie als seines- bzw. ihresgleichen anzuerkennen, ist jenes Dispositiv, das ich, im Anschluss an Foucault und Deleuze/Guattari als kolonialistisch bzw. rassistisch beschreiben möchte. Die vermeintliche Primitivität des Anderen eröffnet mir die Möglichkeit eines Handelns: ihn/sie ohne kommunikative Rückfrage zu *behandeln*.

Entscheidend ist, dass die von Horkheimer/Adorno reklamierte »Sprungbereitschaft« ihre prekäre und schreckliche Wirksamkeit nur dort entfalten kann, wo sie mit der Macht im Bunde steht, mit der politischen, ökonomischen, militärischen – und auch der kulturellen. Die große Erzählung von Fortschritt und Zivilisation konnte so, nationalistisch und rassistisch verzerrt, wirksam werden, weil sie die Kulturen Europas tendenziell in zwei Gruppen spaltete, in aufgekärte und nicht-aufgekärte Kulturen. Das an Edward Saids Orientalismus angelehnte

² Formal besehen entspricht das in etwa dem, was Cassirer als symbolische Formen bezeichnet hat; vgl. CASSIRER, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, Nachdruck der Ausgabe von 1953, Bd. 1, p. 20.

³ BARTHES, Roland: Mythen des Alltags. A. d. Frz. von Helmut Scheffel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1964, p. 141.

⁴ HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/Main: Fischer 1971, p. 167 u. 141.

Konzept des »Balkanismus«⁵ liefert – bei aller möglichen methodischen und thematischen Detailkritik – ein schlagendes Beispiel dafür, wie Kultur als inter- und intrakulturelle Symbolproduktion von Differenzen und Diskriminierung funktioniert. Die Figur des Fremden ist dabei stets Bestandteil des eigenen Symbolhaushalts. Aber zugleich manifestiert sich die kulturelle Asymmetrie auch darin, dass die durch das Fremdbild bezeichnete Kultur sich dieses zum Selbstbild macht: Der »jüdische Selbsthass« ist wohl das gravierendste Beispiel für dieses Phänomen. Es gibt in den feministischen und nationalen Diskursen der Habsburger Monarchie genügend Hinweise für dieses peinliche und schamvolle Bewusstsein der eigenen vermeintlichen Inferiorität.

Mit Zentrum und Peripherie, den beiden Leitbegriffen der zweiten Phase dieses Forschungsprojektes, wurden Begriffe gewählt, die ganz bewusst auf jene Phänomene Bezug nehmen, die man gerne als »harte Fakten« bezeichnet: auf ökonomische Ungleichheit, auf Prozesse der Migration. Die literarischen, journalistischen und wissenschaftlichen Diskurse in einer multiethnischen Gesellschaft wie jener der Donaumonarchie stehen in einem unegalitären Verhältnis zu jenen Prozessen, welche Sozialgeschichte, Ökonomie und die Historiografie der Politik analysieren. Mit »negak« ist hier freilich nicht gemeint, dass sie sich in einem Widerspiegelungsverhältnis befinden: Mit archaischen Rückgriffen, kompensatorischen Strategien, mimetischen Überbietungen und agonalen Konzepten ist in jenem Bereich zu rechnen, den der Marxismus höchst unzulänglich als »Überbau« bestimmt hat und dabei unserem heute erweiterten Kulturbegriff beträchtlich nahe kommt.⁶

Mit dem Gegensatz von Zentrum und Peripherie ist – und dies war auch beabsichtigt – eine schroffe Differenz von Macht und Gestaltungsmöglichkeit bezeichnet, gewissermaßen als anomal empfundene Relationen, wie sie in jenem modernen Staatsgebilde zu finden sind. Durch die ethnische Differenz indes verschärft sich dieser Konflikt: Aus einem rein politischen Strukturproblem wird ein kulturelles, das in Verschwisterung mit dem Politischen zu einem nationalen Konflikt avanciert, der auf eine Lösung drängt.

Begriffe und Begriffspaare suggerieren stets Eindeutigkeit und unproblematische Zugriffsmöglichkeit. Wissenschaftliche Reflexion gerade in unseren Diskursfeldern dekonstruiert sie wiederum. Nicht alles ist in allen Bereichen – Politik, Kultur, Ökonomie – unbedingt Zentrum oder Peripherie. Was für die Einen, etwa die Wiener oder Budapester Bevölkerung, Peripherie ist – sagen wir Triest

⁵ SAID, Edward: Orientalism. Western Conceptions of the Orient. London: Penguin Books 1978, pp. 1–28; TODOROVA, Maria: Imagining the Balkans. New York/Oxford UP 1997; GOLDSWORTHY, Verena: Invention and Intervention. The Rhetoric of Balkanisation. In: BJEJUC, Dušan/SAVIC, Obrad (Hg.): Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation. London, Cambridge/MA: MIT 2004, pp. 25–38; HARS, Endre/MÜLLER-FUNK, Wolfgang/REBER, Ursula/RUTHNER, Clemens (Hg.): Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn. Tübingen: Francke Narr 2006 (hier vor allem die Beiträge von Reber und Ruthner zu Bosnien-Herzegovina und Montenegro, pp. 219–238 sowie 255–283).

⁶ Vgl. MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Stuttgart: UTB 2006, pp. 270–286.

oder Klausenburg –, das ist für die Anderen, etwa die aufstrebende slovenische Nationalbewegung, Zentrum. Und schwerwiegender noch: Sind Zentrum und Peripherie Begriffe, die Prozesse beschreiben? Oder sind es Begriffe, die geografische Räume als ökonomisch gestaltete, politisch vermessene, kulturell-symbolisch markierte Gebilde beschreibbar machen?

II.

Seit dem mittlerweile zum Standardwerk avancierten Werk von Doris Bachmann-Medick⁷ ist im deutschsprachigen Diskurs von einer Neuentwicklung der Kulturwissenschaften die Rede, in deren Zentrum Begriffe wie Raum, Übersetzung, Inszenierung, Visualität und postkoloniale Fragestellungen stehen. Insbesondere »Raum« stellt für ein Projekt, das mit den Begriffen Mittel- oder Zentraleuropa auch eine Raumzuweisung und –begrenzung vornimmt, eine Herausforderung dar. Das Thema Raum spielt in den heutigen Kulturwissenschaften, in den Künsten und den sie begleitenden Diskursen, eine prominente Rolle.⁸ Erwähnt seien hier Georg Simmels bahnbrechendes Werk, die Arbeiten von Edward Soja und Henri Lefebvres, die Kulturanthropologie im Schatten Husserls, Heideggers, und Merleau-Pontys, Gaston Bachelards Poetik des Raumes oder Foucaults Konzept der Heterotopien sowie seine apodiktische Diagnose, wonach das 20. Jahrhundert sich vom 19. dadurch unterschieden habe, dass es den Raum als Zentralkategorie an die Stelle der (historischen) Zeit gesetzt habe. Von »Raumtheorie« spricht ein überaus erfolgreicher Sammelband, der die Klassiker zu diesem Thema versammelt.⁹ Es bleibt die Frage, ob in diesem Falle nicht der Plural sehr viel angemessener wäre, nicht nur wegen der unterschiedlichen theoretischen und philosophischen Ausgangspunkte der darin versammelten Ansätze, sondern vor allem auch auf Grund der unterschiedlichen disziplinären Logik. Ganz offenkundig bedeutet Raum nämlich in der Geografie etwas anderes als in Medien – und Literaturtheorie, in der Geschichte, in der Philosophie. Es gibt kaum einen anderen Begriff, der so unterschiedliche und schillernde Bedeutungen hat und so sehr von metaphorischen Indienstnahmen geprägt ist als eben den Raum. Der Raum ist also nicht der Königsweg, der die einzelnen sozial- und humanwissenschaftlichen Disziplinen miteinander verbindet. Er ist nicht der Generalschlüssel, der uns die eine gemeinsame kulturwissenschaftliche Perspektive eröffnet, son-

⁷ BACHMANN-MEDICK, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek: Rowohlt 2006, pp. 7–57.

⁸ Diskursbegründend sind u.a.: SIMMEL, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992 (Gesammelte Werke 11. Hg. von Otthein Rammstedt), pp. 687–779; LEFEBVRE, Henri: The Production of Space. Malden MA: Blackwell 1991, pp. 1–67; BAUMAN, Zygmunt: Flüchtige Moderne. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, Kap. 3. Ausdrücklich danken möchte ich Edit Király und Ursula Reber, die im Rahmen der Forschungsprojektes das Thema für die Gruppe sondiert und präsentiert haben.

⁹ DÜNNE, Jörg/GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie, und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, pp. 105–128, 289–303.

dern eher das Schloss, das es zu öffnen oder zu knacken gilt. Dabei kommt es darauf an, die verschiedenen Dimensionen des Raumes, die buchstäblichen und die übertragene, die sozialen und sie symbolischen Aspekte des Spatialen zu bestimmen. Erst wenn das gelingt, dann könnte die spatiale Wende den Kulturwissenschaften eine, wenn auch nicht die einzige Basis liefern. Viel wahrscheinlicher ist indes, dass es die Differenz von unterschiedlichen Disziplinen und Konzepten ist, die das unabschließbare Feld der Kulturwissenschaften konstituiert.

Zentrum und Peripherie sind Teil ökonomischer, politischer und kultureller Raumordnungen. Es ist wiederholt der Verdacht ausgesprochen worden, dass das Herrschaftsgebiet der k.u.k. Monarchie das Gebilde gewesen ist, das quantitativ wie qualitativ die markantesten symbolischen Raumteilungen hervorgebracht hat. Noch zu Lebzeiten der Habsburger Monarchie gab es, vom indischen Halbkontinent vielleicht abgesehen, keinen kleinteiligeren sprachlichen Raum als Mittel- oder Zentraleuropa, eine der Geburtsstätten des modernen Nationalismus. Das ist insbesondere dann eine spannende Hypothese, wenn man sich von essentialistischen Konzepten von natürlichen Räumen verabschiedet, wie sie bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts selbstverständlich gewesen sind. Vormoderne Gesellschaften, so ließe sich mit Georg Simmel, dem Begründer des modernen Raum-Diskurses behaupten, sind – bei aller kultureller Differenz – dadurch charakterisiert, dass sie soziale Ordnung räumlich eins zu eins abzubilden versuchen – das gilt für traditionelle indische Städte ebenso wie für die mittelalterliche Stadt und den ländlichen Raum, der um Schloss, Burg, Kirche oder Kloster herum gruppiert ist.¹⁰ In der Neuzeit zerfällt diese systematische Einheit zunehmend. Kulturwissenschaftlich besehen stellt die Neue Mythologie¹¹ des Nationalismus den Versuch dar, die »natürlichen« Raumordnungen unter neuen Vorzeichen wiederherzustellen. Dafür ist – als Gegenpol – vor allem die Dynamik der kapitalistischen Ökonomie wie auch die Eigenlogik moderner technischer Medien mit ihrer Tendenz zum Ubiquitären verantwortlich.¹² Will man mit Robert Musil die Donaumonarchie zwischen 1867 und 1918 als eine Versuchsstation der Moderne begreifen, dann ist im Hinblick auf die Raumorganisation gerade diese Differenz einschlägig, die Musil mit dem »zehnten Charakter« des Menschen – neben Zuordnung zu Beruf, Nation, Staat, Klasse, Geografie, Geschlecht, Bewusstsein, Unbewusstsein und Privatheit – in Zusammenhang bringt: »Jeder Erdbewohner« habe, so meint die sondersende Stimme im Roman,

¹⁰ Vgl. SIMMEL 1992, p. 588.

¹¹ FRANK, Manfred: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982; DERS.: Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

¹² Radikale Vertreter sind: HARDT, Michael/NEGRI, Antonio: Empire. Die neue Weltordnung. Frankfurt: Campus 2002; DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. Berlin: Merve 1992. Das »Empire« sehen Hardt und Negri ausdrücklich durch dessen Grenzlosigkeit bestimmt: »Der Begriff Empire charakterisiert maßgeblich das Fehlen von Grenzbeziehungen« (HARDT & NEGRI 2002, p. 12). Damit ist aber zugleich eine Raumlosigkeit nach »innen« wie nach »außen« behauptet, ein Nicht-Raum, der von Nomaden bewohnt ist.

auch noch einen zehnten Charakter; und dieser ist nichts als die passive Phantasie unausgefüllter Räume [...]; er gestattet dem Menschen alles, nur nicht das eine: das ernst zu nehmen, was seine mindestens neun andern Charaktere tun und was mit ihnen geschieht; also mit andern Worten, gerade das nicht, was ihn ausfüllen sollte.¹³

Angesichts dieses Befundes, der diverse Aspekte des Räumlichen beinahe restlos mit der Frage von Charakter und Identität verschränkt, wird es zu einer methodischen Herausforderung für kulturwissenschaftliche Ansätze, zu bestimmen, in welchem Verhältnis die verschiedenen Räume und Raunteilungen, die realen, die symbolischen und die imaginären zueinander stehen. Am schwierigsten dürfte es sich mit dem realen Raum verhalten. Geografisch verstanden, ist er von Symbolisierungen der verschiedensten Art – von der Karte bis zum Roman abhängig, phänomenologisch gewendet handelt es sich um einen Grenzbezug, der um Leiblichkeit und Körperlichkeit kreist. In beiden Fällen wird ein jenseits vorausgesetzt, eine physische Welt bzw. der Körper, der indes nur durch den Symbolismus sichtbar wird. Das gilt letztendlich auch für den sozialen Raum. Aber der nahe liegende Umkehrschluss, dass eigentlich nur der Symbolismus maßgeblich ist, weil es ohne ihn keine sozialen und realen Räume gebe, ist unzulässig.

Seit Georgs Simmels epochaler Analyse, die ihn im Foucault'schen Sinn zum Diskursbegründer stempelt, lässt sich Raum nicht länger als eine fixe natürliche Größe begreifen, die politische, soziale und kulturelle Ordnungen determiniert. Raum muss vielmehr als ein subjektives Vermögen begriffen werden. Simmel selbst hat dabei drei Aspekte des Räumlichen unterschieden:

1. Das Phänomen der Ausdehnung, das sich auf psychische Energien und Kräfte bezieht, die einen Raum erst zu einem sozialen oder kulturellen Raum machen.
2. Das Phänomen von Nähe und Distanz, das heißt das Verhältnis von Fremde und Nachbarschaft.

3. Das Phänomen der räumlichen Ordnung des Sozialen und Kulturellen: das umfasst dessen interne sowie externe Struktur und Organisation, aber auch die Integration von Teilen einer gegebenen soziokulturellen Einheit.¹⁴

Als Beispiel für soziokulturelle Kompaktheit diskutiert Simmel die frühneuzzeitlichen Städte in Flandern, in denen ein bestimmter territorialer Raum durch Wälle und Gräben definiert, d. h. begrenzt ist. Der territoriale Raum ist aber zugleich ein juristischer Raum, der die Bürgerschaft zu einer juristischen Person verschmilzt; schließlich gibt es noch innerhalb der Mauern der Stadt ein religiöses Band, das alle Einwohner in einer Pfarrgemeinde vereint. Aber selbst diese

¹³ MUSIL, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé 1) 1978, p. 34.
¹⁴ SIMMEL 1992, pp. 690–698.

soziokulturelle Kompaktheit hat ihre Ausnahmen in Gestalt der Sonderordnung des Klosters und der jüdischen Gemeinde.

Mit Blick auf die Städte in Zentraleuropa ließe sich sagen, dass sie im 19. Jahrhundert – zeitlich verspätet – auf dem Weg waren, diese alte Raumordnung zu verlassen. Modernisierung und Ethnisierung gehen also im Falle der Länder der Habsburgischen Kronen Hand in Hand. Im Hinblick auf das Spannungsverhältnis von territorialen und virtuellen Räumen ist es vielleicht nicht unwichtig, zu konstatieren, dass Simmel meint, dass der nationale Territorialstaat vom Konzept der Deckung von geografisch-realem und politisch-symbolischem Raum ausgeht, während etwa die monotheistischen Religionen – der Katholizismus ebenso wie der Islam – eigentümlich ortlos sind. Sie sind Schulen der Abstraktion¹⁵. Das heißt aber auch – entgegen so manchen Prophetien, dass sich die Bedeutung der territorialen Räume gänzlich erübrigt habe –, dass diese sich behaupten, weil sie »Schulen« der körpernahen Konkretion und der Anschaulichkeit sind.

Warum sich der Raum für die Konstruktion soziokultureller Gebilde so hervorragend eignet, machen jene drei Eigenschaften deutlich, die Simmel dem Räumlichen zuschreibt:

1. Exklusivität
2. Fixierung
3. Begrenzung.¹⁶

Die erste Eigenschaft bezieht sich auf ein Phänomen, das in den heutigen Kulturwissenschaften von enormer Bedeutung ist, auf die Identität. Selbst für den Fall, dass zwei kulturelle Gebilde oder zwei städtische Räume völlig identisch in ihrer Struktur sind, unterscheiden sie sich doch auf Grund ihrer Platzierung in den Koordinaten des geografischen Raumes: Orleans von New Orleans, Birmingham/Alabama von Birmingham/UK, der katholische Gottesdienst in Wien von jenem in Buenos Aires, der symbolische Raum des Katholizismus in Deutsch-Österreich von jenem in Böhmen und jenem in Mähren usw.

Die zweite Eigenschaft, die räumliche Fixierung, hat auch unter den Bedingungen der Bewegungsmoderne ihre soziale Kraft behalten, selbst wenn sie sich verschoben und in mancherlei Hinsicht auch abgeschwächt haben mag. Die Fixierung sozialer und kultureller Interaktion ist die zentrale Funktion traditioneller Räume: Man denke nur an die gigantischen architektonischen Hauptstadtprojekte in den neuen mitteleuropäischen Nationalstaaten nach 1918 und 1945. Oder in Berlin nach 1989. Je größer und langlebiger die jeweiligen kulturellen Ordnungen konzipiert werden, desto wichtiger sind für sie reale, symbolische und vielleicht auch imaginäre Zentren.

¹⁵ Ibid., p. 693; ANDERSON, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. 2. erw. Aufl. A. d. Engl. von Benedikt BURKARD U. Christoph MÜNZ. Frankfurt/Main: Campus 1996, p. 21: »Vorstellbar waren das Christentum, der Ummah-Islam und auch das Reich der Mitte [...] weitgehend durch das Medium einer heiligen Sprache und überlieferten Schrift.«

¹⁶ SIMMEL 1992, pp. 690 ff.

Die dritte Eigenschaft, die Grenze,¹⁷ ist heute – in Zeiten der Globalisierung – eine besonders fokussierte Eigenschaft des Räumlichen, wobei hier die doppelte Bedeutung erhellend ist. Ihre Bedeutung reicht vom mittelalterlichen Torwächter, wie ihn Kafka noch einmal in moderner Absicht gleichnishaft verwendet hat, über den Schlagbaum (der zum Beispiel das Kapstadt der reichen Weißen von jenem der armen Schwarzen trennt) bis zu jenen Grenzen, die wir – sozusagen von Mensch zu Mensch – einzuhalten angewiesen sind, wobei dieses Einhalten mit der Definition korrespondiert, wer als gleichberechtigter Mensch zu uns gehört und wer nicht.¹⁸

Die Grenze, ohne die kein Raum möglich ist, regelt also Ausschluss wie Zugang. Es gibt zum Beispiel Räume, die man nur zeitweilig betreten darf. Der Gast ist eine solche Figur, der zeitweilig Grenzen überschreiten darf: die Grenzen zu einem Haus (Gasthaus), zu einem Privatplatz (Parkplatz) oder in ein Land (Visum). Es ist gerade die Grenze, die eine zeitliche Dimension hat. Sie zu überschreiten, hat eine Bedeutung in sich. Bernhard Waldenfels hat in diesem Zusammenhang auch von einer »Schwelle« gesprochen.¹⁹ Es gibt also Grenzen, die kein absolutes Hindernis bilden, und deren Überwindung mit der Möglichkeit oder Notwendigkeit einer Veränderung in Zusammenhang steht. Um solche intrakulturellen Phänomene geht es im damaligen wie im heutigen Zentrum Europas, das sich selbst rein geografisch als Zentrum versteht, aber doch wohl, global betrachtet, einen peripheren Ort darstellt.

III.

Literarische Texte, Epen, Romane, Erzählungen und natürlich auch das Gesamtkunstwerk Film eignen sich besonders gut, die Interdependenzen von realen, symbolischen und imaginären Räumen abzubilden: Sie zeigen Räume, und sie zeigen Menschen, die sich in ihnen bewegen und agieren. Sie wählen eine Perspektive, in der das Räumliche – in seinen drei Dimensionen – nachvollziehbar wird. In diesem spezifischen Sinn hat Gaston Bachelards *Poetik des Raumes*, die Drinnen und Draußen als eben nicht-reziproke Elemente des Räumlichen sieht, nichts von ihrer Aktualität eingeübt.²⁰

Aber im Gegensatz zu einer exklusiven Fokussierung auf die Zeit, wie sie in manchen theoretischen Konzepten der »spatialen Wende« programmatisch formuliert und postuliert werden, enthält die Literatur auch eine historische

¹⁷ SIMMEL 1992, p. 697: »Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.« Cf. auch: SCHIMANSKI, Johan/WOLFE, Stephen (Hg.): *Border Poetics De-limited*. Hannover: Werhahn 2007.

¹⁸ BAUMAN, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*. A. d. Engl. von Reinhard Kreißl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, p. 110f.

¹⁹ WALDENFELS, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, pp. 28–40.

²⁰ BACHELARD, Gaston: *Poetik des Raumes*. A. d. Frz. von Kurt Leonhard. Frankfurt/Main: Fischer 1987, p. 215.

Tiefendimension. Die Menschen hinterlassen Spuren im Raum, verändern ihn, durchschreiten ihn, verlassen ihn, kommen zu ihm zurück. Der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin hat – lange vor der spatialen Wende – in diesem Zusammenhang von »Chronotopos« gesprochen, von einer ganz spezifischen Verbindung von Raum und Zeit zu einer Raumzeit, in der auch eine ganz bestimmte Eigenart der betreffenden Kultur zum Tragen kommt.

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.²¹

Das gilt, als Beispiele für eine Matrix spezifisch zentraluropäischer Grenzgeschichten (*border narratives*) vor und nach 1989, für Ivo Andrić' berühmten Roman *Die Brücke über die Drina*, das *Claire* von Danilo Kiš, für das Werk von Miroslav Krleža, der den zeitgenössischen kroatischen Raum als »Kolonat« bezeichnet hat,²² für die Erzählungen des ungarischen Epikers Kálmán Mikszáth oder auch für das Werk von Peter Handke.

Dessen Roman *Die Wiederholung* (1986) beginnt an einer realen und symbolischen Demarkationslinie; eine Grenze ist ein Raumteiler, der zwei geografische Räume trennt. Die Grenzstadt des Ich-Erzählers, der sich auf die Suche nach dem verschollenen Bruder begibt, heißt Jesenice, und sie trennt seit 1918 Kärnten und Slovenien. Damit ist schon klar, dass Grenzen eine Geschichte haben, dass sie veränderlich, zumindest aber überschreitbar sind. Der Ich-Erzähler überschreitet diese Grenze, um eine, seine Geschichte, die Geschichte seiner Familie zu finden:

Ich bin lange vor dem Bahnhof gestanden, die Kette der Karawanken, die mir in meinem bisherigen Leben immer fern vor Augen gewesen war, nah im Rücken. Die Stadt beginnt gleich am Ausgang des Tunnels, zieht sich durch das enge Flußtal: über dessen Flanken ein schmaler Himmel, der sich nach Süden erweitert und zugleich verhüllt wir von dem Qualm der Eisenwerke; eine sehr lange Ortschaft mit einer sehr lauten Straße, von der links und rechts nur Steilwege abzweigen.²³

²¹ BACHTIN, Michail: *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik. A. d. Russ. von Michael Dewey. Frankfurt/Main: Fischer 1989, p. 8.

²² KRLEŽA, Miroslav: *Politisches Alphabet*. Graz 1967, pp. 54 f. »[...] die Habsburger Monarchie war eine katholische Satrapie par excellence, und als solche stellte sie eine prinzipielle Negation jeder Variante des griechischen Orthodoxentums dar, folglich selbstverständlich auch des serbischen. Jedoch im Bereich österreichischer Gewalttaten handelte es sich überhaupt nicht, falls man die Dinge historisch exakt betrachten will, um irgendwelche moralische oder geistige Kategorien einer metaphysischen Bekehrung, sondern um Kolonatsfragen.«

²³ HANDKE, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, pp. 8f.

Handkes Roman ist bestimmt, ja bis zu einem gewissen Grad determiniert von der Bedeutung des Räumlichen, der vor allem symbolischen Macht, die sie über sie ausübt. Schon die Beschreibung der Stadt an der Grenze verweist auf markante, den geografischen Raum strukturierende Elemente: die Alpenkette, den Tunnel, die Straße und wohl auch den Grenzbahnhof. Dieser Raum, ein symbolisch »erfüllter Raum« (Simmel), ist doppelt kodiert: Das bildet den Kern einer Geschichte, die eine der Entdeckung und -der Erinnerung ist.

Im Kontext des Romans wird klar, dass diese Grenze ein Innen hat; sie geht mitten durch den Kopf und bildet eine Mauer auch der inneren emotionalen Welt. Die territoriale Grenze ist zugleich eine symbolische; sie ist auch in dem kleinen Kärntner Dorf wahrnehmbar, von dem aus der Ich-Erzähler aufbricht. Trotz aller Trennung korrespondieren die beiden Räume, der slovenische und der österreichisch-kärntnerische, miteinander, und bilden einen verdoppelten, ja einen doppelgängerischen Raum. Die Suche des Ich-Erzählers ist aber nicht nur eine räumliche, sondern – fast im Sinne Prousts – eine nach der verlorenen Zeit. Was der Ich-Erzähler sucht, das ist der slovenische Raum in einer anderen Zeit, deren Spuren in der Gegenwart ablesbar sind. Der Chronotopos, der dem Roman zugrunde liegt, ist, um mit dem englischen Kulturwissenschaftler Roger Bromley zu sprechen, *a lost narrative*,²⁴ eine verloren gegangene Erzählung, die einen Raum und eine zeitliche Tiefendimension hat, in die der homodiegetische Erzähler hineingestellt ist.

Mit der Poetik und der Architektur des Raumes operiert auch die Erzählung *Das Geschäft des Grafen Kozsibrowszky* (1905) von Kálmán Mikszáth (1847–1910). Der Erzählstil, Mimesis mündlichen Erzählens im Sinne Benjamins,²⁵ markiert eine Zeit, die in diesem Raum nicht enden will: das Zeitalter des Feudalismus, der Agrar- und Adelsgesellschaft. Die vordergründig naive Erzählweise – »ich nehme an, dass Sie den Grafen Kozsibrowszky kennen«²⁶ – ähnelt dem systematischen Schwindel, der Thema nicht nur dieser Erzählung Mikszáths ist. Geschichte wird eine Topografie entworfen, in welche die Hauptfigur hineingestellt wird, jene Figur, die sich leichtfüßig in dem heterogenen und doch geschlossenen Kulturraum zwischen Krakau, Wien und Budapest, zwischen Lemberg und Graz, »der Stadt der pensionierten Leute«²⁷ bewegt. Die Bewegung macht sinnfällig, dass es sich, ungeachtet aller ethnischen Differenzen, um *einen* kulturellen Raum handelt, in dem es einem auch nicht die Sprache verschlügt.

²⁴ BROMLEY, Roger: *Lost Narrative. Popular Fiction, Politics and Recent History*. London: Routledge 1988, pp. 1–23.

²⁵ BENJAMIN, Walter: *Der Erzähler*. In: *DERS.: Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, pp. 385–410.

²⁶ MIKSZÁTH, Kálmán: *Das Geschäft des Grafen Kozsibrowszky*. A. d. Ungar. von Andreas Oplatka. In: *Ungarische Erzähler*. Zürich: Manesse 1974, pp. 98–110, hier p. 104.

²⁷ *Ibid.* Eine der wenigen deutschsprachigen Aufsätze zu Mikszáth ist: HARS, Endre: *Die Vergesslichkeit der Literatur. Erinnerungsfiktionen der ungarischen Gentry bei Kálmán Mikszáth*. In: KERÉKES, Amália/MILLNER, Alexandra/PLENER, Peter/RASKY, Béla (Hg.): *Leitha und Letha. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*. Tübingen: Francke 2004, pp. 163–177.

Die Figur des durch Spiel und Salonleben verarmten Grafen und Hochstaplers ist durch den Raum geprägt, zugleich aber ist er dessen Repräsentant.

Den städtischen Metropolen der Monarchie ist – GermanistInnen mögen sich an die Joseph-Roth-Welt erinnern fühlen²⁸ – eine Peripherie der Superlative zugeordnet: Es wird als das Komitat Zemplén bezeichnet, das in Gustav Bernáts Karte der Doppelmonarchie aus dem Jahr 1890 auch verzeichnet ist. Eine Stadt wird erwähnt, die Homona heißt, und von einer größeren Stadt ist die Rede, die als Kassa bezeichnet wird. Das ganze Gebiet heißt Oberungarn, was für den heutigen Leser schon das Problem mit sich bringt, dass sich die *Namen* der Orte und Räume geändert haben: Dieses Oberungarn heißt heute Slowakei, und die oberungarische Metropole Kassa heißt heute offiziell weder Kassa noch Kaschau, sondern Košice. Der heutige Leser fügt der Lektüre der Erzählung also eine zusätzliche raumzeitliche Verschiebung hinzu. Selbstredend impliziert auch der Name des Grafen, Kozsibrowszky, eine räumliche Zuordnung, denn der offenkundig slavische Name, der auf die »oberungarische« Herkunft verweist, ist orthografisch magyarisiert (*Zs, sz*). Damit ist dieser scheinbar nur geografisch-territoriale Raum auch in seiner soziokulturellen Struktur bezeichnet: Oben sind die Ungarn, darunter sind die slowakischen Bauern, Mägde und Dienstboten, außerhalb des Herrschaftsraumes befinden sich die Geschäfte machenden Juden, ganz unten stehen die »Zigeuner«²⁹, die als musikalische Komparsen einen Auftritt in der Erzählung bekommen. Darüber aber stehen in geordneter Reihenfolge die Verwandtschaft aus Wien und – noch höher – die, wenn auch lächerlichen, hohen Herren aus Berlin.

Damit sind Zentrum und Peripherie als Faktoren der sozialen Raumordnung namentlich festgelegt; die Zuordnungen, Bewertungen und Platzierungen sind dabei jedoch niemals objektiv und essenziell, sondern relational und transitiv. Das wird deutlich, wenn auch die anderen Orte der Erzählung – Orte, die nur Erwähnung finden, und Orte, in denen ein Teil der Handlung spielt – ins Blickfeld gerückt werden: Aus dem Blickwinkel des imperialen Berlin nimmt sich das gesamte Gebiet einschließlich der großen Städte der Monarchie als peripher aus. Die Erzählung erwähnt an zwei Stellen aber auch außereuropäische Räume: zum einen Amerika, als es um die Frage geht, wie viel Lohn die slowakischen Bauern für ihren folkloristischen Spieleinsatz bekommen sollen. Der magyarisierte Graf will und kann natürlich keine amerikanischen Löhne bezahlen, was insbesondere für das zeitgenössische Publikum den Schluss zulässt, dass Amerika ein attraktives Land – etwa für die Migration – sein müsse.

Zum zweiten kommt – als scheinbare Nebensächlichlichkeit – zur Sprache, dass die Begleiterin des tölpelhaften und arroganten Berliner Barons Knopp, die

²⁸ HARTMANN, Telse: *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths*. Tübingen: Francke 2006. Momentan arbeitet der Germanist Danile Bitouh aus Kamerun an einem Buch über die Marginalisierung im Werk von Joseph Roth.

²⁹ Ich gebrauche das Wort hier ganz bewusst, weil die heutige und korrekte Bezeichnung Sinti und Roma die historische Konnotationen löschen würde.

schöne Frau Wraditz (sie hat nicht umsonst einen slavischen Namen und Wiener Verwandtschaft), ihren Mann bei der Großwildjagd in Australien – das ist die zweite außereuropäische Raumbenennung – verloren hat. Er wurde, so heißt es, ein Opfer des Kannibalismus. Die Pointe an der Geschichte ist die Analogie: Das australische Kolonialabenteuer und die oberungarische Exkursion werden ganz bewusst miteinander in Verbindung gebracht. Der gemeinsame Nenner ist die Reise in die Wildnis, die im ungarischen Fall freilich inszeniert wird. Der überhebliche »Knopp« (Knopf) aus dem Zentrum der Zivilisation sucht ein Gut in der Wildnis, um sich in seiner Freizeit der Jagd widmen zu können. Am Ende werden die deutschen Gäste aber nicht von und in der Wildnis aufgepfaffen, sondern lediglich um ihr Geld betrogen.

Insofern unterliegt die Begegnung zweier unterschiedlicher »Kulturräume« dem quasi-kolonialen Deutungsmuster von Zivilisation und Wildnis, von städtischer Moderne und dörflicher Folklore, von Zentrum und Peripherie, von Kapitalismus und Agrargesellschaft, von Reichtum und Pleite – auch hier haben Grenze und Raum im Sinne der Lacan'schen Triade reale, symbolische und imaginäre Bedeutung.

Der Graf agiert als Hochstapler und Falschspieler, vielleicht sogar als Betrüger, aber nicht als Kleinbürger, denn er kann sich den Anderen vorstellen. Daraus bezieht er nicht zuletzt seinen Charme. Es gibt nicht nur die List des Übermächtigen, also Odysseus', sondern – anders als bei Homer – auch die List des Inferioren. Der Graf kennt die Selbst- und Fremdbilder, die in den angrenzenden »Räumen« vagieren und konstruiert einen symbolischen Raum *à la carte* für den hochmütigen Berliner, der über alles Bescheid zu wissen glaubt: Er drapiert seine Arbeiter als Bauern, fingiert einen Besuch des Landwirtschaftsministers, simuliert eine falsche Hasenjagd, erfindet Heilwasser und lässt Hunderte von Hirschgeweihen, die er von einem jüdischen Tandler erstanden hat, im Wald vertscharrten, um den Eindruck zu erwecken, dass es sich um ein besonders attraktives Herrergut und Jagdgebiet handle, das er dem Berliner »Freund« zu einem Freundschaftspreis anbiete. Der oberungarische Graf serviert seinen deutschen Gästen aber nicht nur ein Feuerwerk von Illusionen – sozusagen Wildnis mit Champagner –, sondern auch ein Ensemble von Geschichten, die gerade in der österreichischen Wortbedeutung – »G'schicht'ln« – schon die Falschheit strukturell in sich tragen.³⁰

Interessant ist aber auch das Agieren in dem zeitweiligen intrakulturellen Zwischenraum. Wie Simmel in seiner Soziologie des Raumes dargelegt hat, wird ein Raum erst zu einem erfüllten Raum, wenn Menschen miteinander kommunizieren und agieren.³¹ Sie tun das, indem sie implizit und informell Regeln befolgen und Grenzen des Schickslichen einhalten. Gerade im Umgang mit Phänomenen wie Besuch und Gastlichkeit gibt es eine ganze Reihe von Ritualen

³⁰ Zur Kritik des Erzählens cf. auch: MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. 2. erw. Aufl. Wien: New York: Springer 2008.

³¹ Cf. Anm. 3.

der Distanzierung. Der Etablierung äußerer Grenzen entsprechen habituelle, die durch einen komplexen Mix aus Distanznahme und wohlwollendem Entgegenkommen sozial verwalzt werden.

Die Asymmetrie der beiden kulturellen Räume, die auf dem Gut des Grafen aufeinander treffen, gestattet es freilich, diese zu unterlaufen, ohne sie völlig außer Kraft zu setzen. Sie erlaubt ihm, einen Karneval der Kulturen zu veranstalten. Das tritt im Umgang mit dem anderen Geschlecht als wilder Galan markant zu Tage. Er trägt die Maske des Fremdbildes als Selbstbild – Camouflage und Mimikry desjenigen, der um seine prekäre und asymmetrische Position weiß.³² Viel früher verlässt er die konventionellen Grenzen der Geschlechterordnung als dies bei der erotischen Annäherung an eine Frau der eigenen Kultur möglich wäre. Der zeitweilige imaginäre »Dritter« Raum³³ eröffnet die Möglichkeit einer diskursiven Freizügigkeit, die der List des Einheimischen zugute kommt und die er schamlos für sich nutzt. So beurteilt die schöne Frau Wraditz gegenüber ihrem Reisebegleiter den Grafen: »Er hat etwas kräftiges Männliches. Ein wahrer Wilder.« Und über die Bewirtung heißt es ganz analog: »Das feine Frühstück, das sie hier unter Wilden erhielten,«³⁴ Polyphem kennt die guten Manieren, und er weiß auch, wie man sie elegant überschreitet. Das ist die angenehme »Überraschung«, dass nämlich auch die Menschen von Zemplén über gute Sitten, Roastbeef und Champagner verfügen.

Zunächst ist die Erzählung so gebaut, dass der adlige Betrüger beide – Mann und Frau – überlisten will, indem er sie mit jenen Projektionen bedient, der sie ihre eigene Identität verdanken, mit dem Bild des Wilden, der um seine Wildheit weiß und sich zugleich fast so zu benehmen weiß wie die vornehmen Gäste aus dem kulturell, ökonomisch und politisch privilegierten Raum: der Baron, den er als Käufer seines bankrotten Guts ins Visier nimmt und die attraktive Schöne, die er als Frau gewinnen möchte, zwei Geschäfte, die sowohl seine realen finanziellen Probleme lösen als auch seine symbolische Reputation heben würden. Doch List in der Liebe birgt stets ein enormes Risiko, und so findet sich der elegante Graf selbst in der Situation des Schmetterlings wieder, der, wie es in der Erzählung sinngemäß heißt, an der Nadel der Liebe aufgespießt worden ist.

Dass die Sympathie des weiblichen wie des männlichen Publikums dem Grafen zufällt, hat ganz offenkundig mit dem bekanntem Effekt zu tun, dass sich die Überlegenheit des Herrn, hier des Deutschen, in sein Gegenteil verkehrt. Schiffbruch mit Zuschauer. Weil der Subalterne attraktiv auf die Frau wirkt, besitzt er, wie ambivalent auch immer, Anziehungskraft für den männlichen Leser. Die Dummheit des Herrn ist überdies stets ein passabler Grund für Gelächter, für ein Gelächter, das Autor und Leserschaft auf Kosten einer Figur vereint. (Das ist der Grund, warum Schwindler in der belletristischen Literatur sehr leicht als

³² BHABHA, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg 2000. A. d. Engl. von Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl, pp. 125–136.

³³ BHABHA 2000, p. 55 ff.

³⁴ MIKSZÁTH 1974, pp. 129–131.

charmant erscheinen, geschädigt wird ja nicht die Leserschaft, sondern ein Anderer, die Figur in einem Roman.) Und doch enthält die ganze Aktion des Grafen auch eine kritische Invektive gegen die eigene Kultur: Nicht nur ist dieses Land öde und unfruchtbar, vielmehr sind auch die Menschen unfähig, es ökonomisch effizient zu nutzen. Dies zu tun widerspricht aber dem feudalen Habitus des heruntergekommenen Adligen, der der Arbeit und dem Management allemal die Geschäftemacherei, das Spiel, die gute Partier oder den ungleichen Tausch vorzieht.

Der Potemkin'sche Schwindel besteht also darin, dass in dieser intrakulturellen Begegnung der symbolische Raum changiert. Kozsibrowszky gestaltet ihn – so wie die Tourismusindustrie des 20. Jahrhunderts – nach dem jeweils gültigen Fremdbild in der anderen Kultur, weil diese Zuordnung der Wildnis unter gewissen Bedingungen einträglich ist und zugleich auch eine kleine Rache für die geringschätzige Behandlung der superior agierenden Kultur darstellt.

Für die Raum(an)ordnung in der Erzählung ist es sinnfälliger, dass Kozsibrowszky's Betrug mit den Hirschgeweihen nicht in Berlin, sondern in einem Wiener Salon aufgedeckt wird, was – nicht nur für das zeitgenössische Publikum – den Schluss nahe legt, dass es einen höheren Grad von kultureller Verwandtschaft und kulturellen Kenntnissen zwischen Wien und der oberungarischen Peripherie gibt, als zwischen, sagen wir, Berlin und Budapest. Damit ist aber auch ein schiefes Machtgefüge beschrieben, das von Amerika über Berlin, Wien, Budapest bis in die oberungarische Provinz reicht. Die Erzählung kokettiert mit der gesamtösterreichischen Gemeinsamkeit auf Kosten eines unverkennbar anti-deutschen Affekts, der mit dem Anti-Amerikanismus unserer Tage vergleichbar ist.

Das zeigt auch das launige Ende der Erzählung, in der die Beziehung zwischen dem oberungarischen Galan und der schönen Frau Wraditz von dieser selbst listig mit der Liaison zwischen Cleopatra und Marc Anton in Zusammenhang gebracht und damit uminterpretiert wird. Sie erzählt dem »Wilden« die Geschichte, wie sich Cleopatra am Betrug, den Antonius an ihr beging, rächt. Die überlistete Frau greift also selbst zur List der uneigentlichen Rede, löst damit die Asymmetrie zwischen den beiden auf und gibt dem Grafen damit zu verstehen, dass sie um die vertrackten Mechanismen interkultureller Kommunikation und ihre Codes weiß. Dies eröffnet dem schlauen Grafen am Ende immerhin die Chance, in einem Raum als ebenbürtig zugelassen zu werden, wo er ansonsten bestenfalls in der Ecke zu stehen gekommen wäre – und auch das nur dank seiner aristokratischen Herkunft. »Liebte Cleopatra Antonius noch, als sie ihm diese bittere Lektion erteilte?« fragt der Graf, nachdem sein weibliches Gegenüber die Geschichte des gezinkten Angelwettkampfs zwischen der ägyptischen Prinzessin und dem römischen Politiker erzählt hatte. Worauf die Frau schelmisch entgegnet »Wohl möglich!«³⁵. Dem oberungarischen »Wilden« wird so von einem verständnisvoll gestimmten, einheimischen wie auswärtigen weiblichen Publikum

³⁵ MIKSZÁTH 1974, p. 170.

Pardon gegeben. Rezeptionsästhetisch ist der Text so gebaut, dass die Figur der Frau Wraditz im Sinne einer Statthalterin der weiblichen Leserschaft wirkt. Die ethnische Anordnung und die Geschlechteranordnungen überkreuzen sich. Der magyarische Liebhaber ist der Vorläufer des *latin lover*.

Um zum methodischen Ausgangspunkt zurückzukommen, lässt sich die These aufstellen, dass es sich im Falle der beiden diskutierten Topographien, den Grenzraum zwischen Slovenien und Kärnten und Oberungarn/Slovakien um Räume handelt, die – mit Bezugnahme auf die vorgeblich fixe Geographie – symbolisch mehrfach codiert sind. Diese Räume sind sozial betrachtet hierarchisch organisiert. Die Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen des Räumlichen bleiben eigentümlich in der Schwebe und erlauben eine gewisse Bewegungsfreiheit, ein Überschreiten von Innen und Außen, von Zentrum und Peripherie, von Ohnmacht und Macht. Grenze ist immer auch dort, wo Fremd- und Selbstbilder aufeinander prallen.