

Ein "anderer Raum" und seine Semantik : der Friedhof in Neil Gaimans Graveyard Book

Autor(en): **Penke, Niels**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **108 (2012)**

Heft 2: **Under Construction : Räume im kulturwissenschaftlichen Fokus**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-348940>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein «anderer Raum» und seine Semantik

Der Friedhof in Neil Gaimans *Graveyard Book*

Niels Penke

Abstract

Der Beitrag analysiert ausgehend von Jurij Lotmans strukturaler Raumsemantik den Handlungsschauplatz in Neil Gaimans Roman *The Graveyard Book* (2008), der erzählt, wie der kleine Junge Bod unter den Fittichen verschiedener fantastischer Figuren aufwächst. Topologie und Topographie entsprechen darin den semantischen Zuschreibungen, die jedoch keine mimetische Wiedergabe dominanzkultureller Werte darstellen, sondern den Friedhof als Ideal eines «anderen Raumes» im Sinne von Michel Foucaults Heterotopie entwerfen.

Das Sprechen über Raum und die Analyse von Räumlichkeit haben in den Geisteswissenschaften derzeit Konjunktur.¹ In der Verständigung über verschiedene Raumkehren – *spatial*, *topographical* und *topological turn* – erfährt auch die Literaturwissenschaft in sich verstärkenden und differenzierenden Debatten neben aller theoretischen Spezifizierung eine Rückkehr zu grundlegenden Fragen ihrer selbst. Über das Verhältnis von Realität und Fiktion etwa, wenn sie sich mit eigentlich empirischen Orten beschäftigt, die in der Literatur, also auf jeden Fall fikionalisiert, auftreten, aber trotzdem identifizierbar oder mimetisch abgleichbar sind – und über das Buch hinaus diesen Abgleich vielleicht sogar bestehen. Die Literaturgeographie und in ihrem Gefolge etwa auch die Kartographie und die Erforschung des Literaturtourismus bewegen sich zwischen den Polen von *real* und *imagined*, wenn sie davon ausgehen, dass hinsichtlich der erzählten Räume «eine referentielle Beziehung zwischen inner- und ausserliterarischer Wirklichkeit besteht»². Dass Literatur auch auf die ausserliterarische Wirklichkeit referiert, aus der sie immer stammt und auf die sie auch immer wieder zurückwirkt, ist schwerlich zu leugnen. Über die dabei sinnvollerweise ins Zentrum der Debatten rückende Humangeographie findet eine Aufmerksamkeitsverschiebung statt, die zu einer «Aufwertung realer Räume» führt.³

Bei aller legitimen Aufwertung jedoch sollte – zum Beispiel in den manchmal allzu pragmatischen Ansätzen der Literaturgeographie, die ja die Referenz literarischer Räume auf die *georäumliche* Realität untersuchen – einschränkend festgehalten werden, dass hier nicht nur die Räumlichkeit zugunsten des Raumes völlig aufgegeben scheint, sondern auch jene Texte herabgewürdigt werden, die über eine nur schwach ausgeprägte oder gar keine real-referenzielle Dimension verfügen. Denn es gibt ja gerade auch und immer noch Räumlichkeit in literarischen Texten, die über keinerlei realreferenzielle Dimension in dem Sinne verfügen, dass in ihnen ein empirischer, ausserliterarischer Raum identifizierbar wäre, die sich aber dennoch auf ausserliterarische Wirklichkeiten beziehen lassen. Nämlich dann, wenn wir es mit Räumen zu tun haben, die es in der Wirklichkeit *auch*, aber eben anders gibt, die sich «nur» strukturanalog – oder sogar homolog – zu verhalten

scheinen, ohne dass sie auf einen konkret identifizierbaren Einzel-Raum in der ausserliterarischen Welt zurückzuführen wären. All jene Beschreibungen von Orten in Literatur, die, unabhängig von ihrem Realitätsstatus und ihren jeweiligen innerfiktiven Strukturbeziehungen, codierte oder auch uncodierte komplexe Symbolismen präsentieren, die als literarische Räume immer auch «Räume der Repräsentation»⁴ sind und damit niemals zufällige, sondern immer bedeutungstragende oder -generierende Ordnungsmuster darstellen, die ihnen ausserfiktiv zugrunde liegen. In den gegenwärtigen Diskussionen scheint die Berücksichtigung und Anerkennung der für jeden reflektierten⁵ Umgang mit Raum sinnvollen strukturalen Raumsemantik weit in den Hintergrund zu treten. Als Analyseinstrument zeichnet sich diese dadurch aus, dass sie keinen Unterschied zwischen realen oder fiktiven Orten macht, sondern zunächst alle Räume der gleichen Analyse unterwirft und diese nach ihrer jeweiligen Ordnung befragt. Vor allem Jurij M. Lotmans Ansatz eines strukturalistisch-semiotischen Raummodells ist für eine solche Basisanalyse produktiv nutzbar.

Raumsemantik nach Jurij M. Lotman

Lotman definiert die erzählte Welt als «semantisches Feld»⁶, das in zwei komplementäre Untermengen zerfällt, die von einer Grenze geteilt sind, deren eigentliche Impermeabilität jedoch für den handlungstragenden Helden durchlässig werden kann. An der Art und Weise des Umgangs mit der Grenze lassen sich Texte als revolutionär oder restitativ unterscheiden, je nachdem, ob eine Grenzüberschreitung möglich ist oder nicht. Lotmans erzähltheoretisches Modell ist dabei nicht zeitlich, sondern räumlich organisiert. Zur Beschreibung literarischer Texte und ihrer Raumstrukturen verwendet Lotman die Kategorien Topologie und Topographie, die nicht allein deskriptiv, sondern semantisch codiert sind. Damit benennt Lotman zwei bedeutungsgenerierende Formen von Räumlichkeit, wie sie in literarischen Texten gestaltet werden: als räumlich strukturierte Beziehungen von Dingen zueinander in einem bestimmten Feld; also abstrakten Raumrelationen, «die nicht notwendigerweise von physischen Räumen ausgehen»⁷. Diese fasst Lotman unter dem Begriff Topologie, die sich in binären Oppositionen ausdrückt: oben – unten, links – rechts, hinten – vorn, klein – gross, innen – aussen usw. Die Topographie hingegen erfasst die definite Verdichtung spezifischer Elemente zu einem konkreten identifizierbaren Raum. Bestimmte Elemente bilden etwa einen Wald, ein Haus oder eine Stadt. Es entstehen zwangsläufig Relationen, die in oder zwischen diesen Orten bestehen und die in der Verlängerung über den Text hinaus auch auf die Geographie verweisen können. Diese Raumrelationen korrespondieren mit den nicht räumlichen Relationen des Textes, das heisst semantischen Zuschreibungen, die durch qualitative Bewertungen Bedeutungen verstärken, die bereits auf andere Weise in der Erzählung angelegt sind.

Neil Gaimans *The Graveyard Book* (2008) bietet einen geeigneten Untersuchungsgegenstand zur Illustration einer solchen raumsemantischen Analyse. Der Roman ist deutlich geprägt von markierten raumsemantischen Einschreibungen, die die erzählte Welt strukturieren und auf der Ebene des Sujets ihre narrativ ausgestaltete Entsprechung und semantische Wertbesetzung finden. Der rein strukturalistischen Analyse kann vorgeworfen werden, dass sie sich einzig mit textinternen Beziehungen beschäftigt und über diese hinaus kein Interesse – oder auch keine Möglichkeiten – hat, sich auf Ausserliterarisches übertragen zu lassen. Lotmans Textbegriff versteht sich jedoch per se als stark von extratextuellen Strukturen geprägt, die er im konkreten Text dadurch präsent sieht, als dass «die Relation einer Menge von Elementen, die im Text fixiert sind, zu einer Menge von Elementen, aus der die Auswahl eines bestimmten verwendeten Elements getroffen wurde»⁸, mitgedacht wird.

Durch die deutlichen raumsemantischen Einschreibungen erweist sich Gaimans Roman als idealer Gegenstand für eine strukturelle Analyse, die bisweilen den Schluss nahelegt, Gaiman habe sich bei der Konzeption bewusst an Lotmans theoretischen Annahmen orientiert und einen Roman mit Modellcharakter verfasst. Darüber hinaus sind die Raumstrukturen des *Graveyard Book* jedoch auch auf eine Konzeption hin lesbar, die Michel Foucault als Heterotopie⁹ beschrieben hat. Dieser «andere Raum» bezieht seine Semantik aus einer strukturellen Abweichung, die die Ordnung der Heterotopie «normalen» Räumen gegenüberstellt und, wie im Falle von Gaimans Friedhof, der innerfiktiv einen Gegenort zur Welt der Lebenden markiert, mit einem kritischen und letztlich aufklärerischen Potenzial versieht, das über die Textgrenzen hinaus – bei den Lesenden – wirken kann.

Raumstrukturen im *Graveyard Book*

Gaimans *Graveyard Book* ist als phantastischer Roman und profilierter Vertreter der sogenannten *all age*-Literatur, die kindliche und erwachsene Leserinnen und Leser gleichermaßen ansprechen soll, in gleich zweifacher Hinsicht dazu prädestiniert, Übergänge zu zeigen und zu reflektieren. Die literarische Phantastik ist von Theoretikern wie Tzvetan Todorov¹⁰ und Roger Caillois¹¹ als transgressiv strukturiert und Medium des Übergangs definiert worden. Kinder- und Jugendliteratur, die zumeist Ausgangspunkt einer möglichen *Crossover*- oder *all age*-Literatur ist, arbeitet relativ häufig mit Grenzüberschreitungen und Übergängen als Strukturelementen, wenn sie etwa Familientrennungen oder das Erwachsenwerden thematisiert.

In Gaimans *Graveyard Book* kommt dies alles zusammen. Es erzählt die Geschichte eines Waisenjungen, der nach der Ermordung seiner Eltern auf den nahe gelegenen Friedhof findet, dort von Geistern und anderen Untoten aufgenommen und schliesslich auch aufgezogen wird. Über zahlreiche abenteuerliche und krisenhafte Episoden verläuft dieser Entwicklungs- und Bildungsweg des Jun-

gen, der schliesslich mit dem Ende der Erzählung in die Welt der Lebenden zurückkehrt. Eine konventionelle Struktur, die dennoch einen spannenden Plot bietet, wie die äusserst positiven Resonanzen auf den Roman bestätigen.¹²

Über den Titel, der von Rudyard Kiplings *Jungle Book* (1894) inspiriert ist, hinaus offenbart der Roman in der Analyse eine Vielzahl von intertextuellen Beziehungen, etwa zu Bram Stoker, Howard Phillipps Lovecraft und Sheridan LeFanu, die ein weitgespanntes Koordinatennetz relevanter Prätexte anzeigen und das *Graveyard Book* literarisch positionieren. Neben dieser überwiegend motivischen Verweisstruktur besitzt der Roman auch ein ausgeklügeltes inneres Ordnungssystem, das Sub- und Haupttext eng miteinander verschränkt. Und: Alle erzählten Räume sind unbestimmt und daher vollkommen fiktiv. Wir wissen nicht, in welcher Stadt sich dieser fabulöse Friedhof befindet.

Die Nähe zu Kipling zeigt sich schon in der Ausgangslage des Romans, die dem *Jungle Book* deutlich nachgebildet ist: Ein Kind wird auf gewaltsame Weise von den Eltern getrennt, es vollzieht daraufhin einen Ortswechsel, der raumsemantisch hoch aufgeladen ist. Das Haus der Familie des Jungen Nobody Owens (im Roman zumeist und hier fortan Bod genannt) liegt zwischen der Stadt, die sich unterhalb¹³ befindet und zunächst als «town» nur über ihre «shops» definiert wird, und dem Friedhof, der oberhalb¹⁴ situiert ist. Das Haus antizipiert zudem bereits durch seine Lage als *house on the hill* und zugleich als *house by the cemetery* zwei aus dem Horrorfilm bekannte Traditionen, in denen solche Häuser für die Bewohner oder Besucherinnen selten als friedvolle Orte inszeniert werden. Neben der strukturalen Raumsemantik liegt hier also noch eine zusätzliche Komponente aus dem Bereich der topisch-ikonographischen Raumsemantik vor, also einer motivisch begründeten Bedeutungszuschreibung. Vielfach imitierte Bildkompositionen wie das Haus auf dem Hügel sind konstitutiv für die Ausprägung genuiner Genremuster, in diesem Falle des Horrors und der Phantastik, deren Konventionalisierung bestimmte konnotative Bedeutungen erst generieren.¹⁵ Schliesslich gibt es keinen objektiv nachvollziehbaren Grund, warum ein Haus auf einem Hügel schlechter oder gefährdeter sein sollte als etwa eines neben dem Hügel. Einzig aus dem kulturellen Wissen, das in diesem Fall Filme über solche bestimmten Orte vermitteln, kann ein kompetentes Publikum die Gefährdungslage dieses Ortes erkennen.

Der Mörder von Bods Familie, ein Mann namens Jack, kommt als Verkörperung einzig negativ bewerteter Qualitäten aus der unteren in die mittlere Sphäre – von der Stadt in das Haus, als Verderber. Für den flüchtenden Jungen bietet der Friedhof Zuflucht, seine Grenzen sind für ihn permeabel, während der erwachsene Mann abgewiesen wird. Wir haben es also mit einer konventionellen Wertbesetzung zu tun, die unten mit negativ, oben mit positiv assoziiert. Ein stereotypes Schema, das dadurch erweitert wird, dass der Junge am Ende des Romans in die untere Sphäre zurückkehrt, um sein auf dem Friedhof entwickeltes Potenzial in die Welt der Menschen hineinzutragen und zum Besseren zu wirken. Dies wird darüber plausibilisiert, dass der Friedhof in seiner Konzeption eine gänzlich

andere Ordnung als die der Menschenwelt aufweist, die ihn der Stadt räumlich und semantisch gegenüberstellt.

Der Friedhof als Heterotopie

In einem Aufsatz über «andere Räume» (orig. *Des espaces autres*, 1967) prägte Michel Foucault den Terminus des Heterotops beziehungsweise der Heterotopie. Er versteht darunter zunächst reale Räume, die «in Beziehung mit allen anderen Orten stehen»¹⁶, die zugleich «repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden»¹⁷ können. Auch für die Beschreibung literarischer, also fiktiver Räume hat sich der Terminus der Heterotopie bewährt.¹⁸ Übertragen auf Gaimans «anderen Raum» heisst das: Der Friedhof steht als Handlungsschauplatz mit der restlichen erzählten Welt, der Stadt und ihren Bewohnerinnen und Bewohnern, in unmittelbarer Verbindung, geographisch angrenzend wie auch personell durch einige Besucher. Zugleich ist der Friedhof durch die dort begraben liegenden Personen Abbild verschiedener Kulturen, Epochen und sozialer Klassen, die ihn zu jener «andere[n] Stadt» machen, «in der jede Familie ihre dunkle Bleibe besitzt».¹⁹ Die Welt ausserhalb wird durch den Friedhof dabei gleich mehrfach infrage gestellt: durch die Haltung dem Jungen gegenüber einerseits. Diese ist ohne Einschränkungen pro-Bod, während die Welt draussen durch die Mordabsichten der «convocation of Jacks» gegen den Jungen gerichtet ist. Andererseits wird diese Welt durch die auf dem Friedhof etablierte Ordnung infrage gestellt. Denn trotz der grossen Verschiedenheit der Friedhofsbewohner haben sie eine gemeinsame Ordnung, an die sich alle halten – mit Ausnahme der Ghouls, die aber nicht unmittelbar dazugehören, da sie in einer tieferen Unterwelt situiert und zudem durch Pforten getrennt sind. Damit weist der Friedhof, wie es bei Foucault allgemein formuliert ist, «im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung»²⁰ auf. Explizit wird dieser besondere Status bei Gaiman herausgestellt: «A graveyard is not normally a democracy, and yet death is the great democracy, and each of the dead had a voice and an opinion [...] and they were each determined to be heard [...]»²¹. Der Tod erscheint hier als der grosse Gleichmacher – der über Epochen, Stände, Alter und individuelle Schicksale hinweg eine Ordnung und Einheit stiftet, die als Minimalkonsens für alle verbindlich ist und anerkannt wird.²² Aber die Organisationsform des Friedhofs ist nicht notwendigerweise eine demokratische, dieser ist ein Idealfall, und Bod hat grosses Glück gehabt, gerade auf einen solchen zu geraten, wo die potenziellen Übel und Konflikte menschlicher Vergemeinschaftung überwunden sind. Konkurrierende Kräfte gibt es in Gaimans Gegenwelt-Entwurf demnach keine – alle Toten sind an einem einzigen Gemeinschaftsprojekt beteiligt: dem Schutz und der Unterstützung des Jungen.

Auch bei Foucault wird der Friedhof explizit als Beispiel für einen «hochgradig heterotope[n] Ort»²³ genannt, der sich als Enklave über eine abweichende Ord-

nung von der ihn umgebenden Welt bestimmt. Die dem Friedhof zugeschriebenen Funktionen gehen bei Gaiman jedoch noch weiter und lassen sich schliesslich auch mit von Foucault beschriebenen Spezialfällen zur Deckung bringen. So ist der Friedhof für Bod zunächst funktional eine Krisenheterotopie, die nach Foucault «solchen Menschen vorbehalten [ist], welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft oder dem Milieu, in denen sie leben, in einem Krisenzustand befinden»²⁴. Als schutzloses Kleinkind ohne Eltern in einer Gesellschaft, in der es eine Organisation gibt, deren einziges Anliegen es ist, den Jungen zu töten, befindet sich Bod ganz eindeutig in einer solchen «Krisensituation». Nur der Friedhof vermag ihm den Schutz des «privilegierten Ortes» zu bieten – sein Verfolger Jack kann ihm nicht folgen und wird von Bods Beschützer, dem Vampir Silas, abgewiesen. Aus dieser gegensätzlichen Behandlung der Eindringlinge – des kleinen Kindes und des Mannes Jack – schreibt sich eine binäre Opposition fort, die den gesamten Roman durchzieht. Jack erscheint als Träger von bestimmten Eigenschaften – Kälte, Härte, Hinterhältigkeit und Lüge – und als Repräsentant eines geheimen Männerbundes, einer «fraternal organisation»²⁵ der «convocation of the Jacks», über die nichts bekannt ist, ausser dass es bereits Jacks in Regierungen und Polizeieinheiten gegeben habe. Damit ist dieser Männerbund der Friedhofsgesellschaft doppelt entgegengesetzt: Seine Eigenschaften sind der liebenden Fürsorge der (Un-)Toten, seine beschränkte Organisationsform der offenen und pluralen Graveyardsociety entgegengesetzt.²⁶

Bods Rolle war dabei prophezeit und im Voraus bestimmt worden: «Back in Egypt, in pyramid days – he foresaw that one day, there would be a child born who would walk the borderland between the living and the dead. That if this child grew to adulthood it would mean the end of our Order and all we stand for.»²⁷ Das entscheidende Wort ist hier «borderland», das den Rückbezug auf die Analyse nach Lotman'schem Vorbild ermöglicht. Eine für seine Erzähltheorie grundlegende Annahme ist die Unterscheidung von zwei Teilräumen, die durch binäre Oppositionen begründet werden. Bod steht zwischen zwei solchen Räumen. Er kommt von aussen in den Friedhof hinein, wird aufgenommen und vorübergehend «assimiliert» und verlässt ihn probenhalber zweimal. Diese Ausflüge können als Krisen im Sinne des Bildungsromans verstanden werden, denn auch sie enden mit einer glücklichen Rückkehr auf den Friedhof. Erst beim dritten Mal ist er mit dem nötigen Potenzial ausgestattet, um die Grenze zur Stadt und zur Menschenwelt zu überschreiten, auch um dort als «Vermittler», im Sinne der Terminologie Lotmans, seine gewonnenen Fähigkeiten einzubringen. Durch dieses grenzüberschreitende Moment ist Gaimans *Graveyard Book* ein im Sinne Lotmans revolutionärer Text, der nicht die kriminelle Ordnung der Jacks restituiert, sondern eine Auflösung der starren Grenzziehungen betreibt und letztlich einen Ausblick auf die versöhnende Synthese der zwei Welten gibt. Bods Aufgabe ist trotz ihrer deterministischen Struktur ein emanzipatorischer Akt, der die positiv vermittelten Werte des Friedhofs schliesslich in die Welt der Menschen hinaus trägt.

In dieser Entgegensetzung und als Ort pädagogischer Vermittlung fungiert der Friedhof als «Spiegel», wenn er dadurch im doppelten Sinne eine «Rückwirkung auf den Ort ausübt, an dem ich mich befinde»²⁸, also zum einen die ausserliterarische Welt der Lesenden, die texttranszendierend mitgespiegelt wird, aber auch die innerfiktive Welt ausserhalb des Friedhofs, in die Bod als erwachsener und ausgebildeter junger Mann zurückkehrt. Nach jenem einzigartigen Bildungsgang, den ihm nur die äusseren Umstände des Friedhofs ermöglichen konnten, der ihn schliesslich zum Gegenspieler und Bezwingler der «convocation of the Jacks» und ihrer überkommenen «Werte» und patriarchalen Strukturen werden lässt.

Fazit

Mit dem Friedhof als exemplarischem Raum und seiner «anderen Ordnung» entwirft Gaiman eine Welt, die der normierten Alltagswelt des kind- oder jugendlichen Publikums entgegengesetzt ist. Der Roman wirkt als tröstende Utopie, die einen (Noch-)Nicht-Ort beschreibt, der zugleich ein Ideal einer anderen und besseren Welt vorgibt. Die von menschengemachten Systemzwängen frei ist und in der das wirkliche Böse sich schliesslich selbst besiegt, indem es – raumsemantisch klar definiert und erzähllogisch determiniert – nach unten fällt.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Winkler, Kathrin, Kim Seifert und Heinrich Detering: Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. Versuch einer Positionsbestimmung. In: *Journal of Literary Theory* 6/1 (2012), 123–140. Diesem Aufsatz, den ich dankbarerweise als Manuskript zur Verfügung gestellt bekommen habe, verdanke ich zahlreiche Anregungen. Einschlägig ist v. a. die Einführung im Kompendium Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek b.H.: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2006. Zudem auch die grundlegende Textauswahl Dünne, Jörg, Stephan Günzel und Hermann Doetsch: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.
- ² Piatti, Barbara: Mit Karten lesen. Plädoyer für eine visualisierte Geographie der Literatur. In: Boothe, Brigitte, Pierre Bühler, Paul Michel u. a.: *Textwelt – Lebenswelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (*Interpretation interdisziplinär*, 10), 261–288, zit. nach: Winkler, Seifert und Detering 2012, 135.
- ³ Bachmann-Medick 2006, 310.
- ⁴ Dieser Begriff ist Henri Lefebvres Raumsoziologie entlehnt, die er 1974 in *La production de l'espace* begründet. Vgl. Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris: Anthropos 1974.
- ⁵ Mit «reflektiert» meine ich einen Umgang, der sich nicht nur damit begnügt festzustellen, dass z. B. Husum in den Texten Theodor Storms vorkommt und jenes erzählte Haus sein Vorbild in jenem Empirischen haben könnte, sondern das Fragen nach den Spezifika: Warum ein Raum so narrativiert wird und nicht anders, wo Korrespondenzen, Differenzen oder Oppositionen bestehen, und vor allem, wie diese Konstruktionen bewertet und be-deutet werden.
- ⁶ Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink 1993 (1970), hier v. a. das Kapitel *Das Problem des Sujets*, 329–340.
- ⁷ Dünne, Jörg: *Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?* In: Albrecht Buschmann und Gesine Müller (Hg.): *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009, 5–26, online als PDF verfügbar unter: <http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/duenne.pdf> (Abrufdatum: 07.08.12).
- ⁸ Lotman 1993, 81.
- ⁹ Vgl. Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. In: Ders.: *Dits et Ecrits*. Bd. IV. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Aus dem Französischen von Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, 931–942.
- ¹⁰ Grundlegend bis heute ist seine erstmals 1970 erschienene *Introduction à la littérature fantastique* (dt. *Einführung in die fantastische Literatur*), in der Todorov die Ambiguität, die Unentscheidbarkeit zweier disparater Realitätsstatus zum entscheidenden Strukturmerkmal erhebt. Umfassend dazu vgl. Simonis, Annette: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg: Winter 2005.
- ¹¹ Caillois spricht vom «Riß in dem universellen Zusammenhang», der sich auftut, die gewohnte Welt spaltet und Angst erzeugt, als grundlegendem Kennzeichen des Phantastischen. Vgl. Caillois, Roger: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 44–83, hier 45.
- ¹² Vgl. *The Graveyard Book*. Wikipedia, The Free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Graveyard_Book&oldid=495790583 (Abrufdatum: 07.08.12).
- ¹³ Dort heisst es «He looked down the hill», was auf eine vertikale Strukturiertheit schliessen lässt. Gaiman, Neil: *The Graveyard Book*. London, New York, Sidney u. a.: Bloomsbury 2008, 5.
- ¹⁴ An gleicher Stelle heisst es: «[...] he began to walk up the hill [...], up the street, where the last high houses wound up the hill on their way to the darkness of the old graveyard.» Gaiman 2008, 5.
- ¹⁵ Stilprägend haben hier vor allem William Castles *House on Haunted Hill* (1959) und Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) gewirkt. Dazu und zum Spukhaus allgemein vgl. Curtis, Barry: *Dark Places. The Haunted House in Film*. London: Reaktion Books 2008.
- ¹⁶ Foucault 2005, 934.
- ¹⁷ Foucault 2005, 935.
- ¹⁸ Vgl. Leiss, Judith: *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2010.
- ¹⁹ Foucault 2005, 938. Gaimans Roman vollzieht diesen Gedanken exemplarisch nach. Es gibt auf dem Friedhof mit Caius Pompeius einen römischen Edelmann, ehemalige Bürgermeister, Handwerker des Elisabethanischen Zeitalters und in ungeweihter Erde verscharrete Hexen und Selbst-

mörder verschiedener Epochen. Mit den benannten Pikten, Kelten und Römern werden zudem Ausschnitte der Bevölkerungsgeschichte Britanniens *in nuce* – oder besser: *in sepulchro* – nachvollzogen.

²⁰ Foucault 2005, 941.

²¹ Gaiman 2008, 23.

²² Hier klingt im Tod als Gleichmacher die in Totentanzdarstellungen vermittelte Idee einer ausgleichenden Gerechtigkeit wieder an.

²³ Foucault 2005, 939.

²⁴ Foucault 2005, 936.

²⁵ Gaiman 2008, 252.

²⁶ Denn sein Orden bestimmt sich über zwei arbiträre Faktoren: Alle Mitglieder heißen Jack und sind dementsprechend männlich: «[...] there were no women in there. They were all men [...]», und alle tragen sie schwarze Anzüge. Der Konstruktionscharakter elitärer, exklusionsstarker Gesellschaften wird hier deutlich markiert und bisweilen ins Lächerliche gezogen, denn die Mitgliedschaftsbedingungen sind ebenso willkürlich wie nichtssagend – die Jacks sind rein zufällig und ohne ihr Zutun Jacks, aber eben darüber haben sie sich vergemeinschaftet. Ihre Aufgabe sehen sie einzig darin, ein unbestimmtes altes Wissen zu bewahren: «We remember things that most people have forgotten. The Old Knowledge. [...] A specific sort of magic. There's a magic you take from death.» (Gaiman 2008, 252.) Einer Prophezeiung nach ist Bod der Auserwählte, der ein Ende mit einem «all we stand for» einer Gesellschaft machen soll, die sich auf elitäres Geheimwissen gründet und in der äusseren Welt nur in Vertretern von «law and order» zu erkennen gibt, wo sie um des schnöden Machterhalts willen ganze Familien auslöscht.

²⁷ Gaiman 2008, 253.

²⁸ Foucault 2005, 935.