

Federico Italiano

»It contained harbours that pleased me like sonnets«. Kleine Poetik der diegetischen Karte

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13878>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Italiano, Federico: »It contained harbours that pleased me like sonnets«. Kleine Poetik der diegetischen Karte. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Mapping, Jg. 12 (2018), Nr. 1, S. 33–43. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13878>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2018-21720>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

»It contained harbours that pleased me like sonnets«. Kleine Poetik der diegetischen Karte

Federico Italiano

An einem Regentag im Sommer 1881 zeichnet Robert Louis Stevenson die Karte einer Schatzinsel, um seinen Stiefsohn zu unterhalten: Aus dieser Inselkarte wird sich später die berühmteste Schatzsuche der Weltliteratur entfalten: *Treasure Island* (Stevenson 1884 [1883]). Im Roman *Karte und Gebiet* (*La Carte et le Territoire*) aus dem Jahre 2010 erzählt Michel Houellebecq, wie eine Straßenkarte aus der Serie *Michelin Départements* das Leben eines Künstlers verändern wird. Zwei Romane könnten auf der Oberfläche nicht unterschiedlicher und dennoch in der Tiefe ihrer narrativen Getriebe nicht affiner sein als diese zwei: Beide werden nämlich von einer Karte explizit in Gang gesetzt. Aber was ist so faszinierend an einer Karte? Warum sind so viele und so unterschiedliche Schriftsteller von Karten beeindruckt, wenn nicht gar von ihnen besessen? Andererseits, was verbindet Literatur und Kartographie so sehr, dass die Einleitung einer der einflussreichsten Publikationen zum Thema ›Mapping‹ der letzten Jahrzehnte, *Mappings* (Cosgrove 1999), sich nicht scheut, mit einem langen und komplexen Zitat aus Thomas Pynchons Roman *Mason & Dixon* zu starten? Und wie stehen Karten im Verhältnis zu Texten? Alle diese spannenden Fragen kann dieser Beitrag selbstverständlich nicht ausführlich beantworten, jedoch wird er mithilfe von kleinen, prägnanten literarischen Beispielen versuchen, die Verknüpfung zwischen Text und Karte als eine historisch-diskursiv bedingte, transmediale Schreibpraktik zu beschreiben und dabei auf nur einen besonderen, obschon sehr relevanten, Erscheinungsmodus der Karte in literarischen Texten eingehen: die diegetische Karte.

Karte und Gebiet

Im April 1881 ging Robert Louis Stevenson auf Sommerurlaub nach Braemar, einem Dorf in den schottischen Highlands. In jenem Sommer regnete es viel, und um seinen zukünftigen Stiefsohn, den späteren Schriftsteller Lloyd Osbourne, zu unterhalten, zeichnete Stevenson eine Karte, die Karte einer Insel. Von diesem Tag und von der *inventio*

der Schatzinsel berichtet uns der Autor in »My First Book«, einem autobiographischen Essay über die Entstehung von *Treasure Island*. Die Karte

»[...] was elaborately and (I thought) beautifully coloured; the shape of it took my fancy beyond expression; it contained harbours that pleased me like sonnets; and with the unconsciousness of the predestined, I ticketed my performance ›Treasure Island‹. I am told there are people who do not care for maps, and find it hard to believe. The names, the shapes of the woodlands, the courses of the roads and rivers, the prehistoric footsteps of man still distinctly traceable up hill and down dale, the mills and the ruins, the ponds and the ferries, perhaps the Standing Stone or the Druidic Circle on the heath; here is an inexhaustible fund of interest for any man with eyes to see or twopence-worth of imagination to understand with! No child but must remember laying his head in the grass, staring into the infinitesimal forest and seeing it grow populous with fairy armies. Somewhat in this way, as I paused upon my map of ›Treasure Island,‹ the future character of the book began to appear there visibly among imaginary woods; and their brown faces and bright weapons peeped out upon me from unexpected quarters, as they passed to and fro, fighting and hunting treasure, on these few square inches of a flat projection.« (Stevenson 1986 [1894]: 81)

»My First Book« von Stevenson ist eine autobiographische, semi-fiktionale Erzählung über die Entstehung von *Treasure Island*, seinem erfolgreichsten Roman. Aber in diesem Sinne ist sie auch ein mächtiger poetologischer Text, ein Text der uns viel über Schreibprozesse sagt. In der zitierten Passage (in der die dichte, suggestive Prosa von Stevenson zur Geltung kommt) zeichnen sich mindestens zwei wichtige Punkte ab, die für unser Verständnis der Beziehung zwischen Karte und Literatur sehr wichtig sind. Der erste Punkt ist die Verbindung zwischen kartographischer Imagination und literarischem Text. Stevenson hebt diese in der Tiefe agierende Verknüpfung zwischen Karte und Text explizit hervor, wenn er die Ankerplätze der Insel, also die Buchten und die Häfen, mit Sonetten vergleicht: »the shape of it took my fancy beyond expression; it contained harbours that pleased me like sonnets« (Stevenson 1986 [1894]: 81). Der zweite Punkt ist die Darstellung der Karte als Keimschicht der Imagination, als eine »Matrix« (Dünne 2011) oder, um Sybille Krämer (2008: 18) zu paraphrasieren, als die mediale Urszene der Narration: »Somewhat in this way, as I pored upon my map of ›Treasure Island,‹ the future characters of the book began to appear there visibly among imaginary woods« (Stevenson 1986 [1894]: 81).

In anderen Worten weist Stevenson hier auf zwei wichtige Emergenzen des Kartographischen in der Literatur hin, auf zwei Aspekte des Verhältnisses zwischen Kartographie und Literatur, die erst in den letzten zwei Jahrzehnten – etwa ab der Veröffentlichung von Tom Conleys bahnbrechender Studie *The Self-Made Map* im Jahre 1996 – von der Literaturforschung aufgespürt, diskutiert und definiert worden sind.¹ Zum einen beschreibt Stevenson die Karte als eine Art Imaginationsmatrix, eine Eigenschaft der Kartographie, die u.a. von Jörg Dünne in Bezug auf die kartographische Imagination der

1 Vgl. dazu Weigel 2002, Padrón 2004, Westphal 2007, Smith 2008.

Frühmoderne analysiert worden ist (Dünne 2011). Zum anderen hebt er assoziativ eine spezielle Affinität zwischen kartographischen Darstellungsverfahren und literarischen Texten hervor – oder wie Robert Stockhammer sie in Anlehnung an den Begriff der Poetizität nennen würde: die Kartizität des literarischen Texts (Stockhammer 2007, dazu auch Italiano 2015, 2016).² Bevor wir aber die Erscheinungsmodi des Kartographischen in der Literatur und die diegetische Karte näher betrachten, muss ich ausholen und eine kurze, aber gar nicht selbstverständliche Frage wenigstens provisorisch beantworten: Was ist eigentlich eine Karte?

Im Großen und Ganzen ist eine Karte nichts anderes als ein Zeichenverbundsystem von Symbolen und Indizes, konzipiert, um ihren Nutzern ein räumliches Verständnis aller möglichen Dinge zu verschaffen. In der Einführung zu der von ihnen herausgegebenen *History of Cartography* definieren Harley und Woodward Karten als »graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world« (Harley and Woodward 1987: xvi). Für sie sind Karten »fundamental tools helping the human mind make sense of its universe at various scales« (ebd.). Mit wenigen Ausnahmen wird jede Karte als Orientierungsdispositiv konzipiert, auch wenn sie absichtlich desorientieren will. Genau aus diesem Grunde sind Karten vielleicht das hinterlistigste, tückischste aller Dispositive. Sie antizipieren die Interessen der Nutzer und genießen dabei wie kaum ein anderes Menschenprodukt die Illusion der Glaubwürdigkeit.

Semiotisch betrachtet sind Karten zweidimensionale Zeichenverbundsysteme aus virtuellen Indizes, die eine ikonische Illusion schaffen (Stockhammer 2007: 52). Die zweidimensionale Beschaffenheit der Karte erklingt schon in der Etymologie des Wortes, wie etwa im Französischen *carte*, im Italienischen *carta* und im Russischen *Karta*, die aus dem Lateinischen *charta*, d.h. Papyrusblatt, Papier und ferner Schrift (aus dem Griechischen *χαράσσω*, gravieren, einschneiden, einkerben), stammen. Ähnliches passiert mit dem Englischen *map* und dem Spanischen *mapa*, die aus dem Latein *mappa* (Signaltuch, Serviette) stammen. Karten sind also zweidimensionale Verbundsysteme aus virtuellen, räumlichen Indizes, die Aktionen wie Lokalisierungen, Korrelationen und Adressierungen ermöglichen. In diesem Sinne ist jede Karte ein Bestandteil des Diskurses – sei sie eine Tafel aus einem Schulatlas oder eine raffinierte Chorographie aus dem 17. Jahrhundert, ein touristischer Stadtplan oder sogar die Weltkarte einer rein fiktiven Welt, wie z.B. Tolkiens Karte von Mittel Erde oder Frank Herberts Karte von Arrakis.³

Als Bestandteil des Diskurses unterliegt jede Karte den politischen, sozialen und rhetorischen Implikationen ihrer Produktion. Karten stellen nicht einfach eine Welt dar, sondern sie fabrizieren Welten, Geographien, Räume. Die Karte geht dem Territorium voraus, das sie darstellt. Sie produziert das Territorium – nicht umgekehrt. »[T]erritories« – schreibt John Pickles – »are produced by the overlaying of inscriptions we call

2 Für eine spezifischere Diskussion der Karte im Werk Stevensons vgl. Buckton 2007: 97-125, wo Stevensons Schatzkarte als Indikator für den Warencharakter des Romans *Treasure Island* bezeichnet wird.

3 In diesem und dem darauffolgenden Absatz resümiere und ergänze ich leicht einige Seiten aus einem Beitrag von mir zum Thema »Kartographisches Schreiben und Kartographische Imagination«, Italiano (2015: 250-253).

mappings« (Pickles 2004, 5). Karten können also zwei scheinbar entgegengesetzte Aktionen durchführen: Auf der einen Seite setzen sie Grenzen, disziplinieren den Raum, ordnen das Territorium; auf der anderen Seite erzeugen sie Visionen und Vorstellungen. Mit ihrem semiotischen Überschuss können sie Narrationen erzeugen, die wiederum bestehende territoriale Machtordnungen in Frage stellen. Der Geograph Denis Cosgrove hat das sehr trefflich in seiner bereits erwähnten Einleitung zum Band *Mappings* zusammengefasst:

»[maps] are also troubling. Their apparent stability and their aesthetics of closure and finality dissolve with but a little reflection into recognition of their partiality and provisionality [...] At the same time their spaces of representation can appear liberating, their dimensionality freeing the reader from both the controlling linearity of narrative description and the confining perspective of photographic or painted images.« (Cosgrove 1999: 2)

Diese Ambiguität des Verhältnisses zwischen Karte und realem Raum, zwischen einem papierenen Index und der Erdoberfläche, lässt uns erahnen, warum Schriftsteller und Künstler von Karten so fasziniert sind: Eine Karte ist sowohl das, was den Raum zum Territorium macht, ein Instrument der Disziplinierung also, als auch das, was Imaginationen generiert und räumliche Phantasien stimuliert. Karten sind eine Kombinationsmaschine, die Konstellationen auswirft und unvorhersehbare Pfade der Vorstellungskraft suggeriert. Wie Jörg Dünne gezeigt hat, weisen Karten eine doppelte Operationalität auf. Zum einen ist eine Karte ein Mediendispositiv der Territorialisierung und Ökonomisierung von Raum – sei sie eine pompöse Chorographie oder eine unscheinbare Katastralkarte – und zum anderen fungiert sie als »Imaginationsmatrix für andere mediale Operationen, allen voran für Schreibprozesse« (Dünne 2011: 44) – wie im bereits erwähnten Fall von Robert Louis Stevenson, wo die selbstgezeichnete Karte eine Matrix für die Narration geworden ist.

Auch im Falle von Michel Houellebecqs Roman *Karte und Gebiet* (2010) spielen Karten eine fundamentale, matrizielle Rolle. Eine Straßenkarte bringt nämlich das Leben und Werk von Jed Martin, dem Protagonisten von Houellebecqs Roman, durcheinander. Jed ist ein junger, belesener Künstler, Sohn eines erfolgreichen Architekten und ein mutterloses Kind. Er führt ein relativ normales Künstlerleben in Paris, bis er vom Anblick einer Straßenkarte in Staunen versetzt wird. Er ist mit seinem Vater auf dem Weg nach Süden zur Beerdigung der Großmutter. Sie machen Halt an einer Raststätte, dem Nicht-Ort par excellence, an der A20. Auf die Bitte seines Vaters hin kauft Jed eine Straßenkarte von Creuse und Haute-Vienne aus der Reihe Departementalkarten von Michelin.

»Und als er dort, ein paar Schritte von den in Zellophan gehüllten Sandwiches entfernt, seine Karte auseinanderfaltete, wurde ihm seine zweite große ästhetische Offenbarung zuteil. Diese Karte war geradezu erhaben; bis ins Innerste aufgewühlt begann er vor dem Verkaufsstander zu zittern. Noch nie hatte er etwas so Herrliches gesehen, das so reich an Emotionen und Sinn war wie diese Michelin-Karte der Departements Creuse und Haute-Vienne im Maßstab 1:150 000. Die Quintessenz der Moderne, der wissenschaftlichen und technischen Erfassung der Welt, war hier mit der Quintessenz animalischen Lebens verschmolzen. Die grafische Darstellung war komplex und schön,

»It contained harbours that pleased me like sonnets«

von absoluter Klarheit, und verwendete nur eine begrenzte Palette von Farben. Aber in jedem Örtchen, jedem Dorf, das seiner Größe entsprechend dargestellt war, spürte man das Herzklopfen, den Ruf Dutzender Menschenleben, Dutzender, Hunderter Seelen – von denen die einen zur Verdammnis und die anderen zum ewigen Leben berufen waren.« (Houellebecq 2011: 49-50)

Darauffolgend wird Jed an einer Serie von fotografischen Vergrößerungen von Michelin-Straßenkarten arbeiten. Die Ausstellung mit dem Titel *Die Karte ist interessanter als das Territorium* wird von den Kritikern gefeiert und Jed den Weg zum Erfolg ebnet. Das ist nur der Anfang der komplexen Entfaltung des Romans. Die Karte ist aber, sozusagen, das, was die Aktion auslöst. Obwohl Stevensons *Schatzinsel* und Houellebecqs *Karte und Gebiet* zwei sehr unterschiedliche, eigentlich unvergleichbare Werke sind, weisen sie eine beträchtliche Verwandtschaft auf: Beide haben eine Karte in der Mitte ihrer Erzählungsgefüge. Es mag merkwürdig klingen, den Piraten Long John Silver mit dem Pariser Künstler Jed Martin in Zusammenhang zu bringen, aber beide Figuren werden gewissermaßen vom gleichen Gegenstand, einer Karte, bewegt. Anders gesagt: In beiden Romanen ist der semiotische Überschuss einer Karte, sei es das Versprechen von Schönheit oder Reichtum, das, was die Handlung überhaupt in Gang setzt.

»Belfast Confetti«: Explizite und implizite Karten

Im Houellebecqs *Karte und Gebiet* haben wir es mit einer expliziten Karte zu tun, also mit einer Karte, die ausdrücklich von einem Text inkorporiert wurde (dazu auch Guglielmi/Iacoli 2012: 15). Der Erscheinungsmodus der Karte im Stevensons *Treasure Island* ist erstaunlich ähnlich. Eine Schatzkarte wird zufällig aufgefunden, vom heterodiegetischen Erzähler sorgfältig beschrieben und in die Hauptdynamik der Narration aufgenommen.

»The doctor opened the seals with great care, and there fell out the map of an island, with latitude and longitude, soundings, names of hills and bays and inlets, and every particular that would be needed to bring a ship to a safe anchorage upon its shores. It was about nine miles long and five across, shaped, you might say, like a fat dragon standing up, and had two fine land-locked harbours, and a hill in the centre part marked ›The Spy-glass.‹ There were several additions of a later date, but above all, three crosses of red ink – two on the north part of the island, one in the southwest – and beside this last, in the same red ink, and in a small, neat hand, very different from the captain's tottery characters, these words: ›Bulk of treasure here.« (Stevenson 1884 [1883]: 51)

Explizite Karten können aber in verschiedener Art und Weise vom Text inkorporiert werden. Im Itinerar-Modus können sie einfach beschrieben werden, wie im Falle von erzählten Reiserouten, Bordjournalen oder Reisenarrationen. Im ekphrastischen Modus können Karten, genauso wie Bilder, Statuen und andere Kunstobjekte, beschrieben und ausgelegt werden. Karten können aber auch als Graphik im Text aufgenommen und reproduziert werden, wie in Faulkners *Absalom, Absalom!* (1936) oder in Tolkiens *The*

Lord of the Rings (1954) oder in Antonio Tabucchi's *Donna di Porto Pim e altri racconti* (1982). Graphisch reproduzierte Karten sind nicht nur als Medium explizit vorhanden, sondern haben eine klare paratextuelle Position, die als solche auch analysiert werden muss.

Es gibt aber auch einen anderen Erscheinungsmodus der Karte, der vielleicht weniger intuitiv, aber nicht weniger verbreitet ist, die implizite Karte. Dabei meine ich literarische Texte, die keine spezielle Karte andeuten oder beschreiben, die aber trotzdem eine starke kartographische Imagination aufweisen. Es sind Texte, die voller räumlicher und topographischer Indikatoren sind, die Koordinaten, Adressen und Toponyme auflisten und hervorheben, die kartographische Denkstrukturen implizieren oder unterminieren. Es sind Texte, die entweder einer kartographischen Logik folgen oder kartographische Darstellungsverfahren sogar parodieren und verspotten. Es sind letztendlich Texte, die einen hohen Grad an Kartizität aufweisen. Stockhammer nennt Kartizität die »Affinität oder Distanz eines literarischen Texts zu kartographischen Darstellungsverfahren« (2007: 68). Dazu gehören sowohl die großen Epen der Renaissance, Ariosto und Camões vor allem, als auch die nautischen Fiktionen von Melville und Jules Verne, um nur ein paar berühmte Beispiele zu nennen (Italiano 2016). Zu diesem Typus gehören auch Parodien des kartographischen Schreibens, wie etwa Swifts satirischer Reise-Roman *Gulliver's Travels*, der die in jener Zeit sehr populären Reiseberichte voller topographischer Details hyperbolisch imitiert und entblößt. Implizite Karte finden wir sehr oft auch in unterschiedlichen lyrischen Schreibpraktiken, von Petrarca's Flusssonetten zur romantischen, ortsbezogenen Naturlyrik und von der englischen Tradition des *topographical poem* bis hin zur Stadtlyrik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Diese taxonomische Unterscheidung zwischen expliziten und impliziten Karten⁴ ist freilich keine verbindliche, sondern eine indikative. Explizit und implizit sollten als Orientierungspole der Lesbarkeit verstanden werden – und natürlich existieren Fälle, die gerade dazwischen, transversal oder gar äquatorial existieren. Ein einschlägiges Beispiel davon, dass eine Karte explizit genannt wird, ohne dass eine spezifische Karte gemeint wäre, ist das Gedicht »Belfast Confetti« des nordirischen Dichters Ciaran Carson:

Suddenly as the riot squad moved in it was raining exclamation marks,
Nuts, bolts, nails, car-keys. A fount of broken type. And the explosion
Itself – an asterisk on the map. This hyphenated line, a burst of rapid fire ...
I was trying to complete a sentence in my head, but it kept stuttering,
All the alleyways and side-streets blocked with stops and colons.

I know this labyrinth so well – Balaclava, Raglan, Inkerman, Odessa Street –
Why can't I escape? Every move is punctuated. Crimea Street. Dead end again.
A Saracen, Kremlin-2 mesh. Makrolon face-shields. Walkie-talkies. What is
My name? Where am I coming from? Where am I going? A fusillade of question-marks.
(Carson 1989: 31)

4 Vgl. dazu auch Guglielmi/Iacoli (2012: 15)

Das Gedicht kann u.a. als Kritik der kartographischen Logik verstanden werden. Die erwähnte Karte (v. 3) ist in Wahrheit nur das Symbol einer nutzlosen, topographischen Indexikalität, wo absurde sozial-politische Frakturen eine Stadt teilen. Das Gedicht ist in sich die implizite Karte eines Labyrinths, die schriftliche Kartierung der Orientierungslosigkeit, wo Gewalt, Repression, Angst und Ungewissheit durch Punktations-Zeichen dargestellt werden: den Asteriskus der Explosion, die Doppelpunkte der Blockaden und die Gewehrschüsse der Fragezeichen, welche die Identität auflösen.

»Into the yellow« oder: die diegetische Karte

Um den Rahmen dieses Beitrags nicht zu sprengen und in Anbetracht des transdisziplinären Charakters dieses Heftes begrenze ich mich hier auf eine besondere Art von expliziten Karten: die diegetische Karte. In Anlehnung an Gérard Genettes Diegese-Begriff (Genette 1998) meine ich damit Karten, die, wie etwa bei Stevenson und Houellebecq, integrale Bestandteile der Handlung sind. Was all diese Karten gemeinsam haben, ist, dass sie sich in irgendwelcher Art und Weise im diegetischen Raum befinden, d.h. sie interagieren mit dem fiktionalen Raum, den sie diegetisch kartieren. Sie organisieren den Raum der Narration (Guglielmi/Iacoli 2012: 15). In diesem Sinne sind diegetische Karte nicht bloß alphabetisch-schriftliche Re-Kodierungen eines vorwiegend graphisch-visuellen Mediums, wie etwa in der klassischen Ekphrasis, sondern weisen, wie ich es sehe, eine transmediale Operationalität auf, da sie eine kartographische Logik in den diegetischen Raum einführen.

Exemplarisch dafür ist die Afrika-Wandkarte, die Marlow in Joseph Conrads Novelle *Heart of Darkness* beobachtet und beschreibt, während er im Brüsseler Büro der *Compagnie du Congo pour le commerce et l'industrie* auf sein Job-Interview wartet.

»There was a vast amount of red – good to see at any time, because one knows that some real work is done in there, a deuce of a lot of blue, a little green, smears of orange, and, on the East Coast, a purple patch, to show where the jolly pioneers of progress drink the jolly lager-beer. However, I wasn't going into any of these. I was going into the yellow. Dead in the centre. And the river was there – fascinating – deadly – like a snake.« (Conrad 2006 [1899]: 10)

Diese Wandkarte ist nicht nur ein Gegenstand im intradiegetischen Raum: Während sie den geographischen Raum sowohl der Binnen- als auch der Rahmenerzählung organisiert und territorialisiert, wird sie auch für den Leser der Novelle greifbar. Durch Marlows Beschreibung der Wandkarte funktioniert die kartographische Repräsentation von Kolonialafrika als Karte weiter. Die Karte ist sozusagen transmedial noch ›sichtbar‹ und die Spuren ihrer »medialen Botschaft« (Krämer 2008) sind sowohl für die Männerrunde der Rahmenerzählung, in der sich auch der anonyme Erzähler befindet, als auch für die Rezipienten der Novelle wahrnehmbar und zu einem gewissen Grad auch operierbar bzw. reproduzierbar.

Dieser transmediale Status der diegetischen Karten ist besonders evident in einer Erzählung aus Heinrich Bölls *Irishes Tagebuch* »Die schönsten Füße der Welt«. Gemeint

sind hier die weißen, zarten, aber starken Füße von Mary McNamara, die mit ihrem vierten Kind schwanger ist und an der »Inselkante« wohnt, an einem »Punkt der Küste, dessen Schönheit weh tut, weil man an sonnigen Tagen dreißig, vierzig Kilometer weit blicken kann, ohne eines Menschen Haus zu sehen« (Böll 2013 [1957]: 72). In dieser Erzählung beschreibt Böll, wie eine junge Arztehefrau auf ihren Mann wartet. Ihre Kinder schlafen, obwohl draußen stürmisches Wetter wütet. Sie ist unruhig. Ihr Mann ist gerade unterwegs, um Mary McNamara bei der Entbindung zu assistieren. Die junge Ehefrau verfolgt auf der Karte mit ihrem silbern lackierten Zeigefingernagel den Weg ihres Mannes:

»Im Flur blieb sie vor der großen Landkarte stehen, die, vor Alter gelb, mit geheimnisvollen Zeichen bedeckt, fast aussieht wie eine Vergrößerung der Karte der Schatzinsel: ringsum Meer, dunkelbraun wie Mahagoni sind die Berge, hellbraun die Täler eingezeichnet, schwarz die Straßen und Wege, grün die kleinen kultivierten Flächen um die winzigen Dörfer herum und überall sticht die blaue Zunge der See in Buchten weit in die Insel vor; kleine Kreuze: Kirchen, Kapellen, Friedhöfe; kleine Häfen, Leuchttürme, Klippen – langsam schiebt sich der Zeigefinger der Frau mit dem silbern lackierten Nagel die Straße entlang, auf der ihr Mann vor zwei Stunden davonfuhr: ein Dorf, zwei Meilen Moor, ein Dorf, drei Meilen Moor, eine Kirche – die junge Frau bekreuzigt sich, als führe sie wirklich an der Kirche vorüber –, fünf Meilen Moor, ein Dorf, zwei Meilen Moor, eine Kirche – ein Kreuzzeichen; die Tankstelle Teddy O'Malleys Bar, Becketts Laden, drei Meilen Moor – langsam schiebt sich der silbern lackierte Fingernagel wie ein glitzerndes Automodell auf der Landkarte vor, bis er den Sund erreicht, wo die kräftig schwarze Linie der Landstraße über die Brücke zum Festland schwenkt der Weg aber, den ihr Mann nehmen mußte, nur noch als dünner, schwarzer Strich hart an der Inselkante vorbeigeht, stellenweise mit der Kante zusammenfällt. Dunkelbraun ist hier die Karte, die Küstenlinie ausgezackt und unregelmäßig wie das Kardiogramm eines sehr unruhigen Herzens, und jemand hat mit Kugelschreiber in die blaue Meerfarbe geschrieben: 200 Fuß – 380 Fuß – 300 Fuß, und jede dieser Zahlen ist mit einem Pfeil versehen, der verdeutlicht, daß diese Angaben nicht der Meerestiefe gelten, sondern dem Gefälle der Küste, die an diesen Stellen mit dem Weg zusammenfällt. Immer wieder stockt der silbern lackierte Zeigefingernagel, denn die junge Frau kennt jeden Schritt dieses Weges: oft hat sie ihren Mann begleitet [...]« (Böll 2013 [1957]: 69-70)

In dieser suggestiven Szene wirkt die explizite, diegetische Landkarte nicht nur als topographische Darstellung einer bestimmten westirischen Gegend, sondern auch als Projektionsfläche der Ängste der Frau. Die diegetische Karte wird hier zum Dispositiv der Lokalisierung und Vermessung der Unruhe. Mit den Tücken und Gefahren des Territoriums korrespondieren die existentiellen Ängste der Kartenleserin. Der extradiegetische Erzähler beschreibt die Karte als »Kardiogramm« des angespannten Herzens der Frau. Dadurch werden Geographie und Emotionen als austauschbare Elemente im Kommutativgesetz der diegetischen Karte dargestellt. Wie im Falle Conrads ist die Karte hier viel mehr als ein bloßer Gegenstand der Erzählung: Sie organisiert den Raum der Fiktion und territorialisiert die psychologische Ebene der Narration. Die detaillierte,

haargenaue Beschreibung der Landkarte durch den externen Erzähler bewirkt im Leser den Täuschungseffekt *par excellence* der Kartographie, die Illusion, nämlich, dass die Karte das Territorium sei. Man folgt dem Finger der Frau auf der Karte, als ob man inmitten des Geländes wäre. Und wenn man mit einem Schmunzeln von der Frau liest, die sich bekreuzigt, »als führe sie wirklich an der Kirche vorüber«, empfindet man mit ihr die kartographisch erzeugte Spannung des Erwartens.

Entleert von ihrer ursprünglichen Bedeutung ist dagegen die Straßenkarte, die Vater und Sohn in Cormac McCarthys *The Road* (2007) immer wieder in ihrer verzweifelten, postapokalyptischen Wanderung konsultieren. Sie halten sich an ihr fest wie an einem Orakel, dem Überbleibsel einer inzwischen sinnlos gewordenen Ordnung. Es ist eine zerrissene Straßenkarte, die von einer Ölgesellschaft produziert wurde. Diese »tattered oilcompany roadmap [...] had once been taped together but now it was just sorted into leaves and numbered with crayon in the corners for their assembly« (McCarthy 2007: 42). Vor dem Weltuntergang diente diese Karte noch den motorisierten Reisenden. Konzipiert wurde sie insbesondere, um die Lokalisierung von Tankstellen, touristischen Sehenswürdigkeiten, Lieferorten und Raststätten zu ermöglichen. In der Welt nach dem Untergang hat sich ihr Nutzwert jedoch dramatisch beschränkt. Die Straßen sind immer noch da, denn sie sind schwer zu beseitigen, die groben geographischen Koordinaten funktionieren noch zum Teil, aber der symbolische Wert der Karte passt nicht mehr zur neuen Raumordnung, zur ausgebrannten, staatslosen, in Asche versunkenen Welt der zwei postapokalyptischen Fußgänger.

Die Straßenkarte, die einst die stolze nordamerikanische Ölpolitik verkündigte und ihren sozio-ökonomischen Raum operierbar machte, ist jetzt die nutzlose Abbildung einer unlesbaren Welt. Als ein für den automobilen Straßenverkehr konzipierter Orientierungsapparat bediente diese Karte eine statische, am Profit orientierte Sicht auf die Natur (Keller Estes 2013: 98-99), die bereits vor der Apokalypse fast alle Naturbegebenheiten in der topographischen Erhebung ausgeklammert hatte. Das ist der Hauptgrund, warum sich Vater und Sohn trotz der Karte ca. 50 Meilen verlaufen: »They were some fifty miles west of where he'd thought« (McCarthy 2007: 193). Nicht die materielle Abnutzung des papierenen Trägers, sondern vielmehr die vorwiegend politisch-ökonomische Darstellung des Territoriums macht die Karte für die zwei Endzeit-Wanderer fast nutzlos.

Allerdings ist auch hier die Spur des kartographischen Mediendispositivs insofern noch sichtbar, gerade weil die Karte »kartographisch« zur Desorientierung führt. Sie tut es eben innerhalb einer topographischen Logik. Erstens, weil der Maßstab der Straßenkarte zu klein für Strecken außerhalb des staatlichen Straßennetzes ist.⁵ Zweitens, weil eine Straßenkarte symbolische Einordnungen beinhaltet, die nur aus der Perspektive eines Motorvehikels Relevanz haben. Die minimalen, natürlichen oder anthropischen Besonderheiten der Landschaft (ein Wäldchen, ein Kanal, ein Deich), oder die touristisch uninteressanten, aber sichtbaren Architekturen, die den Wanderern zur Orientierung so gut helfen könnten, gehören nämlich nicht zum topographischen Telos ihrer Produktion.

5 Mit einer durchschnittlich großen Straßenkarte von North- und Southcarolina, wo einem Inch (2,5 cm) ca. 22 Meilen entsprechen, kann man sich schnell zu Fuß 50 Meilen (ca. 80 km) verlaufen.

McCarthys Beispiel zeigt uns also nicht nur, dass eine in der Diegese nicht lesbare Karte immer noch eine transmediale Verknüpfung zwischen Literatur und Kartographie erstellen kann; es zeigt überdies, dass eine diegetische Karte sozusagen auch *ex negativo* den Raum der Fiktion weiterhin strukturiert und organisiert.

Dieser Beitrag hat ein peer review-Verfahren mit double blind-Standard durchlaufen.

Literatur

- BÖLL, Heinrich (2013 [1957]): *Irishes Tagebuch*, München: DTV.
- BUCKTON, Oliver S. (2007): *Cruising with Robert Louis Stevenson: Travel, Narrative, and the Colonial Body*. Athens: Ohio University Press.
- CARSON, Ciaran (1989): *Belfast confetti*, Winston-Salem, N.C.: Wake Forest University Press.
- CONLEY, Tom (1996): *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- COSGROVE, Denis (1999): »Introduction. Mapping Meanings«. In: *Mappings*, hg. v. Denis Cosgrove. London: Reaktion Books, 1-23.
- CONRAD, Joseph (2006 [1899]): *Heart of Darkness*, hg. v. Paul Armstrong, New York, London: W. W. Norton & Company.
- DÜNNE, Jörg (2011): *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Fink.
- ESTES, Andrew Keller (2013): *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*. Amsterdam: Rodopi.
- HARLEY, J. Brian/WOODWARD, Dennis (1987): »Preface«. In: *The History of Cartography. I. Cartography in Medieval Europe and the Mediterranean* hg. v. J. B. Harley/ Dennis Woodward. Teil 1. Chicago: University of Chicago Press, xv-xxi.
- HOUELLEBECQ, Michel (2011 [2010]): *Karte und Gebiet*, Köln: DuMont.
- GENETTE, Gérard (1998): *Die Erzählung*, hg. v. Jochen Vogt, Stuttgart: UTB.
- GUGLIELMI, Marina/GIULIO, Iacoli (2012): »Introduzione. Orientarsi fra le mappe«. In: *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, hg. v. Marina Guglielmi/Giulio Iacoli, Macerata: Quodlibet, 7-25.
- ITALIANO, Federico (2015): »Kartographisches Schreiben und Kartographische Imagination«, in *Handbuch Literatur & Raum*, hg. v. Jörg Dünne/ Andreas Mahler, Berlin/Boston: De Gruyter, 249-258.
- ITALIANO, Federico (2016): *Translation and Geography*. London & New York: Routledge.
- KRÄMER, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- MCCARTHY, Cormac (2007 [2006]): *The Road*. London: Picador.
- PADRÓN, Ricardo (2004): *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*. Chicago: University of Chicago Press.
- PICKLES, John (2004): *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London: Routledge.
- SMITH, D. K. (2008): *The Cartographic Imagination in Early Modern England: Re-writing the World in Marlowe, Spenser, Raleigh and Marvell*. Aldershot: Ashgate.

- STEVENSON, Robert Louis (1884 [1883]): *Treasure Island*. Boston: Robert Brothers.
- STEVENSON, Robert Louis (1986 [1894]): »My First Book – *Treasure Island*«. In: *The Courier* 21: 2, 77-88.
- STOCKHAMMER, Robert (2007): *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- WEIGEL, Sigrid (2002): »Zum ›topographical turn«. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften«. In: *KulturPoetik*, Bd. 2: 2, 151-165.
- WESTPHAL, Bertrand (2007): *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*. Paris: Minuit.