



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Raumstrukturen in ausgewählten Prosatexten Josef Winklers
unter besonderer Betrachtung der Aspekte Geschlecht und
Generation“

verfasst von / submitted by

Tamara Mercedes Wolf

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 313 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium, UF Geschichte, Sozialkunde,
Polit. Bildg. UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Priv. Doz. Dr. Mag. Alexandra Millner

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Dank

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Priv.-Doz. Dr. Mag. Alexandra Millner, die mir Begeisterung für mein Thema entgegengebracht hat, immer eine offene Tür hatte und mich bei meinem Vorhaben, das Studium noch vor Auslaufen des Diplomstudiengangs abzuschließen, ermutigt und unterstützt hat.

Außerdem bedanke ich mich bei meiner Familie, insbesondere bei meiner Mama, die mir immer eine große Stütze und vor allem bei der Korrektur der Arbeit eine große Hilfe war. Auch meiner Schwester Vanessa bin ich für ihre tatkräftige Unterstützung und Ermutigung sehr dankbar. Meinem Partner Thomas danke ich für seinen seelischen Beistand und dafür, dass er mich in dieser schwierigen Phase immer wieder zum Lachen gebracht hat.

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsstand zu Winkler	3
1.2	Forschungsziel und Forschungsfrage.....	5
1.3	Methode	5
2	Theoretische Grundlagen: Kategorie Raum	7
2.1	‘spatial turn‘	8
2.2	Raumanalyse in der Narratologie	10
2.3	Raummodelle	13
2.3.1	Michel Foucault: Heterotopie	13
2.3.2	Philippe Ariès: Der Friedhof und die Kirche	16
2.3.3	Pierre Nora: Die Gedächtnisorte	18
2.3.4	Marc Augé: Nicht-Orte	18
2.3.5	Kevin Lynch: Das Stadtbild und seine Elemente	20
2.3.6	Otto Friedrich Bollnow: Der bergende Raum.....	22
2.3.7	Mircea Eliade: Der heilige Raum	23
2.4	Geschlechteraspekt	25
2.5	Generationenaspekt.....	28
3	Josef Winklers Prosa	31
4	Raumstrukturanalyse	33
4.1	<i>Die Verschleppung</i> (1983)	33
4.1.1	Menscherkammer.....	36
4.1.2	Erinnerung und Gedächtnisort	38
4.1.3	Zentralräume	41
4.1.4	Heterotopien.....	46
4.1.5	Nicht-Orte	49

4.1.6	Heimat und Identität.....	51
4.1.7	Raumstrukturen und der Tod.....	54
4.1.8	Politische und religiöse Raumstrukturen.....	56
4.2	<i>Natura morta</i> (2001)	59
4.2.1	Marktraum.....	60
4.2.2	Öffentliche Verkehrsmittel.....	64
4.2.3	Das Heilige als Raumelement	65
4.2.4	Sexualität und Raum	68
4.2.5	Tod	69
4.3	<i>Laß dich heimgeigen, Vater, oder den Tod ins Herz mir schreibe</i> (2018).....	75
4.3.1	Das Heilige als strukturgebendes Raumelement.....	77
4.3.2	Patriarchale Familienstrukturen	80
4.3.3	Geschichtsräume	83
4.3.4	Kriegserinnerungen und der Raum	87
4.3.5	Totenräume.....	90
4.3.6	Fluchtraum	96
5	Zusammenführung der Ergebnisse	98
5.1	Raum und Geschlecht im Werk Josef Winklers.....	98
5.2	Raum und Generation im Werk Josef Winklers.....	99
5.3	Gesamtbedeutung des Raums im Werk Josef Winklers.....	100
6	Schlussbemerkung	103
7	Literaturverzeichnis	104
7.1	Primärliteratur	104
7.2	Sekundärliteratur:.....	104
7.3	Internetquellen.....	106
8	Anhang.....	107

1 Einleitung

Als Basis für die folgende Auseinandersetzung mit dem Thema Raumstrukturen in Josef Winklers Werk fiel die Textauswahl auf drei sehr unterschiedliche Prosatexte des Autors: *Die Verschleppung* (1983)¹, *Natura Morta* (2001)² und *Laß dich heimgeigen, Vater, oder den Tod ins Herz mir schreibe* (2018)³, in der Folge durch *Laß dich heimgeigen, Vater* abgekürzt. Die Bücher sind in Abständen von jeweils fast zwanzig Jahren entstanden, stammen somit aus drei unterschiedlichen Schaffensphasen Winklers. Mit *Laß dich heimgeigen, Vater* widmet sich diese Arbeit auch einem aktuellen Werk des Autors, welches in der Forschung noch kaum behandelt wurde. Während sich *Die Verschleppung* mit Njetotschka Wassiljewna Iljaschenkos Biographie beschäftigt, deren Kindheit von zahlreichen Veränderungen geprägt wurde, stellt *Natura Morta* eine Schilderung von Beobachtungen dar, die unzählige Akteure mit sich bringt, jedoch räumlich deutlich weniger Bewegung in sich trägt. Das aktuellste Werk befasst sich wiederum mit der persönlichen Familiengeschichte Winklers, die bereits in seinem Frühwerk, der Trilogie *Das wilde Kärnten* (1995), bestehend aus seinen drei ersten Romanen *Menschenkind* (1979), *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) und *Muttersprache* (1982), und in einigen anderen Texten aufgegriffen wurde. Die Handlungsorte der hier behandelten Bücher liegen teils weit voneinander entfernt, Österreich, Italien und die Ukraine sind dabei zentrale Länder. Tod scheint das verbindende Element der drei Werke zu sein. Ob tödlicher Unfall oder mörderische Verbrechen einer ganzen Gesellschaft unter Mittäterschaft des Einzelnen.

Bekanntheit erlangte Winkler durch die Auseinandersetzung mit seiner Kindheit und seinem Heimatort in seinem Frühwerk, was auch in *Laß dich heimgeigen, Vater* abermals thematisiert wird. In diesem Zusammenhang sind die räumlichen Gegebenheiten und Konstruktionen maßgeblich für die Aussagekraft des Textes. Die Kärntner Landschaft und das bäuerliche Dorfleben sind grundlegende Elemente in seinem Schaffen, welche in Hinblick auf seine bisherigen Werke eine wiederkehrende Semantisierung in sich tragen. In *Laß dich heimgeigen, Vater* stellt sich Winkler erneut seiner Familiengeschichte, wobei der Abschied von seinem Vater im Fokus steht. Verbunden ist dieser mit dem Fund des Leichnams des Odilo Globocnik, der in den

¹ Winkler, Josef: *Die Verschleppung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

² Winkler, Josef: *Natura morta*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

³ Winkler, Josef: *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.

Sautratten des Heimatdorfs Kamering verscharrt wurde. Im starken Kontrast dazu stehen die weiteren Texte, die hier bearbeitet werden. *Die Verschleppung* erzählt die Lebensgeschichte der Njetotschka Wassiljewna Iljaschenko, die ein willkürliches Opfer der Kolchosführung und später des Nationalsozialismus ist. Die biographische Erzählung schildert die Lebensumstände unter dem Kommunismus in ukrainischen Dörfern und berichtet davon, wie Njetotschka aus ihrem ukrainischen Heimatort Dóbenka ins österreichische Kärnten verschleppt wird. *Natura morta* ist inhaltlich weitaus einfacher gestrickt. Die Großstadt Rom ist Schauplatz der Handlung, wobei Winkler deren Teilbereiche durch zahlreiche Detailbeschreibungen geradezu unter die Lupe nimmt und der Leserschaft eine herangezoomte Nahaufnahme der städtischen Bereiche der Randgesellschaft und des Vatikans vermittelt. Im Text werden Alltagsszenen der römischen Bevölkerung quasi abgebildet und Einblicke in die nicht so schönen Teile der Stadt gewährt. Dabei folgt die Handlung dem jungen Piccoletto über sein unglückliches Ableben hinaus. Diese beiden letzteren Texte können somit als Ausbruch aus der für Winkler typischen Verortung der Prosahandlungen im bäuerlichen Kärnten betrachtet werden und sind gerade deshalb so interessant. Insgesamt kann durch die Textauswahl ein breites Spektrum seines Schaffens anhand weniger Titel untersucht werden.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Kategorie Raum als gestalterisches und ordnungsschaffendes Element in der (deutschsprachigen) Literatur und ihrer Auswirkung auf die semantische Ebene des Texts. Raum dient nicht nur als Rahmenbedingung, sondern er ermöglicht Figurenverortungen, stellt Handlungsraum dieser dar und hilft bei der Orientierung und Kategorisierung. Das Raumthema ist ein äußerst umfangreiches Gebiet, welches philosophisch und theoretisch bereits durch zahlreiche Überlegungen unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen in seinen Teilaspekten definiert und diskutiert wurde. Ein Kapitel der Diplomarbeit widmet sich der Eingrenzung und Definition der in der Textanalyse zur Anwendung kommenden Raumtheoriemodelle. Als Grundlage für die Auseinandersetzung mit Raumtheorien werden die Textsammlungen⁴ von Günze und Dünne herangezogen. Im besonderen Interesse der Arbeit steht die Verortung der Positionierung der Aspekte Geschlecht und Generation, wodurch die Analyse und Interpretation der Raumkonzepte präzisiert

⁴ Vgl. Günzel, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart: Reclam 2013. und Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

werden können. Eine derartige Eingrenzung ist notwendig, da die detaillierte Betrachtung sämtlicher Raumstrukturen ohne konkrete Themensetzung den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würde. Der Aspekt der Generation ist in Bezug auf die inhaltliche Auseinandersetzung Winklers mit seiner eigenen Familiengeschichte sowie jener von Njetotschka, aber auch als Ordnungskategorie der Gesellschaft ein zentrales Element der Texte. In Bezug auf die Genderthematik steht die Positionierung von Geschlechterkategorien im Raum und die semantische Bedeutung dieser im Fokus der Untersuchung. Dabei sind in den vorliegenden Texten überwiegend binäre Definitionen von Geschlecht zu verorten. Der Generationenbegriff, mit dem im Rahmen der Untersuchung gearbeitet wird, bezieht sich in erster Linie auf innerfamiliär geprägte Generationenmerkmale. Dazu zählen unter anderen die Kategorien Kinder, Eltern und Großeltern. Besonders in Bezug auf *Natura morta* muss der Generationenbegriff jedoch zusätzlich allgemeinere Personengruppierungen und Gesellschaftsverhältnisse beinhalten.

1.1 Forschungsstand zu Winkler

Der Forschungsstand zu Josef Winklers Publikationen und seinem schriftstellerischen Wirken ist derzeit noch recht überschaubar, wobei vor allem seine neueren Texte kaum bearbeitet sind. Seit den 1970er Jahren produziert Winkler Prosa quasi am laufenden Band, wodurch sein Werk knapp dreißig Veröffentlichungen umfasst. Ein Blick in die Forschungsliteratur lässt vor allem die Sammelbände *Die Entsetzungen des Josef Winklers*⁵ (2014) herausgegeben von Alexandra Millner und Christine Ivanovic, *Indifferenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers* (2016) herausgegeben von Inge Arteel und Stefan Krammer, die bereits 1998 erschienene dreizehnte Ausgabe des *Dossiers* zu Josef Winkler herausgegeben von Günther A. Höfler und Gerhard Melzer sowie die Monographie von Maria Irod *Josef Winkler – literarische Stilmittel* (2018)⁶ besonders relevant erscheinen. Außerdem sind die Ausgaben des Jahrbuchs *literatur / a und der Zeitschrift germanique* zu beachten. Die Forschung zu Winklers Schaffen hat sich demnach bisher vor allem mit den inhaltlichen Schwerpunkten zu Heimat, Dorfleben, Gewalt, Sexualität, Familie und Kindheit sowie Tod und Religion befasst. Außerdem hat sie sich mit seinem Schreib- und Sprachstil, mit der Wiederholbarkeit

⁵ Millner, Alexandra / Ivanovic, Christine (Hg.): *Die Entsetzungen des Josef Winklers*. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998 – 2013. Wien: Sonderzahl 2014.

⁶ Irod, Maria: *Josef Winkler – literarische Stilmittel*. Berlin: WVB 2018.

von Themenkomplexen⁷, mit metaphorischem Erzählen, mit den für seine literarischen Texte charakteristischen Zitaten, sprich der Intertextualität, und mit autobiographischen Elementen seiner Prosatexte auseinandergesetzt. Ein weiterer Fokus wissenschaftlicher Arbeiten lag auf der Alterität im Schreiben Winklers aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, welche sich auf sein Schreiben in Bezug auf Differenzen und Gemeinsamkeiten und den Wechsel seiner eigenen Perspektive konzentrierten.

Die Kombination des Forschungsbereichs zur Kategorie Raum mit den Aspekten Geschlecht und Generation ist anhand von Gegenwartsliteratur noch wenig bearbeitet, obwohl das Interesse zu diesen Themen in den Kultur- und Sozialwissenschaften, wie auch den Literaturwissenschaften in den letzten Jahren durchaus vorhanden war. Jedoch lässt sich im Bereich der Generationenforschung allgemein ein Rückgang des Interesses beobachten, das im Zusammenhang mit der bisher unmöglichen Definierbarkeit des Forschungsgebiets gesehen werden kann. Die neuesten Veröffentlichungen dazu stammen aus den Jahren 2008-2012 und umfassen in Bezug auf die Literaturwissenschaft etwa die Monographie *Doing Generation* (2011) von Björn Bohnenkamp, oder den ebenfalls von Bohnenkamp in Zusammenarbeit mit Till Manning und Eva-Maria Silies herausgegebenen Sammelband *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster* (2009). Kulturbeziehungsweise sozialwissenschaftliche Beiträge sind im Sammelband *Generationen und Familien. Analysen – Konzepte – gesellschaftliche Spannungsfelder* von Frank Lettke und Andreas Lange 2007 herausgegeben worden. Außerdem haben Ohad Parnes, Ulrike Vedder und Stefan Willer die Monographie *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte* (2008) verfasst. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist die Behandlung des Themas von Bedeutung, da gerade in der Literatur Themen, die in der kulturellen Praxis erlebt werden, verhandelbar sind und durch die Verschriftlichung der gesellschaftlichen Diskurse sichtbar gemacht werden können. Besonders unter Berücksichtigung des *spatial turn* in den Geisteswissenschaften zeigt sich die Relevanz von Raumstrukturen in der Literaturwissenschaft. Wie der Beschreibung des Forschungsgegenstands und des hier geleisteten Überblicks zum bisherigen Forschungsstands zu Josef Winkler zu entnehmen ist, betrete ich mit meiner

⁷ Grohotolsky, Ernst: Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. In: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard: Josef Winkler. Graz / Wien: Droschl 1998 (Dossier 13).

Arbeit zu Raumstrukturen in seinem Prosawerk literaturwissenschaftliches Neuland und versuche diese Lücke in der Forschung ein Stück weit zu schließen.

1.2 Forschungsziel und Forschungsfrage

Leitende Fragestellungen dieser Arbeit sind:

- Wie wird Raum in den Werken Josef Winklers als gestalterisches Element verwendet?
- Welche Raumstrukturen und Raumebenen sind zu erkennen?
- Wo sind Figuren und Figurenhandlungen verortet?
- Welche Bedeutung hat die Raumgestaltung auf semantischer Ebene für Winklers Texte?

Besonders berücksichtigt werden dabei Generationendiskurse in der Raumgestaltung und die Verortung der Geschlechter sowie die semantischen Auswirkungen dieser Konstruktionen auf den Text. Ziel ist es demnach herauszufinden, welche Rolle die Raumgestaltung und die Konstruktion von Handlungs-, Geschlechts- und Generationenräumen in den Texten Josef Winklers einnehmen und inwieweit sich diese auf die Bedeutungsebene auswirkt.

1.3 Methode

Bei der Untersuchung der Texte wird auf diverse raumtheoretische Modelle zurückgegriffen. Besonders die Ansätze von Nora zu den Gedächtnisorten⁸, Foucault zur Heterotopie⁹ oder Durkheim zum sozialen Raum¹⁰ sowie von Lynch zum Stadtbild¹¹ sind für meine Arbeit von Bedeutung und werden deshalb im Kapitel zu Raummodellen explizit vorgestellt. Somit befasst sich der erste Teil der Arbeit mit den theoretischen Grundlagen wie Begriffsdefinitionen und Modellbeschreibungen. Nach der Schaffung eines kurzen, inhaltlichen Überblicks und einer ersten Orientierung innerhalb der jeweiligen formalen Textgestaltungen, geht es über zur Analyse und Interpretation spezifischer Textstellen. Die Analyse des literarischen Materials wird durch close reading unter Bezugnahme auf bereits erwähnte raumtheoretische Modelle

⁸ Nora, Pierre: Die Gedächtnisorte. In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums, S. 84-89.

⁹ Foucault, Michel: Von anderen Räumen (1967). In: Dünne / Günzel (Hg.): Raumtheorie, S. 317-329.

¹⁰ Durkheim, Émile: Der soziale Raum. In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums, S. 40-42.

¹¹ Lynch, Kevin: Das Stadtbild und seine Elemente (1960). In: Dünne / Günzel (Hg.): Raumtheorie, S. 147-150.

durchgeführt. Die Verortung der beiden Aspekte Geschlecht und Generation fließen in die Analyse mit ein und werden ausdrücklich sichtbar gemacht. Mit dem analytischen Teil geht auch die Interpretationsarbeit einher, wobei auf die einleitend angeführten Fragestellungen eingegangen wird. Somit werden die dem Text innewohnenden Positionen herausgearbeitet und zu einem Gesamtbild zusammengetragen. Im letzten Schritt werden die gesammelten Ergebnisse in Relation zueinander sowie in Relation zum Gesamtwerk Winklers besprochen und ein Ausblick auf weitere Forschungslücken gegeben.

2 Theoretische Grundlagen: Kategorie Raum

Dieses Kapitel widmet sich der Darlegung der Relevanz der Kategorie Raum in der Literaturwissenschaft, der Entwicklung dieser hin zu einer Fokussierung auf Raumkonzepte in Verbindung mit dem 'spatial turn', der Einordnung der Kategorie Raum in der Narratologie sowie der Schaffung eines Überblicks über die Theoriemodelle, die für die Ausarbeitung der Fragestellungen dieser Diplomarbeit unerlässlich sind. Dabei ist zu beachten, dass eine einheitliche Definition des Begriffs ‚Raum‘ bis heute nicht vorliegt. Jörg Dünne und Stephan Günzel halten im Vorwort ihrer Textsammlung *Raumtheorie* (2006) fest, dass ‚Raum‘ auf zwei grundlegend verschiedene Positionen verweist. Zum einen wird darunter „die Annahme einer absoluten territorialen Bindung“ verstanden, zum anderen bezieht sich der Raumbegriff „auf den Ausgangspunkt einer relationalen Verortung“¹². Diese dem Begriff inne liegende Divergenz führt zu zahlreichen disziplinübergreifenden Theoriemodellen.

Der Kategorie Raum wurde und wird in der Literaturwissenschaft erstaunlich wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht, bedenkt man, dass erzählende Texte ohne Raumgestaltung nicht möglich sind. Fest steht, dass menschliches Existieren und Handeln ohne Raum nicht möglich oder denkbar ist.¹³ Der Mensch ist an den Raum gebunden und von ihm abgegrenzt, er befindet sich stets in Relation zu seiner Umgebung. In Analogie dazu ist der Raum auch in der Literatur grundlegend für die Schaffung von narrativen Texten, Figurenkonstruktionen und deren Handlungen. Auch in fiktiven Texten bewegen sich Figuren durch Räume und handeln darin. Jede Handlung passiert im Raum, der mehr oder weniger bestimmt ist, jedoch immer vorhanden sein muss.

Das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* definiert den literarischen Raum als „Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätze, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenstände“¹⁴. Diese Definition reicht jedoch als Grundlage für die Untersuchung literarischer Räume nicht aus, denn sie ignoriert die Relation von Raum und Figurenhandlung.

¹² Dünne / Günzel (Hg.): *Raumtheorie*, S. 10.

¹³ Vgl. Mahler, Andreas: *Topologie*. In: Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 19-28, hier S. 19.

¹⁴ Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 558.

Wie Raum und Raumstrukturen in der Literaturwissenschaft und speziell der Narratologie eingeordnet und bearbeitet werden, wird in der Folge dargestellt. Zuvor möchte ich aber auf ein Phänomen eingehen, dass sich vor mittlerweile drei bis vier Jahrzehnten ereignet hat und sich nachhaltig auf die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kategorie Raum ausgewirkt hat: der ‚spatial turn‘. Durch die Erläuterung des daraus entstandenen Verständnisses von Räumen wird eine weitere Grundlage für die Erarbeitung des Untersuchungsgegenstandes aufgezeigt. Erst in einem weiteren Schritt wird ein Überblick über die zur Anwendung kommenden Raumtheoriemodelle gegeben, der als für die Analyse notwendiges Instrumentarium zu sehen ist.

2.1 ‘spatial turn‘

Das Phänomen des ‘spatial turn’ beschreibt eine Wende in der Perspektive und Relevanz von Raumstrukturen, die sich als maßgebend für das Entstehen von neuen Ansätzen herausstellte. Dabei handelt es sich um einen Perspektivenwechsel, der sich aus der Entwicklung einer Hinwendung unterschiedlicher geisteswissenschaftlicher Disziplinen zur Kategorie Raum in den 1980er und 1990er Jahren, die durch soziale und politische Ereignisse bedingt wurde, ergibt. Orientierende Werke zu dieser Wende sind beispielsweise die Monographie *Cultural Turns. Neuorientierung in der Kulturwissenschaft*¹⁵ von Doris Bachmann-Medick, die sich disziplinübergreifend mit diesem Phänomen auseinandersetzt, oder der Sammelband *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*¹⁶ herausgegeben von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, deren Schwerpunkt auf dem Raumbegriff und dessen Bedeutung für die Literaturwissenschaft liegt.

Das Forschungsinteresse wendet sich ab von einem Fokus auf die Kategorie Zeit und hin zu der des Raums, denn die Dinge wurden in Bezug auf die Zeit bereits ausführlich behandelt, bedenkt man allein die Aspekte der Geschichtlichkeit, der menschlichen Entwicklung und der Chronologie¹⁷, die alle eine zeitliche Komponente beinhalten. Vernachlässigt wurde jedoch, dass die Kategorie Raum zur ebenso relevanten Grundstruktur von Texten zählt. Der Raum wurde in der Literatur lange Zeit als eine

¹⁵ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt 2007, S. 284-328.

¹⁶ Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript 2009.

¹⁷ Vgl. Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, S. 212.

Art Gefäß wahrgenommen, das durch seine vermeintliche Festigkeit, Beschränktheit und Unbeweglichkeit charakterisiert wird. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts wird ein Umdenken ausgelöst, das auf eine multiperspektivische Wahrnehmung der gesellschaftlichen Strukturen und Prozesse der Transformation von Lebensraum zurückzuführen ist. Zu den beeinflussenden politischen und sozialen Ereignissen, genauer gesagt Umbrüchen, zählen etwa Revolutionen, der Fall des Eisernen Vorhangs 1989, Freiheitskämpfe in Kolonialgebieten sowie die immer deutlicher werdende Entwicklung hin zur Globalisierung, welche einen schnelleren Güter- und Informationsaustausch ermöglicht. Zudem haben technische Entwicklungen einen erheblichen Einfluss auf die Umgestaltung des menschlichen Lebens. Mit der Tendenz zur Globalisierung gehen auch Aspekte wie jene der Heimatlosigkeit einher. Durch die neue Perspektive wird nun das Synchrone untersucht.¹⁸ Das bedeutet genauer, dass das Nebeneinander von Kulturen und deren Entwicklung zentral für die Wahrnehmung und Verortung von Raum ist. Es kommt zu einer „Renaissance des Raumbegriffs in den Kultur- und Sozialwissenschaften“¹⁹.

Die Wende in der Raumwahrnehmung erfordert neben neuen Kartierungen aufgrund politischer Veränderungen, die sich auf territorialer Ebene auf den Raum auswirken, auch die Etablierung neuer Raumbegriffe, denn diese müssen an die neue Situation angepasst werden.²⁰ Besonders die Anerkennung der Multiperspektivität verhilft zu einem kritischen Bewusstsein für die Kategorie Raum. Fortan ist nicht nur eine Raumperspektive möglich, sondern ein Nebeneinander von unterschiedlichen Perspektiven muss berücksichtigt werden. All dies trägt dazu bei, dass der Raum vom Analyseobjekt selbst zur Analysekategorie wird.²¹ Der interdisziplinäre Wandel in der Raumwahrnehmung löst auch ein Verschieben des theoretischen Rahmens in der Literaturwissenschaft aus. Heterogene Raumkonzepte in der Literatur führen zu einer Neuorientierung des Forschungsfokus hin zur Multiperspektivität. Inka Mülder-Bach beschreibt literarische Räume als die „symbolischen und imaginären Schauplätze und Orte, die topologischen und topographischen Modelle und Semantiken [...], die in der Literatur dargestellt und entworfen werden.“²²

¹⁸ Vgl. Bachmann-Medick: Cultural Turns, S. 286.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 285.

²¹ Vgl. Ebd., S. 286.

²² Mülder-Bach, Inka: „Einleitung“. In: Böhme, Hartmut: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart: Metzler 2005, S. 403-407, hier S. 403.

2.2 Raumanalyse in der Narratologie

Raum und Raumstrukturen wurden bisher wenig von erzähltheoretischen Untersuchungen beachtet, meist nur am Rande anderer Forschungsschwerpunkte. Der Grund dafür wird oft in der Kategorie Zeit gesehen, die im Zentrum vieler Forschungen liegt und als zwingendes Element von Erzählungen gilt. „Raum ist nicht gegeben, sondern wird konstruiert durch die Menschen, die sich in ihm kreuzen, in ihm Spuren hinterlassen; Raum wird auf diese Weise zum Tat-Ort umcodiert.“²³

Die Kategorisierung erzählten Raums in Rahmen und Setting, die eine erste Orientierung innerhalb der erzählten Welt ermöglicht wird von Ruth Ronen zur Analyse von fiktionalen Räumen verwendet. Den Begriff ‘Rahmen’ (frame) definiert sie als „[...] fictional place, the actual or potential surrounding of fictional characters, objects and places.“²⁴ Der Rahmen ist nicht zwingend der Raum, in dem die Handlung stattfindet. Wobei sie anmerkt, dass der Raum, je nachdem wie detailliert die räumlichen Angaben sind, eine eher vage oder konkrete Vorstellung vom fiktiven Raum bei der lesenden Person hervorrufen kann. Unter Setting versteht sie den Raum oder Ort an dem die Handlung tatsächlich stattfindet, die unmittelbare Umgebung einer Figur, eines Objekts oder eines Ereignisses.²⁵ Die beiden Kategorien sind nicht statisch voneinander getrennt, ein Rahmen kann im Verlauf des Textes zu einem Setting werden und umgekehrt. Findet die Handlung etwa in einem Stadtpark statt, ist dieser das Setting, die Stadt, die das Setting umgibt, bildet den Rahmen. Verlässt die Figur den Stadtpark und bewegt sich die Handlung in einen anderen Raum, verliert der Park seine Funktion als Setting. Befindet sich die Figur später in ihrer Wohnung und blickt durchs Fenster auf den Stadtpark, ist dieser zum Rahmen geworden. Er existiert innerhalb der fiktiven Welt weiterhin, die Handlung findet jedoch an einem anderen Setting statt.

Als weitere theoretische Grundlage für die Analysearbeit wird Gerhard Hoffmanns systematische Abhandlung herangezogen. In seiner Monographie *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman* (1978) beschreibt er eine differenzierte Typologie zur Analyse

²³ Nickenig, Annika: Geschlechterdifferenzen und Geschlechtergrenzen. Über die Verflechtung von Geschlecht, Raum und Erzählung. Rezension. <https://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/613/621> (24.03.2021).

²⁴ Ronen, Ruth: „Space in Fiction“. *Poetics Today* 7 (1986) S. 421-438, hier S. 421.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 423.

literarischer Raumdarstellungen.²⁶ Hoffmann unterscheidet in seinem dreiteiligen Analysemodell zwischen den Kategorien gestimmter Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum.²⁷ Allen dreien ist die subjektive Perspektivierung durch „ein erlebendes Ich“²⁸ gemein. Die für die jeweilige Kategorie elementare Funktion ist von der Subjektivierung der Perspektive abhängig, denn das Subjekt stellt die Voraussetzung für die Raumkonstitution dar. Nur durch das Subjekt kann die Funktion des Raums erfüllt werden.

Als gestimmten Raum bezeichnet Hoffmann nun jenen, der vom wahrnehmenden Subjekt beschrieben wird. Die Beschreibung ist dabei von der jeweiligen Stimmung und Situation abhängig.²⁹ Die subjektive Schilderung des figurenabhängigen Raumempfindens erlaubt es der Leserin oder dem Leser dieses mitzuerleben.³⁰ Daraus folgt, dass der gestimmte Raum immer von der Stimmung der Figur beeinflusst wird, gleichzeitig kann die jeweilige Figur durch die Atmosphäre des Raums gefärbt werden. „Auch Form, Farbe, Größe und andere ‚objektive‘ Eigenschaften haben im gestimmten Raum allein expressiven Charakter: Sie lassen die Dinge traurig oder heiter, sanft oder streng erscheinen, rufen das Erlebnis des Gewaltigen und Erhabenen oder des Zarten und Anmutigen hervor.“³¹ Zusätzlich spielt der Aspekt der Zeit eine tragende Rolle, denn die Wahrnehmung der Figur kann sich je nach Zeitpunkt ändern.³² Birgit Haupt schlussfolgert, dass Räume demnach abhängig von Stimmung und Zeitpunkt in einem Konnotationssystem verortet sind und dadurch in Relation zueinander gesetzt werden können. Sie sind dabei zwischen Gegensatzpaaren wie „hell / dunkel, vertraut / fremd, sicher / bedrohlich, übersichtlich / unübersichtlich oder schön / hässlich“³³ zu verorten.

Hoffmanns Aktionsraum bezeichnet jene Räume, die durch die Figurenhandlungen lebendig werden.³⁴ Das Verhalten der Figur im Raum sowie dessen Bewegungen darin sind konstituierend für den Aktionsraum. Der Aspekt der Mobilität, der sich auch durch

²⁶ Vgl. Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet / Neumann (Hg.): Raum und Bewegung, S. 33-52, hier S. 38-39.

²⁷ Vgl. Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978, S. 47.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 55.

³⁰ Vgl. Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT 2004. S. 69-88, hier S. 73.

³¹ Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 55.

³² Vgl. Haupt: Analyse des Raums, hier S. 73.

³³ Ebd., S. 74.

³⁴ Vgl. Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 79.

das Fehlen dieser ausdrücken kann, kann Aufschluss über Hierarchien und Machtverhältnisse geben.³⁵ Durch das Aufzeigen von Grenzen und der Fähigkeit oder Unfähigkeit der Figur diese zu überschreiten wird der Aktionsradius des Subjekts festgelegt. Die Analyse des Aktionsraums gibt demnach Auskunft über die Handlungsfähigkeit der Figuren. Der Anschauungsraum lässt sich nach Hoffmann mittels des Aspekts der Nähe vom Aktionsraum abgrenzen. Denn letzterer zeichnet sich durch den nahen Blick auf die Figuren, deren Handlungen und den Raum aus. Der Anschauungsraum kann im Gegensatz dazu als Fernraum bezeichnet werden, der als „isoliertes Gegenüber [das relativ unabhängig von] dem funktionellen wie dem stimmungsmäßigen Bezug zum Subjekt“³⁶ ist. Es handelt sich dabei um eine eher objektive³⁷ Beschreibung des topographischen Inventars. Jedoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch in Bezug auf die Beschreibung des Anschauungsraums die Mittel der Raffung und Dehnung eingesetzt werden, das heißt auch in diesem Zusammenhang wird eine Auswahl an Merkmalen getroffen.³⁸ Letztlich ist festzuhalten, dass die Grenzen zwischen den Räumen nicht fest sind, sie einander überschneiden und die Räume im Verlauf der Erzählung ihre Funktion ändern können.

Diese Arbeit wird also mit einer Definition von Raum arbeiten, die annimmt, dass ein fiktionaler Raum durch alle räumlichen Hinweise, die der fiktionale Text angibt, geschaffen wird. Ausschlaggebend ist nicht, ob die jeweiligen Räume von der Figur tatsächlich betretbar sind, oder ob darin Figurenhandlungen passieren. Jedoch wird sich diese Untersuchung sehr wohl sozialer, kultureller und politischer Praktiken annehmen, die in den Räumen vorgehen oder auf die sich die Räume auswirken.

³⁵ Vgl. Haupt: Analyse des Raums, hier S. 80-81.

³⁶ Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 92.

³⁷ Vgl. Haupt: Analyse des Raums, hier S. 76.

³⁸ Vgl. Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 92.

2.3 Raummodelle

*Topologien des Wissens und Gedächtnisses, topographische Modelle von Zeit und Geschichte, geopolitische Konzepte von Land und Meer, um Richtungsräume, Bahnen und Strömungen, um glatte und gekerbte Räume, um Rhizome und Netzwerkstrukturen.*³⁹

In diesem Unterkapitel wird ein Überblick über die Raumtheorien gegeben, die zur Erarbeitung der Prosatexte herangezogen werden. Dabei handelt es sich nicht um rein literaturwissenschaftlich relevante Theorien, sie stammen aus den unterschiedlichsten kulturwissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Raumtheorien befassen. Jedoch sind sie in der Erfassung von Raumstrukturen durchaus in der Literaturwissenschaft anwendbar, da in der Narratologie auf real existierende Raumverhältnisse zurückgegriffen wird.

2.3.1 Michel Foucault: Heterotopie

Michel Foucault beschäftigt sich 1967 in seinem Aufsatz *Von anderen Räumen* mit dem Phänomen der Heterotopie. Diesem geht ein Verständnis der Welt „als Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden“⁴⁰ voraus. Foucault versucht Räumen eine ordnungssystematische Bedeutung zuzuschreiben indem er eine Beziehung zwischen den Elementen herstellt und diese in den Kontext der Zeit stellt. Der Raum im 20. Jahrhundert sei durch seine Lage, die durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten⁴¹ charakterisiert wird, bestimmbar. Foucault betont, dass Menschen nicht in leeren, homogenen Räumen leben, sondern dass diese immer schon mit Qualitäten behaftet sind. Dabei wird zwischen dem inneren Raum, als Raum der unmittelbaren Wahrnehmung, Träume, Leidenschaften⁴², und dem äußeren Raum, sprich dem heterogenen Raum in dem wir leben, der uns anzieht⁴³, unterschieden. Der menschliche Lebensraum ergibt sich demnach aus „einer Menge von Relationen, die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.“⁴⁴

³⁹ Mülder-Bach: „Einleitung“, S. 404.

⁴⁰ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne / Günzel (Hg.): Raumtheorie, S. 317-328, hier S. 317.

⁴¹ Ebd., S. 318.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 320.

Eine Heterotopie ist Foucault zufolge ein realer Ort, der zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehört, stellt aber gleichzeitig einen Gegenort zum herkömmlichen Raum dar. Innerhalb der Heterotopie werden alle anderen Orte zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt. Dabei liegt die Heterotopie außerhalb aller anderen Orte, bleibt aber trotzdem lokalisierbar.⁴⁵ Als Beispiel führt Foucault den Spiegel⁴⁶ an, zudem zählen auch Durchgangsorte wie Straßen oder Züge, vorübergehende Halteplätze wie Kinos oder Strände und mehr oder weniger geschlossene Ruheplätze wie Häuser oder Zimmer dazu.⁴⁷ Foucault sieht die Heterotopie als Konstante in allen menschlichen Kulturen vorhanden.⁴⁸

Foucault formt sechs Grundsätze, die zur „systematischen Beschreibung“⁴⁹ von Heterotopien verwendet werden können. Zum einen sieht er Heterotopien als „Konstante aller menschlichen Gruppen“. Demnach sind diese in jeder Kultur zu finden. Jedoch ist es nicht möglich eine Universalform festzulegen, da keine Form der anderen Orte in absolut jeder Kultur vertreten ist. Dennoch unterscheidet Foucault zwei Kategorien: die Krisenheterotopie und die Abweichungsheterotopie. Erstere bezieht sich auf „privilegierte, heilige oder verbotene Orte“⁵⁰ „primitive[r] Gesellschaften“⁵¹. Sie sind jenen Menschen vorbehalten, die sich in einem Krisenzustand befinden, wie etwa „Heranwachsende, Frauen während der Monatsblutung, Frauen im Kindbett oder Greise.“⁵² Diese Form der Heterotopie ist in der heutigen Zeit kaum noch vertreten und wird zunehmend von Abweichungsheterotopien⁵³ ersetzt. Darunter sind wiederum Räume zu verstehen, in denen Menschen untergebracht werden, „deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“⁵⁴ Hierzu zählen unter anderen psychiatrische Anstalten, Gefängnisse oder Altersheime.

Die Wandelbarkeit der Funktion einer bereits bestehenden Heterotopie sieht Foucault als zweiten Grundsatz der Beschreibung. Die Heterotopie selbst besteht fort, ihre festgelegte Funktion wird jedoch von der jeweiligen Gesellschaft nach Bedarf verändert

⁴⁵ Ebd. Foucault: andere Räume, S. 320.

⁴⁶ Ebd., S. 321.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 320.

⁴⁸ Ebd., S. 321.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 322.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl., Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

oder angepasst.⁵⁵ Als Beispiel wird an dieser Stelle der Friedhof angeführt. Dieser ist ein anderer Ort als übliche kulturelle Räume, ist aber trotzdem mit allen anderen Orten verbunden, da in der Regel jeder Mensch ein verstorbenes Familienmitglied an diesem Ort begraben hat.⁵⁶ Die Verortung des Friedhofes innerhalb des städtischen Lebensraums hat sich im Verlauf der Geschichte mehrmals geändert.⁵⁷ Ebenso hat sich auch der Raum der Toten innerhalb des Friedhofs und die damit verbundenen gesellschaftlichen Strukturen einem Wandel unterzogen. Nicht nur die Positionierung der Gräber, sondern auch die Ausgestaltung dieser weisen auf gesellschaftliche Hierarchien hin. Gemeinschaftsgräber entziehen der Grabstätte jeden Hinweis auf Individualität während Einzelgräber genau das berücksichtigen.⁵⁸ Es gibt Grabstätten innerhalb der Kirche oder außerhalb, je nachdem, wo die verstorbene Person begraben wird, lassen sich Rückschlüsse auf ihren gesellschaftlichen Status zu Lebzeiten ziehen. Ein Grab kann simpel, extravagant oder überhaupt nicht markiert sein. Vergleicht man etwa ein nichtmarkiertes Grab unter einer Grünfläche mit einem Grab das durch ein Kreuz oder eine Grabplatte mit Grabstein und Namensnennung markiert ist oder ein Mausoleum miteinander, werden Gesellschaftsstrukturen und Bedeutungsebenen sichtbar.

Foucault schreibt Heterotopien die Fähigkeit zu, „mehrere reale Räume [...] die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen“⁵⁹ und sieht darin den dritten Grundsatz. Als Beispiel dafür nennt er den Garten, der in sich die ganze Welt abbildet. Den vierten Grundsatz sieht Foucault in der Verbindung der Heterotopien mit zeitlichen Brüchen. Solche „absoluten [Brüche] mit der traditionellen Zeit“⁶⁰ seien in unterschiedlichen Ausformungen in Heterotopien wie Friedhöfen, Museen, Festen oder Jahrmärkten zu beobachten.

Der fünfte Grundsatz liegt im „System der Öffnung und Abschließung“, das Foucault einer Heterotopie zuschreibt. Denn während sie als anderer Ort isoliert von der restlichen Welt ist, soll der Zugang zu ihr unter bestimmten Voraussetzungen möglich sein. Diese Bedingungen können etwa in Form von Ritualen oder Zwang ausgestaltet

⁵⁵ Vgl., Foucault: andere Räume, S. 322.

⁵⁶ Ebd., S. 322-323.

⁵⁷ Zur Geschichte des Friedhofs siehe Kapitel 2.3.2 Der Friedhof – Philippe Ariès.

⁵⁸ Vgl. Foucault: andere Räume, S. 323.

⁵⁹ Ebd., S. 324.

⁶⁰ Ebd.

sein.⁶¹ Das sechste und letzte Merkmal sei darin zu sehen, dass Heterotopien „gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion ausüben, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt. Dazu sieht Foucault zwei Realisierungsmöglichkeiten: Entweder schafft die Heterotopie einen „illusionären Raum, der [...] alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt“⁶², oder einen Raum der vollkommenen Ordnung im Gegensatz zum Chaos des menschlichen Raums.

Im Schiff sieht Foucault „die Heterotopie *par excellence*“, denn es ist „ein Stück schwimmenden Raumes“ sozusagen ein Ort ohne Ort, der „auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert“ ist, auf seiner Fahrt „von Hafen zu Hafen“⁶³.

2.3.2 Philippe Ariès: Der Friedhof und die Kirche

Die Entwicklung des Umgangs mit den Toten zählte zum Forschungsgebiet des französischen Historikers Philippe Ariès, der seine Überlegungen dazu in seiner Monographie *Images de l'homme devant la mort*⁶⁴ 1983 veröffentlichte. Ariès bezieht sich auf die Stadt, als Ausgangspunkt einer Untersuchung des Raums der Toten innerhalb einer Kultur. Seine Ausführungen beginnen im Alten Rom, wo eine grundlegende Trennung der Lebenden und der Toten vorherrschte. Dementsprechend wurden die Toten aus der Stadt ausgelagert, jedoch mussten sie erreichbar bleiben, um rituelle Prozesse abhalten zu können. Gräber fanden sich somit am Stadtrand, genauer bei den Stadttoren und längs der Ausfallstraßen. Für Rom sei als Beispiel die Via Appia genannt. Mit einem Friedhof nach heutigem Verständnis, hat diese Art der Totenruhe nichts gemein, denn die Grabkordons entlang der Straßen bilden lediglich Fluchtlinien, aber keinen abgeschlossenen Raum.⁶⁵ Jedoch kam mit der Zeit das Bedürfnis auf, auch nach dem Tod im Gedächtnis der Überlebenden zu bleiben. Wohlhabende und gesellschaftlich relevante Personen ließen Denkmäler erbauen, meist in zweifacher Ausführung. Da innerhalb der Stadtmauern keine Toten begraben waren, wurden an zentralen Plätzen Monumente wie Statuen und Gedenkinschriften erschaffen, während

⁶¹ Vgl. Foucault: andere Räume, S. 326.

⁶² Ebd., S. 326.

⁶³ Ebd., S. 327.

⁶⁴ Die deutsche Übersetzung *Bilder zur Geschichte des Todes* erschien 1984 im Hanser Verlag.

⁶⁵ Vgl. Ariès, Philippe: Der Friedhof und die Kirche. In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums, S. 75-84, hier S. 76.

ein zweites Denkmal am Ort der Grablegung selbst platziert wurde, wobei darauf geachtet wurde, dass die letzte Ruhestätte an belebten Orten Platz fand, wie beispielsweise nahe dem Stadttor. Ariès beschreibt die Zugangsstraße zur Stadt als „Allee großer Grabstätten“⁶⁶.

Die Zeit vom zweiten zum dritten Jahrhundert bezeichnen die Historiker als Umwandlungsphase in der Kulturgeschichte. Mit dem Christentum wandert der Friedhof in die Stadt.⁶⁷ Mit den religiösen Veränderungen geht ein Wandel im Umgang mit den Toten einher. Auch die kleinen Leute bestehen auf das Recht auf Unsterblichkeit und somit auf die Grablegung innerhalb eines Friedhofs. Die Form dieses Totenraums entwickelt sich über die folgenden Jahrhunderte von horizontalen Totenstraßen, über vertikal angelegte Katakomben, die auf den Vorgang der Stapelung zurückgreifen, bis hin zu flächenmäßig ausgeweiteten Friedhöfen, die dem heutigen Verständnis dieser Orte gleichen.⁶⁸ Der Ort der Grablegung und der Denkmalsetzung fallen nun zusammen.⁶⁹ Bis zum 19. Jahrhundert liegen die Friedhöfe fortan mitten in der Stadt, in direkter Nähe zur jeweiligen Kirche. Dann verändert sich jedoch abermals das Verhältnis zwischen Lebenden und Toten. Die Körper der Verstorbenen werden mit Krankheiten assoziiert, weshalb die Friedhöfe aus dem Herzen der Stadt an den Stadtrand ausgelagert werden.⁷⁰ Ariès sieht in dieser Entwicklung den Ausdruck der Sensibilität⁷¹ dieser Zeit. In Westeuropa wurden Friedhöfe neu entworfen, in ihrer Gestaltung erinnern sie mit ihren Grünflächen und Spazierwegen an Parks. Beeinflusst wurde diese romantische Raumgestaltung durch die Tatsache, dass die Menschen ihren Umgang mit und ihr Verhältnis zu den Toten geändert haben. Die die Grabstätten umgebende Natur sowie die Tendenz der Hinterbliebenen, die Gräber ihrer Verwandten und Geliebten zu besuchen, dienten der seelischen Heilung und Linderung von Schmerz.⁷² Obwohl sich diese Funktion von Friedhöfen in Bezug auf die Trauernden wenig geändert hat, ist das Erscheinungsbild aufgrund von Platzmangel auf ästhetischer Ebene ein anderes geworden. Friedhöfe laden in der heutigen Zeit kaum noch zum längeren Verweilen ein.

⁶⁶ Ariès: Friedhof, S. 76.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 77.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 78-79.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 80.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 81.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 82.

⁷² Vgl. Ebd., S. 83.

2.3.3 Pierre Nora: Die Gedächtnisorte

Der französische Historiker Pierre Nora setzt sich zu Beginn der 1980er Jahre mit Orten des Gedächtnisses auseinander und entwickelt im Zuge dieser Auseinandersetzung die Theorie des Gedächtnisorts im Unterschied zu jener der Geschichte. Er definiert ersteren als einen höchst komplexen Ort, der zwei Sphären angehört: der materiellen und der mentalen.⁷³ Dadurch sei dieser Ort „einfach und vieldeutig, natürlich und künstlich, der sinnlichsten Erfahrung unmittelbar gegeben und gleichzeitig Produkt eines höchst abstrakten Gedankenwerks“⁷⁴. Im Begriff des Gedächtnisorts sieht Nora eine dreifache Bedeutung, nämlich im „materiellen, symbolischen und funktionalen Sinn“⁷⁵. Diese Bedeutungsebenen treten in der Regel in Kombination auf, jedoch in jeweils unterschiedlicher Gewichtung. Ein Bedeutungssinn allein konstituiert noch keinen Gedächtnisort. Dazu benötigt es ein „Wechselspiel von Gedächtnis und Geschichte“⁷⁶ sowie den Willen, etwas im Gedächtnis zu behalten. Dieser zweite Punkt ist grundlegend für die Existenz eines Gedächtnisorts, ohne den konstituierenden Willen gibt es nur Geschichtsorte. Das sind jene Orte, an denen „Überreste“⁷⁷ vorhergehender Epochen zu finden sind, deren Existenz aber keiner Aufbewahrungsabsicht zu verdanken ist.

Als Beispiel für einen Gedächtnisort nennt Nora die Generation. Ihre Materialität ist durch ihren demographischen Inhalt gegeben, ihre Funktion liegt in der Offenbarung der Erinnerung und deren Weitergabe und die symbolische Ebene wird durch die Charakterisierung einer Gruppe anhand von Einzelerfahrungen ausgedrückt.⁷⁸ Ein Gedächtnisort existiert nur so lange es auch die Absicht gibt, seine Bedeutung festhalten zu wollen.

2.3.4 Marc Augé: Nicht-Orte

Das Gedankenkonstrukt der Nicht-Orte, französisch non-lieux, geht auf den französischen Anthropologen und Ethnologen Marc Augé zurück, das in seinem Werk *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* (1991) beschrieben wird. Seit der Entwicklung der ersten Satellitenbilder, die erstmals eine

⁷³ Vgl. Nora, Pierre: Die Gedächtnisorte. In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums, S. 84-89, hier S. 84.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd., S. 85.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. Ebd.

Erfassung des gesamten Ausmaßes der Erde ermöglichen, haben sich die Größenverhältnisse in der Raumwahrnehmung geändert. Denn die Erde selbst ist nun ein unbedeutender Punkt in der Weite des Universums. Gleichzeitig öffnet sich die Welt des Individuums in bis dahin ungewöhnliche Weiten, was auf andere technische Entwicklungen zurückgeht. Dazu zählt Augé beispielsweise die modernen Verkehrsmittel, die eine schnelle Verbindung zwischen mehr oder weniger weit entfernten Orten ermöglichen. Aber auch die Öffnung des intimen Raums der eigenen Wohnung, die beispielsweise über Satelliten verbundene TV-Geräte passiert, bleibt nicht ohne Konsequenzen. Durch das Wiedererkennen von unbekannten und weit entfernten Orten, die einzig durch Bilder bzw. Filme erfahrbar sind, entsteht eine Scheinvertrautheit. Diese und weitere Faktoren haben auch zur physischen Veränderung der immer dichter besiedelten Städte beigetragen.

Augé versucht in Anbetracht dieser neuen gesellschaftlichen Entwicklungen eine Definition für diesen Raum der „Übermoderne“⁷⁹ zu finden und kommt so zur Theorie der Nicht-Orte. Diese stehen im Kontrast zum bisherigen Bild des anthropologischen Orts. Der Soziologe Marcel Mauss beschreibt diesen als eine in Zeit und Raum lokalisierbare Kultur. Dementsprechend entstehen Orte überhaupt erst durch kulturelle und soziale Praktiken von Menschen. Daraus ist zu schließen, dass Spuren im Raum hinterlassen werden, wodurch der Raum selbst Hinweise auf die ihn erschaffende Kultur gibt. Nicht-Orte spiegeln dem entgegengesetzt keine Kultur wider, sie sind geschlossene Systeme, die aus Zeichen bestehen. Sie besitzen keine Geschichte, Identität oder Relation, sind also keine anthropologischen Orte.⁸⁰ Augé sieht beispielsweise in den Einrichtungen für den Personen- und Güterverkehr wie Schnellstraßen, Autobahnkreuzungen und Flughäfen, aber auch in den Verkehrsmitteln selbst, in Einkaufszentren, Supermärkten und Hotels solche Nicht-Orte. Diese Räume können als Orte der Reisenden oder des Konsums beschrieben werden. Die reisende bzw. konsumierende Person verweilt nicht lange an besagten Orten, sie sind lediglich Mittel zum Zweck, um an einem Ziel ankommen zu können. Dementsprechend erfüllen Nicht-Orte eine bestimmte Funktion. Es handelt sich meist um (sub-)urbane Räume, die von Institutionen oder juristischen Personen gegründet werden.⁸¹ Nicht-Orte sind oft durch einen jeweils spezifischen Code gekennzeichnet, durch den sich die Individuen,

⁷⁹ Augé, Marc: Nicht-Orte. In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums, S. 94-98, hier S. 97.

⁸⁰ Vgl. Augé, Marc: Nicht-Orte. München: C. H. Beck 2010, S. 92.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 98.

die sich in diesem Raum aufhalten, in ihm orientieren und durch ihn navigieren können. Die aus Zeichen oder Wörtern bestehende Codes geben Verhaltensregeln vor, somit ist klar, was im Nicht-Ort erlaubt und verboten ist.⁸² Beispiele dafür sind etwa die Orientierungstafeln am Flughafen oder Bahnhof, Ort- oder Gebotstafeln an Straßenrändern, Verbotsschilder in Verkehrsmitteln sowie Preisschilder im Supermarkt.

Die Verhaltensregeln gelten für jede Person auf gleiche Weise, worin Augé eine gewisse Entindividualisierung der den Nicht-Ort betretenden Menschen sieht⁸³, die letztendlich zu einer die Gruppe der Nutzer definierenden Identität führt.⁸⁴ Innerhalb dieses Raums herrscht „Einsamkeit und Ähnlichkeit“⁸⁵. Jedoch betont Augé, dass in jedem Nicht-Ort auch das Potential inne liegt, sich zu einem anthropologischen Ort zu transformieren. Denn es ist zu bedenken, dass die Nicht-Orte kaum in ihrer reinen Form existieren, im Regelfall kommt es zur Vermischung.

2.3.5 Kevin Lynch: Das Stadtbild und seine Elemente

Der amerikanische Städteplaner und Autor Kevin Andrew Lynch untersuchte in den 1960er Jahren die urbane Form des Raums und wie es zu Stadtbildern, genauer zum Image einer Stadt, kommt. Lynch hat dazu zusammen mit Lloyd Rodwin 1958 das Essay *A Theory of Urban Form*⁸⁶ verfasst. 1960 wurde dann die weitere Auseinandersetzung mit diesem Forschungsgebiet im Buch *The Image of the City*⁸⁷ festgehalten.

Seiner Theorie zufolge verfügt jede Stadt über ein offizielles Image, das wiederum aus vielen individuellen Vorstellungsbildern zusammengesetzt ist. Dies entsteht entweder unbewusst durch jede einzelne beobachtende Person oder vorsätzlich durch eine Anzahl von Bewohnern dieser Stadt, die ein gewisses Image vorgeben wollen.⁸⁸ Die Notwendigkeit eines solchen „Gruppenbilde[s]“ sieht Lynch in der daraus entstehenden Wirkungsmacht des Einzelnen und der Ermöglichung der Zusammenarbeit mit anderen. Obwohl die Einzelbilder, also die individuellen Vorstellungsbilder eines jeden

⁸² Vgl. Augé: Nicht-Orte (2010), S. 97.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 101.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 102-104.

⁸⁵ Ebd., S. 104.

⁸⁶ Lynch, Kevin / Rodwin, Lloyd: A Theory of Urban Form. In: Journal of the American Institute of Planners 24/4 (1958), S. 201-214.

⁸⁷ Diese Arbeit bezieht sich auf die deutsche Übersetzung: Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. Basel / Berlin / Boston: Birkhäuser 2014 (Bauwelt Fundament 16).

⁸⁸ Vgl. Lynch, Kevin: Das Stadtbild und seine Elemente. In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums. S. 147-150, hier S. 147.

Individuums, jeweils einmalig und nicht zur Gänze mitteilbar sind, gleichen sich diese dem offiziellen Image mehr oder weniger umfassend an. Das Theoriemodell widmet sich in erster Linie der Analyse physischer Dinge, also dem Wahrnehmbaren, und schließt damit weitere Faktoren, wie „die soziale Bedeutung eines Gebietes, seine Funktion, seine Geschichte [und seinen] Name[n]“⁸⁹ von der Untersuchung aus. Lynch spricht also der (äußeren) Form eine besondere Funktion zu, nämlich die der Bedeutungsverstärkung.

Ein Stadtbild umfasst fünf Typen von Elementen, „die sich auf gegenständliche Formen beziehen“⁹⁰. Wege sind diejenigen Kanäle, durch die sich Beobachter oder Beobachterinnen in individuellen Häufigkeiten bewegen. Dazu zählen etwa Straßen, Spazierwege, Wasserwege und öffentliche Verkehrsmittel. Da die Beobachtung der restlichen Elemente während der Bewegung durch die Wege passiert, haben diese oft eine vorherrschende Stellung unter den Elementen. Außerdem sind die weiteren Bestandteile des Stadtbilds entlang dieser „Bewegungslinien“⁹¹ verortbar. Das zweite Element wird als Grenzlinie bezeichnet und umfasst die Ränder jedes anderen Elements. Obwohl es sich nochmals um ein „Linearelement“ handelt, wird dieses jedoch nicht als Weg genutzt oder eingeordnet. Viel mehr fungiert es als Grenze zwischen zwei Gebieten, die den physischen Zusammenhang unterbricht. Derartige Grenzgebiete sind beispielsweise „Küsten, Eisenbahnstrecken, Baugebietsränder [und] Mauern.“⁹² Eine Grenze kann mehr oder weniger überwindbar sein und somit einen Schranken oder zumindest ein Hindernis verkörpern. Außerdem können Grenzelemente verbindend wirken, wenn zwei Gebiete aufeinandertreffen. Lynch gibt hier das Beispiel der Stadtmauer oder des eine Stadt umschließenden Wassers an. Bereiche bilden das dritte Element eines Stadtbildes. Sie sind individuell charakterisierte Abschnitte einer Stadt, in die die beobachtende Person eintreten kann. Jedoch sind sie nicht nur „von innen“ identifizierbar, sondern können auch „von außen als Referenz“⁹³ genutzt werden, vorausgesetzt sie sind von der individuellen, äußeren Perspektive erkennbar. Das vierte Element umfasst die Brennpunkte, „die strategischen Punkte einer Stadt“,⁹⁴ die für die beobachtenden Individuen zugänglich sind und von ihnen intensiv genutzt werden. Lynch unterscheidet zwischen Knotenpunkten und Konzentrationspunkten.

⁸⁹ Lynch: Stadtbild, S. 147.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 148.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 149.

Erstere sieht er als Übergangspunkte von Strukturen, wie etwa Verkehrsunterbrechungen, Kreuzungen und Treffpunkte von Straßen. Letztere sind im Gegensatz dazu durch „Verdichtung von Benutzungszwecken“ oder „ausgeprägte[n] Eigenarte[n]“⁹⁵ charakterisiert. Dazu zählen etwa Straßenecken oder geschlossene Plätze. Innerhalb der Konzentrationspunkte sieht Lynch auch die Möglichkeit von Kernpunkten, die sich dadurch auszeichnen, dass sie Zentrum oder Inhaltsangabe eines Bereiches sind. Diese Formen von Brennpunkten sind keineswegs notwendig isoliert voneinander zu betrachten, denn da wo Wege zusammenlaufen kommt es oft zu Überschneidungen.⁹⁶ Der fünfte und letzte Typ besteht aus den Merk- oder Wahrzeichen. Diese Elemente unterscheiden sich in ihrer Art als optischer Bezugspunkt dadurch, dass sie nicht betreten werden können. Es handelt sich um äußere Merkmale, die aus simplen Objekten bestehen. Sie befinden sich meist in einer gewissen Entfernung zum Individuum, das wiederum nicht nur von einem Standpunkt aus Zugriff darauf hat, denn Merkzeichen überragen oft kleinere Elemente. Lynch unterteilt die Merkzeichen weiter in Radialmarken und lokale Merkzeichen. Zu ersteren zählen etwa Türme, Kuppeln oder Hügel. Sie können unter Umständen sogar außerhalb der Stadt wahrgenommen werden. Im Unterschied dazu verlangen lokale Merkzeichen eine spezifische Umgebung und einen bestimmten Standpunkt der beobachtenden Person. Zu diesen Elementen zählen etwa „Schilder, Plakate, Kaufhausfronten, Bäume, Türgriffe usw.“⁹⁷ Sie übernehmen meist die Funktion der Identifizierung und Gliederung. Die soeben angeführten fünf Elemente eines Stadtbildes sind selten isoliert voneinander zu sehen. Im Normalfall stehen sie in Verbindung zueinander und fließen ineinander, wodurch sie ein Gesamtbild ergeben.

2.3.6 Otto Friedrich Bollnow: Der bergende Raum

Der deutsche Philosoph und Pädagoge Otto Friedrich Bollnow beschreibt in seinem Text *Der bergende Raum* (1962)⁹⁸ die sowohl für die Familie als Ganzes als auch für die Einzelperson zentralen Bereiche innerhalb der Wohnräume der Menschen. Bollnow sieht den Herd beziehungsweise Ofen bereits seit der Antike als verbindendes Element, das den gemeinsamen Mittelpunkt des Hauses bildet. Zusätzlich zur Funktion als Treffpunkt der Familie schreibt er dem Herd durch seine Flammen auch eine sakrale

⁹⁵ Lynch: Stadtbild. S. 149.

⁹⁶ Vgl. Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 150.

⁹⁸ Bollnow, Otto Friedrich: Der bergende Raum. In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums, S. 62-64.

Bedeutung zu.⁹⁹ Bollnow bezieht sich damit auf die griechische Mythologie, genauer auf die Göttin Hestia. Wie ihrem Namen bereits zu entnehmen ist, ist Hestia die Göttin des Herdes und des Feuers, aber auch der Heimat und der Familie.¹⁰⁰ Der Herd in der Mitte des Hauses ist ihr heiliger Platz. Außerdem stellt er „Mittelpunkt der [häuslich-privaten wie gemeinschaftlichen] Rechts- und Schutzsphäre“¹⁰¹ dar.

Bollnow sieht in der modernen Zeit eine Verschiebung des Zentrums weg von der Küche hin zum Essbereich. Die Familie versammelt sich nun nicht mehr um den Herd, sondern trifft sich regelmäßig zu Tisch. Der Herd als Zentrum des Hauses oder der Wohnung verortet die „gemeinsame Mitte der Familie“¹⁰² und ist bestimmt durch die soziale Verbindung der Familienmitglieder. Aus dieser Mitte heraus beziehen sich alle weiteren Wege innerhalb oder außerhalb des familiären Hauses. Jedes Individuum des Familiengefüges hat zusätzlich oder dem vorausgehend seine eigene Mitte im Haus. Bollnow verortet diese im Bett, da ihm zufolge in der Regel ein jeder Tag und analog dazu ein jedes Leben im Bett beginnt und endet.¹⁰³ Folglich sei der „vom Menschen gelebte und erlebte Raum“ vom Zentrum, dem Bett, aus als Ausgangspunkt für den „Aufbau des Lebens“¹⁰⁴ zu untersuchen.

2.3.7 Mircea Eliade: Der heilige Raum

Mircea Eliade befasst sich mit dem „Aufscheinen des Heiligen im Profanen“¹⁰⁵ in seinem 1957 erschienenen Text *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Ausgehend von einer subjektiven Wahrnehmung des Raums behauptet er, dass Räume für religiöse Personen nicht homogen seien, sondern Brüche enthalten, die sich aus einem qualitativen Unterscheid des Heiligen und Nichtheiligen ergeben. Durch die Festlegung der heiligen Qualitäten ist folglich Orientierung möglich.¹⁰⁶ Eliade bezieht sich in seiner Überlegung auf ein Zitat aus dem zweiten Buch Moses: „‘Komm nicht näher heran!’ sprach der Herr zu Mose, ‘Leg deine Schuhe ab; denn der Ort, wo du stehst, ist heiliger Boden’.“¹⁰⁷ Der Textstelle ist zu entnehmen, dass der heilige Raum spezifische Verhaltensregeln in sich trägt, die das Handeln des Individuums

⁹⁹ Vgl. Bollnow: *bergende Raum*, S. 62.

¹⁰⁰ Vgl. Abenstein, Reiner: *Griechische Mythologie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2016, S. 48-49.

¹⁰¹ Abenstein: *Griechische Mythologie*, S. 48.

¹⁰² Bollnow: *bergende Raum*, S. 63.

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 64.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Eliade, Mircea: *Der heilige Raum*. In: Günzel (Hg.): *Theorie des Raums*, S. 54-57.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 54.

¹⁰⁷ *Exodus* 3,5. Zitiert nach Ebd.

innerhalb des Raums mitbestimmt. Eliade hält fest, dass heilig in Bezug auf den Raum mit bedeutungsvoll gleichzusetzen sei und spricht dem heiligen Raum eine Struktur gebende Eigenschaft zu.¹⁰⁸ Alle anderen, nicht heiligen Räume seien amorph, da sie diese, dem Heiligen eigene, Struktur nicht aufweisen. Im profanen Raum ist eine Orientierung demnach nicht möglich, da der Fixpunkt (der heilige Raum) als grundlegendes Element fehlt.

¹⁰⁸ Vgl. Eliade: heilige Raum, S. 55.

2.4 Geschlechteraspekt

*Es wäre tausendmal schade, wenn Frauen wie Männer schreiben [...], denn wenn zwei Geschlechter ganz und gar verschieden sind, wie könnten wir in Anbetracht der Größe und Vielfalt der Welt mit nur einem auskommen? Sollte Erziehung nicht vielmehr die Unterschiede herausbringen und verstärken anstatt die Ähnlichkeiten? Denn in Wirklichkeit haben wir zu viel Ähnlichkeiten, und wenn ein Forscher zurückkommen sollte und uns Nachricht brächte von anderen Geschlechtern, die in anderen Himmeln durch die Zweige anderer Bäume schauen, so könnte nichts der Menschheit von größeren[sic!] Nutzen sein; [...]*¹⁰⁹

Aufgrund der automatisierten geschlechtlichen Markierung von Figuren, Erzähler und Strukturen wie Räume können Narrative nicht geschlechtsneutral gelesen werden. Das Geschlecht wird immer über lineare, ideologische und hierarchische Erzählungen markiert.¹¹⁰ Durch ‚doing gender‘, die Darstellung von Subjektpositionen und Handlungsabläufen, wird Geschlecht in der Narration konstituiert. Natascha Würzbach betont, dass das Geschlecht „[n]eben Klassenzugehörigkeit und ethnischer Herkunft [...] von entscheidendem Einfluss für die Zuweisung von gesellschaftlichen Räumen an Individuen und Gruppen [...]“¹¹¹ ist. Sowohl die Kategorie Raum als auch das Geschlecht unterliegen dynamischen Konstruktionsprozessen und sind demnach nicht als strikt gegeben anzusehen. Die Untersuchung der Geschlechterpositionierung kann Aufschlüsse über die durch den Raum widergespiegelten gesellschaftlichen Machtverhältnisse¹¹² geben.

Wolfgang Hallet und Birgit Neumann weisen darauf hin, dass „Orientierung und Positionierung im Raum [...] ebenso reale wie symbolische Bedeutung für die fiktionale Subjektkonstitution“¹¹³ haben. Die Platzierung von Figuren geht mit einer Identitätsstiftung¹¹⁴ einher, demnach hat die Verortung im Raum Einfluss auf die Identität der Figur. Es besteht eine Interdependenz von der Semantik des Raums und der Figur, weiter auch des Geschlechts. Die Analyse literarischer Texte wird immer noch von einem binären Geschlechterdenken dominiert. Dominique Grisard und Jana

¹⁰⁹ Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein. Frankfurt am Main: Fischer 1982, S. 101.

¹¹⁰ Vgl. Nickenig: Geschlechtergrenzen. <https://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/613/621> (24.03.2021).

¹¹¹ Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler 2004, S. 49-71, hier S. 51.

¹¹² Vgl. Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 53-80, hier S. 58.

¹¹³ Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet / Neumann (Hg.): Raum und Bewegung, S. 11-32, hier S. 25.

¹¹⁴ Vgl. Ebd.

Häberlein sehen im Narrativ der romantischen Liebe diesbezüglich ein verhärtetes Muster. Sie führen an, dass „narrative Konventionen wie die der romantischen und ‚natürlichen‘ hetero-reproduktiven Zweierbeziehung, Politiken der Normalisierung und Naturalisierung von Geschlecht, Geschlechtsverhältnissen und Sexualität sein können“¹¹⁵.

Die grundlegende Tendenz der Menschen, „Raum zu naturalisieren und in ihrem zeitlichen Verlauf normierte Geschichten unhinterfragt hinzunehmen [kann Einfluss] auf die Reproduktion von Geschlecht und Geschlechtsverhältnisse“¹¹⁶ haben. In der Genderforschung werden Geschlechterverhältnisse oft in Zusammenhang mit der an Foucault angelehnten Frage der Macht gestellt.¹¹⁷ Die folgenden Fragen stellen ein Werkzeug dar, um Machtverhältnisse in Raumstrukturen aufzeigen zu können: „Welche Räume sind lokalisierbar? Was erscheint fix? Welche Materialitäten sind sichtbar? Welche Erzählungen werden als glaubwürdig eingestuft und unhinterfragt als ‚wahr‘ angenommen?“¹¹⁸ Besonders symbolträchtige Räume bedürfen einer geschlechterkritischen Überprüfung. Würzbach gibt zur Veranschaulichung geschlechterspezifischer Zuschreibungen von Räumen das Beispiel des Gegensatzpaares der Räume Haus und Natur an.¹¹⁹ Während das Haus als ein für Frauen sicherer Ort markiert ist, wird die Natur als abenteuerlicher Erkundungsraum der Männer beschrieben. Diese den Räumen bereits eingeschriebenen Eigenschaften spiegeln gängige geschlechtsspezifische Vorurteile wider. Bricht die Frau aus dem ihr zugeschriebenen Raum aus, überwindet sozusagen eine Grenze und erkundet ihrerseits die Natur, werden ihr daraufhin spezifische Charaktereigenschaften wie Eigenwilligkeit oder der Drang zur Selbständigkeit zugesprochen.¹²⁰ „Besonders aufschlussreich für die prekäre Stellung der Frau in der Gesellschaft, für ihre Positionierung an einem doppelten Ort zwischen männlicher Fremdbestimmtheit und Streben nach

¹¹⁵ Grisard, Dominique / Häberlein, Jana u.a.: Gender in Motion: Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung. In Grisard, Dominique / Häberlein, Jana u.a. (Hg.): Gender in Motion: Konstruktion in Raum und Erzählung. Frankfurt am Main: Campus 2007, S. 11-31, hier S. 12.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve-Verlag. 1978; Foucault, Michel: Vorlesung 1. Sitzung vom 11. Januar 1978. In: Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität 1. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 13-51.

¹¹⁸ Grisard / Häberlein: Gender in Motion, S. 12.

¹¹⁹ Vgl. Würzbach: Raumdarstellung, S. 49-50.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 53-54.

Selbstbestimmung, sind dabei die Ambivalenzen, mit denen die Raumerfahrung weiblicher Figuren behaftet sind.“¹²¹

Würzbachs Ausführungen verdeutlichen, dass Raum ein mehrschichtiges und multiperspektivisches Konstrukt ist, das durch die darin agierenden Subjekte sowie kulturellen und gesellschaftlichen Strukturen bestimmt und gestimmt wird. Die Analyse der Kategorie Raum muss unter diesem Gesichtspunkt unbedingt beachten, dass Raum ein Produkt sozialer Konstruktionsprozesse ist und in dessen Konstruktion „[...] selbst vergeschlechtlichende Prinzipien eingebunden sind“¹²² Außerdem ist in Analogie zu Mieke Bals Begriff des ‚acting place‘¹²³ festzuhalten, dass „viele [daraufhin deutet], daß institutionalisierte räumliche (An)Ordnungen auf die Körper zurückwirken und somit ebenfalls zur Vergeschlechtlichung der Körper beitragen.“¹²⁴

Zusammenfassend soll festgehalten werden, dass geschlechtsspezifische Aspekte nicht einfach im Raum eingelagert sind, sondern als Teil des dynamischen Prozesses, der den Raum konstituiert, zu sehen sind und es deshalb einer kritischen Analyse der sozialen Strukturen unter Betrachtung der Kategorie Geschlecht bedarf. Denn werden derartige Konstruktionen nicht sichtbar gemacht, kommt es zur Naturalisierung von geschlechtsbezogenen Grenzziehungen und Positionierungen, die im Zuge einer Normalisierung wiederholt und reproduziert werden und dadurch geschlechtliche Zuschreibungen und Verortungen festigen. Als Ergebnis dynamischer Konstruktionsprozesse zeigen narrative Räume gängige Geschlechterverhältnisse auf und verankern diese, wobei festgehalten werden muss, dass Gender immer noch überwiegend binär gesehen und dargestellt wird. In Anlehnung an das zu Beginn dieses Kapitels abgedruckte Zitat aus Virginia Woolfs *A Room of Ones Own* kann an dieser Stelle nur betont werden, dass auch in der Analyse literarischer Texte mehr Platz für „die Vielfalt der Welt“ geschaffen werden sollte.

¹²¹ Würzbach: Raumdarstellung, S. 52.

¹²² Löw, Martina: Die Rache des Körpers über den Raum? Über Henri Lefebvres Utopie und Geschlechterverhältnisse am Strand. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 241-270, hier S. 261.

¹²³ Vgl. Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press ³2009, S. 139.

¹²⁴ Löw: Rache des Körpers, S. 265.

2.5 Generationenaspekt

„Das Konzept ‚Generation‘ ist notorisch mehrdeutig, und das auch im Zusammenhang mit der Literatur.“¹²⁵ Gerhard Lauer stellt fest, dass ‚Generation‘ in der Literaturwissenschaft kein Begriff ist, sondern ein Thema darstellt. Begründet sieht er diesen Umstand in der Unschärfe der begrifflichen Definition in Kultur- und Literaturwissenschaft, die wiederum auf den wechselnden Bedeutungsinhalten der Kategorie Generation beruht. Generation kann als weitreichendes Querschnittsthema¹²⁶ betrachtet werden, das einer auf den individuellen Einzelfall abgestimmten Eingrenzung und Erläuterung bedarf.

Das Bedeutungsspektrum des Generationenbegriffs reicht vom zyklischen Zeitmodell, über die Kategorisierung von Verwandtschaftsformen zu symbolischen Formen der Kulturgeschichte hin zur Generation als psychoanalytische Instanz. Außerdem kann sie als familiäre Kategorie und als erbrechtlicher Begriff fungieren und findet auch als Konzept der Vererbungslehren und als Fachterminus im Rahmen wissenschaftlicher Forschungen Anwendung.¹²⁷ „Dieses Bedeutungsspektrum [wird oft] überlagert durch die Verwendung des Generationsbegriffs für die (Selbst-)Beschreibung synchron organisierter Altersgemeinschaften und gesellschaftlicher Gruppierungen mit identitätsstiftender Abgrenzung gegenüber anderen Jahrgangsgruppen [...]“.¹²⁸ Karl Mannheims Aufsatz *Das Problem der Generation* (1928) wird meist als Grundlage für die Bestimmung des Generationsbegriffs herangezogen. Mannheim versteht die Gesellschaft als „sozial geschichteten Raum“ und baut darauf seine These auf, dass „[a]us der gleichen ‚Lagerung‘ von Individuen in diesem Raum ein ‚Generationszusammenhang‘ ableitbar [wird], wenn gemeinsame ‚reale soziale und geistige Gehalte‘ eine ‚reale Verbindung‘ stiften“. Von einer „Generationseinheiten“ könne dann gesprochen werden, „wenn innerhalb eines solchen Zusammenhangs eine soziale Gruppe die gemeinsamen Erlebnisse auch in gleicher Weise interpretiere und verarbeite.“¹²⁹

¹²⁵ Lauer, Gerhard (Hg.): Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung. Göttingen: Wallstein 2010, S. 7.

¹²⁶ Lettke, Frank / Lange, Andreas (Hg.): Generation und Familie. Analysen – Konzepte – gesellschaftliche Spannungsfelder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 9.

¹²⁷ Vgl. Parnes, Ohad / Vedder, Ulrike u.a.: Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 10.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 218.

Ein grundlegendes Problem der Kategorie Generation liegt in der Abgrenzung zwischen den Generationen sowie in der ungenauen Bestimmung „des Verhältnisses von Generation zu anderen Grundlagen der gesellschaftlichen Formierung von Bewußtsein und kollektiver Mobilisierung.“¹³⁰ Die Optik der Willkür in der Definition von Generationsbezeichnungen wird dadurch begründet, dass es kein einfaches Kriterium der Richtigkeit gibt, das bestimmt, wie sie historisch abzugrenzen und analytisch zu verwerten sind. Während die Einordnung familiärer Generationen, durch ihre ‚natürliche‘ Gliederung, die auf der biologischen Abfolge der Eltern-Kind-Struktur basiert, nachvollziehbar und relativ einheitlich ist, stellt die Übertragung der Beziehungsstruktur der Mikroebene auf eine gesellschaftsübergreifende Generation der Makroebene ein Problem dar¹³¹, wenn das Generationenkonzept für das Kollektiv fruchtbar gemacht werden soll. Versuche, historische Generationen zu identifizieren, stützen sich meist auf gesellschaftlich verbreitete Zuschreibungen oder das Erfinden neuer Generationenkategorien, wodurch ein bunter Katalog an Generationenbezeichnungen entstanden ist, der nicht nur in wissenschaftlichen Beiträgen, sondern auch im öffentlichen Mediendiskurs Anwendung findet.¹³²

Im Generationenbegriff ist die Funktion der „Selbstbeschreibung moderner Zeit-, Gesellschafts- und Selbstverhältnisse“¹³³ enthalten. Ulrike Jureit beschreibt Generation als „ein ‚Beziehungsmuster‘, das ein ‚spezifisches Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv‘ markiert.“¹³⁴ Das beinhaltet auch die Fähigkeit des Generationenbegriffs, Unterschiede aufzuzeigen wie etwa dann, wenn zwei Generationen innerhalb einer zeitlichen Generation voneinander unterschieden werden. Außerdem beleuchten Generationenbegriffe Prozesse, die zur Etablierung einer bestimmten Generation angewandt werden.¹³⁵ Ein Lösungsansatz liegt darin, „bereichs- und themenspezifische generationale Lagerungen zu identifizieren und Überlagerungen durch Lebenslaufstrukturen und der Reichweite sozialer Gruppen zu klären.“¹³⁶ Jörg Bohnencamp sieht Generationen als „kulturelle und soziale Zuschreibungsmechanism[en]“, die den Gesellschaftsmitgliedern zur Verfügung stehen,

¹³⁰ Kohli, Martin: Von der Gesellschaftsgeschichte zur Familie. Was leistet das Konzept der Generationen? In: Lettke / Lange (Hg.): Generation und Familie, S. 47-68, hier S. 47.

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 49.

¹³² Vgl. Ebd., S. 47-48.

¹³³ Parnes / Vedder u.a.: Konzept Generation, S. 21.

¹³⁴ Bohnenkamp, Jörg: Doing Generation. Zur Inszenierung von generationeller Gemeinschaft in deutschsprachigen Schriftmedien. Bielefeld: transcript 2011, S. 47.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 48.

¹³⁶ Ebd., S. 50.

um sich selbst in einer „unterbestimmten Situation identitär zu verankern.“¹³⁷ Diesen Prozess sieht er als Etablierung eines „biographische[n] Orientierungsrahmen[s] für die individuelle Lebensführung“¹³⁸ und als alternative soziale Verortung, welche die Kategorien Klasse, Religion oder Nation als soziale Verortungsaspekte ablösen kann.

Als gesellschaftliches Konstrukt stellt der Begriff Generation ein Phänomen sozialer Räumlichkeit dar, weshalb eine Analyse des literarischen Raums in Bezug auf den Aspekt Generation so fruchtbar erscheint. Durch die Nutzung der Kategorie Generation können Selbst- oder Fremdzuschreibungen von Individuen oder Gruppen aufgezeigt werden und in Relation zueinander untersucht werden, um durch die Generation ausgedrückte Inklusion oder Exklusion wahrzunehmen.¹³⁹ Für die vorliegende Diplomarbeit wurde auf zwei Bedeutungsebenen der Analysekategorie Generation zurückgegriffen. Zum einen auf die familiäre Generation, die in erster Linie in die Gruppen Kind – Eltern – Großeltern gegliedert ist, und zum anderen auf einen historischen Generationsbegriff, der sich durch Erlebnis- und Altersgemeinschaft auszeichnet. Dies ermöglicht die Beschreibung und Aufzeigung generationeller Verortungen auf Mikroebene, wenn es um familiäre Beziehungen geht, auf Makroebene, wo größere gesellschaftliche Einheiten sichtbar werden.

¹³⁷ Bohnenkamp: *Doing Generation*, S. 50.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. Bohnenkamp, Björn / Manning, Till u.a.: *Argument, Mythos, Auftrag und Konstrukt. Generationelle Erzählungen in interdisziplinärer Perspektive*. In: Bohnenkamp, Björn / Manning, Till u.a. (Hg.): *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 9-29, hier S. 11.

3 Josef Winklers Prosa

Der Kärntner Autor Josef Winkler, der seit 1982 als freier Schriftsteller tätig ist und davor fast zehn Jahre als Verwaltungsangestellter an der Klagenfurter Hochschule für Bildungswissenschaften¹⁴⁰ arbeitete, veröffentlichte 1979 sein erstes Prosawerk, den Roman *Menschenkind*, bereits im Suhrkamp Verlag. Dieser Umstand sowie der Erhalt des Preises des Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs noch im selben Jahr verdeutlichen die Qualität und Überzeugungskraft seines frühen Werks.¹⁴¹ Seine weiteren literarischen Erfolge und Produktivität führten dazu, dass er heute zu den renommiertesten Gegenwartsschriftstellern im deutschsprachigen Raum zählt. Dieser erste Roman bildet mit den beiden darauffolgenden Veröffentlichungen *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) und *Muttersprach* (1982) die „skandalisierte Trilogie“¹⁴² *Das wilde Kärnten*, die Winklers bäuerliche Kindheit thematisieren. Mittlerweile ist Winkler durch zahlreiche weitere Preise ausgezeichnet worden, darunter der Große Österreichische Staatspreis 2007 und der Georg-Büchner Preis 2008. Außerdem ist er Präsident des Österreichischen Kunstsenats. Der Autor ist auch für seine politischen Äußerungen bekannt, die immer wieder in seinen Reden Raum finden.¹⁴³

Winklers Prosatexte sind sprachgewaltig und zeichnen sich etwa durch eine farbgesättigte, detailverliebte Sprache, besonders lange, litaneihafte Sätze, „strukturelle Komplexität und idiosynkratischen Sprachkonstruktionen“¹⁴⁴ aus. Josef Winkler arbeitet in seiner Prosa auffallend oft mit Zitaten. Diese Art der intertextuellen Bezüge ermöglicht die Öffnung des literarischen Raums sowie der semantischen Ebene seines Textes. Inhaltlich ist der Autor in erster Linie für die Verarbeitung der Kindheits- und Jugenderfahrungen in seiner „geschichtsträchtige[n] wie literaturmächtige[n]“¹⁴⁵ Heimatregion. Dabei setzt er sich mit existenziellen Fragen anhand von Themenkomplexen wie Heimat, Gewalt, Sterben, Tod, Neubeginn, Sexualität, Homosexualität, Schönheit oder Landleben, Isolation und Katholizismus auseinander. Aber nicht nur die Aufarbeitung der Vergangenheit liefert Winkler Inspiration für seine

¹⁴⁰ Vgl. Eintrag „Winkler, Josef“ in Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv. <http://www-munzinger-de.uaccess.univie.ac.at/document/00000016799> (abgerufen von Vienna University Library am 1.2.2021).

¹⁴¹ Vgl. Millner / Ivanovic: Entsetzungen, S. 15.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. „Winkler, Josef“ <http://www-munzinger-de.uaccess.univie.ac.at/document/00000016799> (01.02.2020).

¹⁴⁴ Millner / Ivanovic: Entsetzungen, S. 15.

¹⁴⁵ Ebd. S. 16.

Prosa, auch seine Reisen, etwa nach Italien, Japan und Indien, sowie Begegnungen mit Menschen finden Eingang in seine literarischen Texte. Alexandra Millner und Christine Ivanovic sehen darin Auseinandersetzungen mit anderen Kulturen, Ritualen, Lebensformen und auch Literaturen. Durch diese Begegnungen mit dem Fremden, das Beobachten und das Einlassen darauf öffnet sich der Schriftsteller einem „internationalen Spektrum“¹⁴⁶ sowie einem neuen Blick auf das bereits Bekannte und Vertraute. Besonders sichtbar ist dies auch in den hier behandelten Texten zu sehen: *Natura morta* spiegelt Beobachtungen, die Winkler während seines Romaufenthalts sammelte, wider und in *Die Verschleppung* erzählt der Autor die schicksalsreiche Lebensgeschichte einer Bäuerin, in deren Bauernhaus sich Winkler vorübergehend eingemietet hatte. Die Forschung betont, dass in dieser Erzählung erstmals eine Möglichkeit der Versöhnung mit der Vergangenheit im Raum steht. Außerdem wendet Winkler bei der Rekonstruktion der Lebensgeschichte der Njetotschka Iljaschenko ein analytisches Erzählverfahren an, das sich auf seine weiteren Texte überträgt: „Das Erzählen von der Fremde her.“¹⁴⁷ *Laß dich heimgeigen, Vater* kehrt die Handlung wieder zurück ins Heimatdorf im Kärntner Drautal und zur Familiengeschichte, jedoch ist spürbar, dass die Erzählinstanz nun eine Perspektive einnimmt, die über das lokale und regionale hinweg reicht und aus einem größeren Erfahrungsschatz schöpfen kann. Die Themen, die Winkler in seinen Büchern ver- und bearbeitet sind nach wie vor aktuell, vor allem bezogen auf die Auseinandersetzung mit Tod, Leid, NS-Verbrechen, Familiengeschichte und Politik- beziehungsweise Gesellschaftskritik.

¹⁴⁶ Millner / Ivanovic: Entsetzungen, S. 16.

¹⁴⁷ Ebd., S. 17.

4 Raumstrukturanalyse

Der Hauptteil dieser Arbeit widmet sich der spezifischen Untersuchung von Raumstrukturen in den drei eingangs genannten Prosatexten *Die Verschleppung*, *Natura morta* und *Laß dich heimgeigen, Vater* von Josef Winkler. In der Folge wird zum jeweiligen Text ein kurzer inhaltlicher Überblick geschaffen, bevor die Raumanalyse durchgeführt und die damit einhergehende Interpretation der Ergebnisse aufgezeigt wird.

4.1 *Die Verschleppung* (1983)

Der biographische Text *Die Verschleppung*. Njetotschka Iljaschenko erzählt ihre ukrainische Kindheit ist eine Erzählung der tragischen Kindheits- und Jugenderinnerungen der Njetotschka Iljaschenko. Josef Winkler bringt auf Papier, was Njetotschka aufbewahren und weitergeben möchte. Als sich Winkler im Kärntner Bergbauernhof der Familie Starzer einmietet, um fern von Wien an seinem nächsten Roman zu arbeiten, ahnt er noch nicht wozu die Begegnung mit Njetotschka führen wird. Denn nach der täglichen Schreibarbeit begibt sich Winkler in die Küche, wo ihm Njetotschka ihre Geschichte erzählt.¹⁴⁸ Aus den gesammelten Gesprächen entsteht eine Erzählung, *Die Verschleppung*, welche die Erinnerungen der Njetotschka an ihre ukrainische Kindheit und ihre Familie, an die Auswirkungen des politischen Umschwungs in der Ukraine auf ihre Lebensumstände und an ihre Verschleppung ins österreichische Kärnten, wo sie als Zwangsarbeiterin ihr neues Leben beginnt, zusammenträgt.

Das Buch besteht aus zwei Texten, *Die Menscherkammer* und *Die Verschleppung*. Der erste Text ist als Prolog zu sehen. Der Ich-Erzähler, der durch die Autornennung oberhalb der Kapitelüberschrift in Zusammenhang mit dem Verfasser gebracht wird, gibt vorweg Informationen über die Entstehung der nachfolgenden Erzählung an. Er steckt den groben Inhalt ab und beschreibt den Erzählprozess der Njetotschka beziehungsweise die Gesprächssituation zwischen Erzähler und der Bäuerin. Etwa im letzten Drittel des Prologs kündigt Winkler bereits einen Wechsel der Erzählinstanz an, als er schreibt: „[...] aber ich sollte ihre Geschichte nicht vorwegnehmen, sie wird sie

¹⁴⁸ Vgl. Prangel, Matthias: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit. Ein Gespräch mit Josef Winkler. In: literaturkritik.de. 6/2004. <https://literaturkritik.de/id/6730> (06.03.2020).

euch selbst erzählen.“¹⁴⁹ Die Subjektivität der Erzählperspektive wird betont und eine gewisse zeitliche und räumliche Distanz vermittelt. Einerseits wird klar, dass der Prolog mit Abstand zum restlichen Text zu sehen ist. Der Verfasser verfügt bereits über das Wissen des Erzählten, es wird der Leserschaft aber noch vorenthalten, da die Erzählperspektive nicht stimmt. Obwohl klargestellt wird, dass die Erzählung durch Winkler vermittelt wird, als er davon berichtet, dass Njetotschka selbst ihn darauf angesprochen hat, dass sie „schlecht deutsch schreiben“¹⁵⁰ kann. So gerne wollte sie alles einmal aufschreiben, was durch Winklers Schreibfähigkeit ermöglicht wird. Dieser vermittelt der Welt, was Njetotschka mitzuteilen hat. „Ich will, so sagte sie öfter, zeigen, daß man, auch wenn man in einer noch so aussichtslosen Situation ist, die letzte Kraft und Hoffnung aktivieren soll, damit es doch noch weitergeht, sonst hätte ich das alles nicht überlebt.“¹⁵¹

Dem Prolog wird ein Zitat von Jean Giono aus seinem Roman *Der Berg der Stummen* vorangestellt: „Einmal vor langer Zeit sind wir Menschen gewesen, die nicht an die Religion der anderen geglaubt haben: und darum hat man zu jener Zeit denen, die die Großväter unserer Großväter gewesen sind, die Spitzen der Zungen abgeschnitten, damit sie sich keine Kirchenlieder mehr singen konnten.“¹⁵² In Bezug auf den Inhalt der Erzählung, wo Njetotschka die Zerstörung der Kirche und die Aberkennung der Religion durch die Kolchosführer beschreibt, wirkt dieses Zitat wie ein Omen, das auf eine grundlegende Struktur hinweist, das Entziehen der Religiosität als Mechanismus der Macht und Unterdrückung.

Auf der an das Zitat anschließenden Seite ist ein Familienfoto abgebildet, die Bildunterschrift gibt an, dass die Frau „vorne rechts“ im Bild die Mutter der Njetotschka, Hapka Davidowna Iljaschenko, ist. Wer die anderen Personen auf dem Foto sind, wird nicht bestimmt. Bevor der Haupttext beginnt, ist ein weiteres Foto abgebildet. Ein Portrait der Hapka Davidowna Iljaschenko. Erneut wird der Mutter der Ich-Erzählerin Raum geschenkt, wodurch bereits der hohe Stellenwert der Mutter in Njetotschkas Leben deutlich gemacht wird. Erst ganz zum Schluss, auf der letzten Seite des Buches, ist ein Foto abgebildet, auf dem ganz im Hintergrund der jugendliche Kopf der Njetotschka zu sehen ist. Die Bildunterschrift lautet: „Im Villacher Lager

¹⁴⁹ Winkler: Verschleppung, S. 43.

¹⁵⁰ Ebd., S. 44.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., S. 5.

Njetotschka Wassiljewna Iljaschenko (angekreuzt) Lydia Wassiljewna Iljaschenko (vorne links).“¹⁵³ Die Abfolge der Bilder spiegelt auch den Raum wider, der inhaltlich der Geschichte der Mutter Hapka gewidmet wird. Obwohl Winkler die Kindheitserinnerungen der verschleppten Ukrainerin erzählt, nimmt die Schilderung der Kindheit und Jugend der Mutter Hapka einen verhältnismäßig großen Teil der Erzählung ein.

Zwischen dem Prolog *Menscherkammer* und der Haupterzählung ist erneut Raum für eine Titelseite auf der geschrieben steht: „Die Verschleppung. *Njetotschka Wassiljewna Iljaschenko erzählt Josef Winkler ihre russische Kindheit.*“¹⁵⁴ Durch die Information im Untertitel der Kapitelüberschrift wird die Erzählperspektive und Erzählsituation nun eindeutig geklärt. Njetotschka ist die Ich-Erzählerin, was auch durch die erste Textzeile nochmals bestätigt wird, wo es heißt: „Im März des 43er Jahres wurden meine Schwester Lydia Wassiljewna Iljaschenko und ich, Njetotschka Wassiljewna Iljaschenko, [...] gefangengenommen.“¹⁵⁵ Im Untertitel wird auch der Adressat der Erzählung beziehungsweise der Gesprächspartner genannt, Josef Winkler. Dem Untertitel ist abermals ein Zitat unterstellt, dieses Mal aus Boris Pilnjaks Erstlingsroman *Das nackte Jahr* (1922). „Sehen Sie sich um – Rußland erlebt jetzt ein Märchen. Märchen werden vom Volk geschaffen; die Revolution hat wie ein Märchen begonnen. Der Hunger, der Tod, sind sie nicht wie im Märchen?“ Die zentralen Themen der Erzählung werden bereits an dieser Stelle angedeutet – ein politischer Umschwung und schreckliche Folgen für die Bevölkerung. Auch Njetotschka erlebt eine Hungersnot und wird zahlreiche Male direkt oder mittelbar mit dem Thema Tod konfrontiert.

Dem Prolog und dem Untertitel kann außerdem eine verstärkende Funktion des Bezugs zur realen Welt zugesprochen werden. In *Menscherkammer* beschreibt Josef Winkler die Räume, in denen Njetotschka Winkler von ihren Erfahrungen berichtet, sehr genau. Neben der Küche des Kärntner Bauernhauses der Familie Niederstarzer, sind das etwa der Viehstall oder der Acker. Die Gesprächssituation ist meist mit Arbeit verbunden, entweder ist Njetotschka noch in der Küche beschäftigt oder Winkler begleitet sie in den Stall oder auf das Feld und hilft mit. Der Raum, in dem die Erzählung ihren Anfang nimmt, ist im Gegensatz dazu das Elternhaus im ukrainischen Dóbenka. Die Verortung der Erzählung nimmt auch hier Bezug auf einen außerhalb der Erzählung liegenden Ort

¹⁵³ Winkler: Verschleppung, S. 283.

¹⁵⁴ Ebd., S. 61.

¹⁵⁵ Ebd., S. 65.

der realen Welt. Obwohl das Dorf Dóbenka heute nicht mehr existiert, da es so wie viele andere Ortschaften dem Krementschugger Stausee weichen musste, ist eine Verortung anhand der zahlreichen weiteren räumlichen Hinweise möglich: „[...]in unserem Elternhaus in Dóbenka, einem kleinen Dorf in der Ukraine, in der Nähe von Tscherkassy, [...]“¹⁵⁶. Tscherkassy ist auch heute noch eine Stadt in der Ukraine, die an dem bereits erwähnten Stausee liegt. Ebenfalls gleich zu Beginn wird der Verlauf der Geschichte und die Verbindung zum Ort der Erzählsituation gezogen: „[...] aus Dobenka wurden wir in einen Viehwaggon gesteckt und nach Kärnten zur Zwangsarbeit geschickt. Wir fuhren über Tschornowai, Kiew, Przemysl und Wien nach Kärnten. Am 7. April 1943 kamen wir nach einer fast vierwöchigen Fahrt in Villach am Bahnhof an.“¹⁵⁷ Die Erzählinstanz präsentiert von Anfang an das räumliche Ausmaß der Erzählung im geographischen Sinn.

4.1.1 Menscherkammer

*In dieses östliche Zimmer des Bergbauernhofes wurde am 7. April 1943 in der Nacht, es war gegen elf Uhr, die kleine vierzehnjährige, in einem Viecherwaggon aus Rußland deportierte Njetotschka Wassiljewna Iljaschenko einquartiert, nachdem sie das Nachtessen bekommen hatte.*¹⁵⁸

Der Titel des Prologs *Menscherkammer* stellt bereits eine erste Verortung dar. Der Begriff selbst ist eine Raumbeschreibung, die, wie sich herausstellt, ein bestimmtes Zimmer des Starzer Bergbauernhauses benennt. Genau in dieses Zimmer mietet sich der Autor Josef Winkler ein, um aus der Stadt wegzukommen und einen geeigneten Raum für seine Schreibearbeit zu haben. Es handelt sich dabei um das selbe Zimmer, in dem Njetotschka einst ihre erste Nacht auf diesem Bauernhof verbracht hatte und das sie sich mit einer Magd teilte. Denn, „das ist die Menscherkammer, in dieser Kammer haben immer die Dirnen geschlafen.“¹⁵⁹ ‚Menscher‘ ist im österreichischen Sprachraum ein dialektaler Begriff für die Bezeichnung von Mädchen. Der hier benannte Raum ist demnach sowohl durch den ihm gegebenen Namen sowie durch seine Funktion als Schlafzimmer für Mädchen geschlechtlich markiert und geprägt. Njetotschka kommt auf dem Hof an und befindet sich in einer erschreckenden Phase der Ungewissheit. Sie weiß nicht, was sie erwartet und sie kann den Raum nicht einordnen, in dem sie sich befindet. Ihre ersten Eindrücke sind geprägt von Angst. Angst davor, zu sterben und

¹⁵⁶ Winkler: Verschleppung, S. 65.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 10.

¹⁵⁹ Ebd., S. 59.

Angst davor, aufgefressen zu werden. Erst als sie in der Menscherkammer ankommt und realisiert, dass ihr in diesem Raum nichts Böses widerfahren wird, ändert sich die Stimmung, die von den sie umgebenden Räumen vermittelt wird. Die Menscherkammer markiert einen Punkt des Neuanfangs. Von hier aus orientiert sich Njetotschkas Leben neu. Für die nächsten zwei Jahre ist die Menscherkammer ihr Zuhause und ein Raum der relativen Sicherheit.

Erst als keine ‚Menscher‘ mehr auf dem Hof sind, wird der geschlechtlich markierte Raum umfunktioniert. Er dient nun als Gästezimmer und wird vermietet. Der dem männlichen Geschlecht zugeschriebene Autor Josef Winkler mietet sich in die Menscherkammer ein und passt die Gestaltung und Stimmung des Raums entsprechend seiner Bedürfnisse an. Indem er einen Schreibtischstuhl und seine Schreibmaschine mitbringt und sie im Raum platziert, wird dem Schlafraum die Funktion des Arbeitsplatzes hinzugefügt.¹⁶⁰ Auch die Orientierung seines Schreibtisches in Richtung des östlichen Fensters mit Blick auf seinen talwärts gelegenen Heimatort spiegelt die Charakteristika der Figur wider. Das auf den Heimatort Herabblicken thematisiert Winklers Reflexion über sein bisheriges Schreiben. Die schriftstellerische Auseinandersetzung mit seiner Herkunft hat ihn von seinem Heimatdorf distanziert, es ist eine Grenze entstanden, die Winkler, als er an Njetotschkas Bauernhof ankommt, nicht überwinden kann, die sich in der Folge dennoch als überwindbar herausstellt.

Neben der räumlichen Verortungsfunktion und den in den Raum eingebundenen gesellschaftlichen wie geschlechtlichen Strukturen, nimmt das Wort ‚Menscherkammer‘ selbst eine Funktion in Bezug auf den Textraum ein, denn als Titel des Prologs fungiert er strukturgebend und betont die Relevanz des bezeichneten Raums für die Erzählung und das Zustandekommen derselben. Er trennt den Prolog räumlich von der restlichen Erzählung, stellt aber gleichzeitig einen Verbindungspunkt zu Njetotschkas Geschichte her. Diese Struktur wird im Prolog auch inhaltlich angewandt, indem Winkler gleichzeitig auf Njetotschkas Geschichte vorausgreift, das Zusammentreffen der beiden Figuren schildert und von seiner dadurch ausgelösten Entwicklung berichtet.

Neben der zuvor beschriebenen Funktion des Ankommens und des Neuorientierens, stellt auch das Verarbeiten einen beachtenswerten Aspekt dar. Denn erst durch die seelische Verarbeitung des Erlebten ist die angesprochene Neuorientierung möglich. Josef Winkler nutzt den Raum im Bergbauernhaus zur Reflexion seiner bisherigen

¹⁶⁰ Vgl. Winkler: Verschleppung, S. 10.

Handlungen und der ihm entgegengebrachten Reaktionen, sowie der Entwicklung seines Lebens in Bezug auf seine Herkunft. Dieses Reflektieren beschränkt sich räumlich nicht allein auf die *Menschenkammer*, jedoch spielt dieser Raum eine antreibende Rolle.

Die räumliche Funktion des Raums wird durch einen weiteren Aspekt erweitert. Das oftmals angesprochene Fenster erlaubt einen Blick nach draußen, auf den Rahmen. Ob es der Blick ins Tal oder auf den Neuschnee ist, durch diesen Blick nach draußen wird der Raum als Teil eines Ganzen verdeutlicht. Die Kammer ist Teil der erzählten Welt und wird durch die unterschiedliche Wahrnehmung des Raums außerhalb des Zimmers gestimmt. Besonders auffällig ist diese Funktion in Bezug auf die Bildbeschreibung des Bildes aus Njetotschkas Schlafzimmer, das Winkler mit in die Menschenkammer nimmt, um es sich näher anzusehen. Er beschreibt das Bild sehr detailliert, so sehr, dass es vor seinen Augen lebendig wird, denn er meint sogar das Rauschen des darauf abgebildeten Baches zu hören. Tatsächlich hört er aber den Bach, der nahe des Hauses vorbeifließt und durch das offene Fenster zu vernehmen ist. An dieser Stelle wird die Verbindung von fiktiver und realer Welt verbildlicht. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität sind manchmal nicht leicht zu ziehen oder wahrzunehmen, jedoch spricht Winkler an, dass die Erzählung womöglich auf realen Fakten beruht und sich auf tatsächliche Orte und Räume bezieht, sie jedenfalls dennoch nur eine Abbildung dessen ist und nicht als Realität aufgefasst werden kann.

4.1.2 Erinnerung und Gedächtnisort

Bereits in der Antike gelten räumliche Vorstellungen als Grundelement für Erinnerungsprozesse.¹⁶¹ Renate Lachmann etabliert das Konzept der „Raummetaphorik von Intertextualität als literarisches Gedächtnis“, durch das immer auch „ein kulturelles Gedächtnis artikuliert“¹⁶² wird. In Analogie dazu kann ein literarischer Text selbst die Funktion eines Erinnerungsraums übernehmen. In Anlehnung an Nora ist festzuhalten, dass Gedächtnisorte sowohl der materiellen als auch der mentalen Sphäre angehören.¹⁶³

¹⁶¹ Vgl. Rupp, Jan: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Hallet / Neumann (Hg.): Raum und Bewegung, S. 181-194, hier S. 181.

¹⁶² Vgl. Ebd.

¹⁶³ Vgl. Nora: Gedächtnisorte, S. 84.

„Wirkungsvolle Gedächtnisorte müssen mit narrativem Sinn angereicht und in einen Bedeutungszusammenhang kollektiver Erinnerung gebracht werden.“¹⁶⁴

Folgt die Untersuchung der *Verschleppung* den genannten Theorien, kann festgestellt werden, dass durch das physische Vorhandensein des Buchs bereits die Voraussetzung der Materialität gegeben ist. Der Wille, die Erinnerungen für das Kollektiv festzuhalten, ergibt sich einerseits durch die Veröffentlichung des Werks durch Winkler, andererseits durch den im Werk verorteten Willen der Njetotschka, ihre Erfahrungen weiterzugeben, damit sie nicht vergessen werden und durch sie auch in den aussichtslosesten Situationen Hoffnung vermittelt werden kann.¹⁶⁵ An dieser Stelle wird auch die Funktion bereits beschrieben, diese liegt in der Weitergabe der Erfahrungen, und zugleich in einem Prozess des von der Seele Redens der Hauptfigur. Auf symbolischer Ebene wird ausgedrückt, dass das im Narrativ festgehaltene Einzelschicksal als beispielhafte Erinnerung für eine ganze Generation anzusehen ist. Im Text selbst werden zahlreiche vergleichbare Figuren aufgezeigt, die ähnliche Schicksale erleiden.

Im Haupttext gibt Josef Winkler Njetotschkas Erinnerungen an ihre Kindheit und ihre Mutter wieder. Njetotschkas eigene Kindheitserinnerungen werden mit jenen, die sie durch die Erzählungen ihrer Mutter hat, verstrickt und durch den Autor Josef Winkler vermittelt. Hinzu kommen die detaillierten Geschichten über die Biographie der Mutter, die Njetotschka als Kind von dieser erzählt bekommt. Die Erinnerungen an ihren Heimatort, das kleine Dorf Dóbenka, an die sich dramatisch ändernden Lebensumstände der Familie, an die Machtübernahme der Russen und deren Auswirkungen auf das tägliche Leben und an ihre Verschleppung im Jahr 1943 ins österreichische Kärnten wie dessen Folgen werden aus der Erzählperspektive einer Ich-Erzählerin geschildert, die sich gleich zu Beginn des Textes als Njetotschka Wassiljewna Iljaschenko¹⁶⁶ zu erkennen gibt.

Zu beachten ist, dass es sich wie in allen biographischen Texten auch hier nicht um eine exakte Abbildung der Realität handelt, sondern um einen Rekonstruktionsversuch aus einer höchst subjektiven Perspektive. Njetotschkas Biographie speist sich aus ihren Erinnerungen, die sich aus Erfahrungen, Erzählungen und Wahrnehmungen zusammensetzen, beeinflusst von dem, was Erwachsene vor langer Zeit einem Kind erzählen, was dieses aufsnappt, beobachtet und wieder vergisst. Große Teile ihrer

¹⁶⁴ Rupp: Erinnerungsräume, S. 182.

¹⁶⁵ Vgl. Winkler: Verschleppung, S. 43-44.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 65.

Erzählung ereignen sich bereits vor ihrer Geburt oder als sie noch ein Kleinkind ist. Zudem gesellt sich der Umstand, dass sie oft physisch überhaupt nicht anwesend ist. Als der Vater etwa im Haus seiner Schwester von den Kolchosleuten verprügelt und weggeschleppt wird, muss die kleine Njetotschka im Elternhaus bleiben¹⁶⁷, kann die Geschehnisse de facto nicht mit eigenen Augen beobachten.

Die insbesondere zu den Erinnerungen der Kindheit bestehende zeitliche und geographische Distanz der Figur zum Geschehen verstärkt den Eindruck einer Ungewissheit in Bezug auf Details, wodurch der Ich-Erzählerin eine gewisse Unzuverlässigkeit in ihrer Funktion zugesprochen werden kann. Auch das Element der Zeit weist auf diesen Umstand hin, wenn es um Zeitangaben geht, die in Widerspruch zu anderen Aussagen der Erzählerin stehen. Aber gerade die Entfernung, auf zeitlicher wie räumlicher Ebene, ermöglicht es Njetotschka, über die schlimmen Ereignisse ihrer Kindheit zu erzählen. Denn als sie die Geschichten selbst von der Mutter erzählt bekommen hat, erschauerte sie¹⁶⁸, wodurch ein blockierender Schrecken ausgedrückt wird, der es ihr damals unmöglich gemacht hätte, über das Erlebte zu sprechen. Auch an dieser Stelle wird der Umstand deutlich gemacht, dass es sich nicht immer um Njetotschkas eigene Erinnerungen handelt.

Njetotschkas Eigenschaft als unzuverlässige Erzählerin wird dort besonders unterstrichen, wo sie die Zusammenhänge selbst in Frage stellt. „Damals hatten wir einen schwarzen Hund, der Walzl hieß. Eigenartig! Als ich hierher nach Kärnten auf den Bergbauernhof kam, hat auch ein Hund Walzl geheißen. Und auch das war ein schwarzer Hund!“¹⁶⁹ Der reflektierende Zusatz „Eigenartig!“ markiert bereits eine Unstimmigkeit. Die Erinnerung erweckt bei der Erzählerin eine Irritation, durch deren Artikulation bei der Leserschaft Zweifel in Bezug auf die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz aufkommen können. Außerdem spricht der Umstand, dass der Hundename eher dem deutschsprachigen Raum zuzuordnen ist, gegen die Faktualität der Erinnerung. Walzl entspricht als Diminutiv von Walter nicht den ukrainischen Verkleinerungsformen von Figurennamen. Hinzu kommt, dass der Text die unterschiedlichen Bezeichnungen für Personenbezeichnungen ansonsten hervorhebt, wie am Beispiel des Begriffs ‚Mutter‘ veranschaulicht werden kann. Die ukrainische

¹⁶⁷ Vgl. Winkler: Verschleppung, S. 108-109.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 109.

¹⁶⁹ Ebd., S. 102-103.

Mutter wird von ihren Kindern „Mati“¹⁷⁰ oder „Mamo“¹⁷¹ genannt, von ihrem Mann „Mamuschka“¹⁷², während die Kärntner Ziehmutter von der Familie mit „Mame“¹⁷³ angesprochen wird. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Njetotschka in den meisten Fällen als Expertin ihrer Erinnerungen angesehen werden kann, nicht aber des tatsächlichen Geschichtsverlaufs.

4.1.3 Zentralräume

Durch die Erzählung ziehen sich drei elementare Orte der Zentrierung: Haus, Herd und Bett. Das Haus ist das Zentrum des Lebens, von ihm ist die Lebensqualität im Sinne eines räumlichen Schutzes abhängig. Wenn dieses Grundbedürfnis nicht gedeckt ist, bricht eine Lebenskrise aus. Njetotschka und ihre Mutter sehen sich während der Maßnahmen des Kolchos mehrmals mit der Suche einer neuen Unterkunft, eines neuen Hauses, konfrontiert. Ihre Lebensumstände sind durch den jeweiligen Raum, der ihnen zur Verfügung steht, oder eben nicht zu Verfügung steht, geprägt. Gleichzeitig spiegeln sich diese darin. Im ersten Teil des chronologischen Verlaufs der Geschichte können Wassilij und Hapka ein, im Verhältnis zu den anderen Häusern im Dorf, besonders schönes und gut ausgestattetes Haus bauen. Die Familie verfügt somit über eine Küche mit Herd, einen Wohn- beziehungsweise Schlafrum und ein Kabinett. Zu dem Haus gehören Felder, Wald, ein Viehstall und Garten. Die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten zeigen den Wohlstand der Familie, der dadurch, dass diese die Arbeitsräume auch noch mit einer Nähmaschine und einer Milchmaschine ausstatten können, betont wird. Hinzu kommt, dass das Haus auch eine besonders gute Lage hat, denn es ist auf einem Hügel erbaut, wodurch es vor Überschwemmungen bei Übertritt des nahe gelegenen Flusses Dnjepr geschützt ist. In diese grob abgesteckten Raumverhältnisse wird Njetotschka hineingeboren.

Der Raum, welcher der Ich-Erzählerin und ihrer Familie zur Verfügung steht ändert sich zahlreiche Male. Ausschlaggebend dafür ist der politische Umsturz, die Etablierung der Kollektivwirtschaft, sowie der Neid der anderen Dorfbewohner. Das erste Mal, als Njetotschka ihr Zuhause verliert, ist ihr Vater bereits geflüchtet und die alleinerziehende Hapka wird von Männern abgefangen und in den Gemeindegatter gezwängt. Während sie frühmorgens dort festgehalten wird, gehen die Männer zu ihrem Haus, jagen Lydia und

¹⁷⁰ Winkler: Verschleppung, S. 151.

¹⁷¹ Ebd., S. 120.

¹⁷² Ebd., S. 104.

¹⁷³ Ebd., S. 238.

Njetotschka, so wie sie gerade gekleidet waren, aus dem Haus, verbarrikadieren dieses und versperren die Tür, sodass kein Zutritt mehr möglich ist.¹⁷⁴ Fortan haben Hapka, Lydia und Njeetotschka keinen Rückzugsort mehr, denn ihnen wurde alles genommen: Feld, Vieh und nun auch der Schutz des Hauses. Sie sind jeder Witterung schutzlos ausgeliefert, einzig ein Schafwollmantel wärmt die Mutter und ihre Kinder. Zudem wird die kleine Familie von den restlichen Dorfbewohnern und den Verwandten gemieden. Die Ausgrenzung, die Njetotschkas Familie erfährt spiegelt den Mechanismus des politischen Systems wider. An ihnen wurde ein Exempel statuiert, um zu zeigen, was passiert, wenn sich jemand gegen die Prozesse der Kollektivwirtschaft auflehnt. Aus Angst, dass ihnen das Gleiche passieren könnte, verweigert die Gemeinschaft den Ausgestoßenen lebensnotwendige Hilfe. Erst als eine Nachbarin das Elend nicht mehr mitansehen kann und die Drei mit in ihr Haus nimmt, bessert sich die Lage und ein Weiterleben ist möglich, wenngleich die Helfende gleich am nächsten Tag mit den Konsequenzen ihrer gütigen Handlung konfrontiert wird und in der Folge ihr Heim zurücklässt, um sich anderswo mit ihrem Mann ein neues Leben aufzubauen.

Einige Zeit später verlieren Njetotschka und Hapka abermals die Unterkunft und werden zwangsweise ausquartiert, damit ein Kolchosarbeiter und seine Familie im Hause der Nachbarin untergebracht werden können, die ihr Haus wiederum nach einem Brand verloren haben. Sie kommen in einem kleinen Kabinett des Hauses des Onkels der Njetotschka unter.¹⁷⁵ Zu dieser Zeit im Frühjahr 1932 ist Njetotschka etwa vier Jahre alt und eine gewisse Integration in die Gesellschaft hat stattgefunden. Der Lebensraum wird vermehrt durch Beziehungen zu anderen Kindern beschrieben. Dennoch bleiben Hapka und Njetotschka eine Einheit, die selbst um ihr Überleben kämpfen muss. Dies zeigt sich besonders, wenn es um Nahrungsmittel geht. Die Cousinsen stehlen Njetotschka immer wieder das Essen, das die Mutter für sie herrichtet, bevor sie versucht gestohlenen Gras oder Sauerampfer zu verkaufen. Als die Kirschen auf dem Kirschbaum reif sind und Njetotschka zu klein ist, um auf den Baum klettern zu können, geben ihr die anderen Kinder keine einzige Kirsche ab. Obwohl sie also wieder als Teil der Gesellschaft beschrieben werden und einen Platz im Haus der Verwandten gefunden haben, werden Hapka und Njetotschka trotzdem ausgeschlossen.

Neben dem stetigen Verlust von Lebensraum, schwindet auch der Komfort, mit dem der Wohnraum ausgestattet ist. Das Elternhaus ist von guter Bausubstanz, sehr geräumig

¹⁷⁴ Winkler: Verschleppung, S. 113-114.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 116.

und gut ausgestattet. Das Haus der Nachbarin wird nicht ausführlich beschrieben, jedoch verfügt es über ein Bett, einen Ofen und einen Garten. Das kleine Kabinett der Verwandten hat undichte Fenster, keinen Herd und lediglich eine Pritsche. Zum Kochen verwendet Hapka eine offene Feuerstelle vor dem Haus, also außerhalb des Wohnraums, was bedeutet, dass dieser nicht geheizt werden kann. Eine Wende ereignet sich, als die Mutter beim Brückenbau eine Arbeit findet. Als Reinigungskraft der Arbeiterunterkünfte verdient sie Geld, kann somit für sich und Njetotschka, die zu dieser Zeit sehr viel alleine ist, somit ausreichend mit Lebensmittel versorgen. Als Hapka sogar ein Zimmer in den Arbeiterbaracken bekommt, sind Tochter und Mutter wieder vereint. Für die Zeit des Brückenbaus leben sie in den Arbeiterbaracken, wo sich andere Raum- und Gesellschaftsstrukturen aufzeigen. Viele Arbeiter und Arbeiterinnen sind Personen ohne Papiere, die vor dem Kolchos geflohen sind. Njetotschka und ihre Mutter sind dort keine Außenseiter, wie sie es im Heimatdorf sind, sondern Teil der Gemeinschaft. Ihr Schlafplatz ist zentral zwischen Speiseraum und Heizraum gelegen. Nach dem Abschluss der Bauarbeiten gehen Njetotschka und Hapka zurück in das Dorf. Dort können sie ein halbfertiges, verlassenes Bauernhaus¹⁷⁶ beziehen, das vom Elternhaus am anderen Ende des Dorfes gelegen ist. Von den Dorfbewohnern wird die Mutter wieder akzeptiert und sie kann sogar Feldarbeit finden. Die Situation der kleinen Familie bessert sich. Sie verfügen nun über eine Küche mit Ausstattung, ein Wohnzimmer und eine kleine Speisekammer, in der das mitgebrachte Schwein untergebracht wird, bis ein Stall gebaut werden kann.

Bevor die Familie komplett auseinandergerissen wird, findet sie noch einmal den Weg zurück ins Elternhaus, in einen Idealzustand, zu ziehen. Die Russen ziehen ab und es vergehen drei Tage bis die deutschen Soldaten ins Dorf kommen. Eine Art Schwebezustand herrscht, der dazu führt, dass eine räumliche Umstrukturierung stattfindet. Njetotschka und ihre Familie suchen das Elternhaus auf, das nun verlassen ist, und richten es wieder her. Die Einzelteile des ramponierten Hauses werden aus dem Ort zusammengetragen: die ausgehängten Türen und Bodenbretter werden aus den Bunkern im Wald zurückgeholt und die Fensterglasscheiben eines verlassenen Viehstalls werden an die Fenster des Hauses angepasst und eingebaut.¹⁷⁷ Die Familie hilft wieder zusammen und Hapka, Lydia, Njetotschka, das Schwein und eine Kuh ziehen in das Haus ein.

¹⁷⁶ Vgl. Winkler: Verschleppung, S. 170-171.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 202.

Wie anhand der soeben angeführten Raumbeschreibungen aufgezeigt werden konnte, bietet das Haus alleine noch keinen ausreichenden Schutz. Das Vorhandensein eines Herdes ist ein lebensnotwendiges Element, das die Bewohner vor Kälte schützt. Innerhalb des Hauses fungiert der Herd, der in Njetotschkas Elternhause in der Wand zwischen Küche und Wohn- beziehungsweise Schlafraum platziert ist, in Anlehnung an Bollnows Raummodell als Zentrum der Familie.¹⁷⁸ In dessen Nähe ist es warm, die Figuren, die sich in seiner unmittelbaren Nähe aufhalten, werden also vor Kälte geschützt, und er wird zur Zubereitung von Lebensmitteln verwendet. Der Herd ist ein lebensnotwendiges Element, das die Bewohner des Hauses in der kalten Jahreszeit vor dem Erfrieren und vom Verhungern schützt. Bestätigt wird diese Funktion durch zahlreiche Ereignisse im Leben der Hapka und der Njetotschka, wo das Vorhandensein eines Herdes betont wird. Die Situationen, die am ausweglosesten erscheinen, sind jene, in denen die Figuren ohne Herd und ohne Haus verortet sind.

Die Küche ist in erster Linie weiblich markiert. Sowohl in der Ukraine, wie auch in Kärnten ist die Küche der Raum im Haus, an dem die Mütter beziehungsweise die Frauen verortet sind. Dabei nimmt das Alter der Figuren kaum einen Einfluss auf deren Handeln im Raum. Denn bereits in der Kindheit sind Mädchen für die Zubereitung von Speisen zuständig, besonders dann, wenn die Mütter dazu gerade nicht in der Lage sind.¹⁷⁹ Frauen werden nach ihren Fähigkeiten innerhalb dieses Raums beurteilt. Kann eine Frau gut kochen, ist sie mehr wert und wirft ein gutes Licht auf ihren Mann. Umgekehrt, ist eine schlechte Köchin eine Schande für deren Ehegatten.¹⁸⁰ Aber nicht nur als Lebensspender spielt der Herd eine zentrale Rolle, auch mit der Entstehung der Erzählung *Die Verschleppung* ist er verbunden. Denn die Öffnung Njetotschkas gegenüber dem Autor ereignete sich in ihrer Küche, die unmittelbar mit dem Herd verknüpft ist. Schnell wird die Küche zum allabendlichen Treffpunkt der Erzählerin und des Verfassers, weshalb die Küche beziehungsweise der Herd als Entstehungsort der Erzählung angesehen werden kann.

In Addition zum Herd als Zentrum der Familie und der Verortung der Mutterfigur spielt das Vorhandensein beziehungsweise das Fehlen des Bettes eine zentrale Rolle in den Raumstrukturen der Erzählung. Die Leserschaft wird mit zahlreichen Formen von Schlafplätzen konfrontiert. Immer ist der Schlafplatz eng mit der Handlung und dem

¹⁷⁸ Vgl. Bollnows Raummodell vom bergenden Raum Kapitel 2.3.6.

¹⁷⁹ Vgl. Winkler: *Verschleppung*, S. 66-67.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 80.

Status der Figuren verknüpft. Nach Bollnow ist das menschliche Leben vom Bett aus organisiert, da es der Punkt ist, von dem aus der Mensch seinen Tag startet, und zu dem er abends zurückkehrt um diesen zu beenden. Der Tagesablauf entsteht sozusagen in Relation zum Bett, als Ankerpunkt. Njetotschka und Hapka werden in ihren Biographien mit verschiedenen Arten von Übernachtungsplätzen konfrontiert. Vom komfortablen Bett, über Holzbretter bis hin zum kahlen, feuchten Boden zieht sich die Palette. Hinzu kommt, ob das Bett der Figur alleine zur Verfügung steht, oder sie dieses teilen muss. Im ukrainischen Heimatdorf Dóbenka wird das Teilen des Bettes über Generationen hinweg als Norm angesehen. Einerseits ist meist der Platz Mangelware, andererseits trägt die Nähe der Körper zueinander dazu bei, dass die Wärme erhalten bleibt. Im Viehwaggon hat Njetotschka, wie auch die anderen Deportierten, keinen richtigen Schlafplatz. Sie kann sich nicht einmal ausgestreckt hinlegen, weil so wenig Platz zur Verfügung steht. Im Gegensatz dazu wird ihr in Mooswald am Bergbauernhof ein eigenes Bett in der Menscherkammer zugeteilt. Nicht immer ist das Bett oder der Übernachtungsplatz mit Ruhe und Erholung verbunden. In Ermangelung anderer Sitzgelegenheiten ist das Bett in Njetotschkas Kindheit hin und wieder auch als Ort des Wohnens und Spielens markiert. Eine der wenigen Erinnerungen, die vom Vater geprägt sind, spielt sich im Bett des Elternhauses ab. Wassilij spielt mit Njetotschka auf dem Bett, als das Kind ihn fragt, wo sein zweiter Fuß sei. Das Bett wird in dieser Situation vom Ruheplatz zum Spielplatz umfunktioniert.

Besonders bedeutungsvoll ist das Bett dann, wenn es gar nicht vorhanden ist, und die Figur vor Erschöpfung am Boden zusammenbricht oder es nicht mehr schafft, sich hinzulegen und im Sitzen einschläft. Dies kann als Zeichen für das Fehlen der Mitte, für eine Übergangszeit und als Symbol für Verlust gedeutet werden. Meist sind derartige Schlafsituationen in Nicht-Orten zu lokalisieren, dazu zählen etwa der Viehwaggon, Wege oder Straßen. Immer sind sie mit einer Ungewissheit verbunden wie und ob das Leben der Figur weiter verlaufen wird oder ob der Figur der Tod droht. Denn auch mit dem Tod steht das Bett in Verbindung. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür stellt die Totenwache in Kärnten dar, im Zuge derer die Toten auf Betten aufgebahrt werden.

Außerdem können die Betten geradezu als Ort der Immobilität zum Ausdruck kommen. Dann nämlich, wenn die Figuren durch ihre körperlichen Gebrechen quasi ans Bett gefesselt sind. Durch das Bett werden immer wieder Wendepunkte thematisiert. Nach Njetotschkas Ankunft am Starzer Hof kehrt erst Ruhe ein, als Njetotschka erfährt, dass

sie ihre erste Nacht im eigenen Bett in der Menscherkammer verbringen kann. „Die Widma führte die Njetotschka in ein Zimmer [...] und deutete auf ein leeres Bett. [...] Njetotschka [...] konnte jetzt [...] das erstemal [sic!] wieder in einem Bett schlafen.“¹⁸¹ Vom Bett aus startet der Prozess der Neuorientierung und es stellt von nun an das neue Zentrum des täglichen Lebens der Njetotschka dar. Die Stimmung im dargestellten Raum ändert sich, gewisse Ängste fallen ab. Njetotschka schläft bis es am nächsten Tag schon hell ist. Sie kann sich ausruhen und dieses im Bett zur Ruhe kommen kann als Zeichen der Ankunft gesehen werden. Weitere Höhepunkte, die einen Fortlauf des Lebens markieren, sind etwa in Hapkas Phase des Glücks bei der Grafenfamilie oder in Wassilij's beruflicher Neuorientierung zu sehen. Beide folgen direkt einem langen Zeitraum der Immobilität und des ans Bett gefesselt Seins.

4.1.4 Heterotopien

Die in den Raumstrukturen der *Verschleppung* erkennbaren Heterotopien stehen teilweise in Zusammenhang mit einem Freiheitsentzug der Figuren. Ein Beispiel dafür stellt das Einsperren des Vaters der Njetotschka dar. Wassilij wurde von den Kolchosführern weggeschleppt und im „Gemeindekotter“¹⁸² von Tschechowka, das ist das nächste größere Dorf, inhaftiert. Sie halten ihn für einen Rebellen, weil er aus der kommunistischen Partei ausgetreten ist und nicht wieder eintreten will, weshalb sie ein Geständnis aus ihm herausholen wollen. Während des Verhörs hat Hapka keinen Zutritt, sie darf ihren Mann nicht sehen. Dieses Gefängnis ist von der restlichen Welt abgegrenzt und hat Zu- beziehungsweise Austrittsregeln. Außerdem kann der Gemeindekotter in Zusammenhang mit einem zeitlichen Bruch gesehen werden. Für den Inhaftierten spielt die Zeit innerhalb dieses Raums eine andere Rolle. Der alltägliche Tagesablauf kann hier nicht umgesetzt werden. Foucaults Kategorie der Abweichungsheterotopie trifft auf den Gefängnisraum zu, da dieser ein Raum ist, in dem der Insasse aufgrund seines Verhaltens, das von der gewünschten Norm abweicht, untergebracht ist. Das Eintreten in die kommunistische Partei und die Unterstützung der Kollektivwirtschaft ist das normierte Verhalten, Wassilij weigert sich, dem zu entsprechen.

Das Krankenhaus oder die Intensivstation als Heterotopie birgt Konfliktpotential, wenn es um Zutrittsregelungen geht. Ein Krankenhaus ist von gesellschaftliche Strukturen

¹⁸¹ Winkler: *Verschleppung*, S. 13.

¹⁸² Ebd., S. 108.

und sozialen Praktiken geprägt. Der Raum dient als Grundlage für medizinische Versorgung und ist dieser Funktion entsprechend ausgestattet und gestaltet. Zutritt zu diesen Räumen haben generell medizinisches Personal, kranke Menschen sowie deren Angehörige. Aus gewissen Gründen werden Personen aber vom Zutritt ausgeschlossen. Als etwa die Mutter der Njetotschka wegen einer schweren Lungenentzündung im Krankenhaus im Koma liegt, darf das Kind nicht zu Besuch kommen. Auch als Hapka endlich wieder aufwacht und sich ihr Gesundheitszustand bessert, darf Njetotschka die Mutter nur von der Ferne sehen. Diese bleibt in der Tür stehen. Die Tür markiert einen Grenzraum oder eine Schwelle, die noch nicht überschritten werden kann und die Mutter und Tochter noch voneinander trennt. In diesem Fall wird die Ansteckungsgefahr als Ausschließungsgrund genannt¹⁸³. Ein anderer Ausschlussgrund wird in Bezug auf den Aufenthalt von Njetotschkas ältesten Sohn in der Intensivstation in Salzburg dargeboten. Dieser fällt während seiner Lehrlingsausbildung von einem hohen Gerüst und stirbt einige Zeit später an einer Gehirnblutung.¹⁸⁴ Seine letzten Momente verbringt er in einem Gemeinschaftszimmer auf der Intensivstation. Njetotschka möchte ihrem Sohn in seinen letzten Stunden beistehen und ihn nicht alleine lassen. Die Ärzte verwehren ihr jedoch den Zutritt mit der Begründung, dass die Patienten „der Männerabteilung nackt in den Betten lägen und daß keine Frauen vorgelassen werden dürfen.“¹⁸⁵ Der Raum ist geschlechtlich markiert und dessen Zugangsregeln beziehen sich ebenfalls auf die Geschlechtlichkeit der Personen. Die räumlich verankerten Geschlechterverhältnisse bilden eine Hierarchie ab, welche die Bedürfnisse des männlichen Patientenkollektivs über die der Einzelperson stellen und außerdem die männliche Position über die weibliche stellt. Den Machtstrukturen ist außerdem zu entnehmen, dass Geschlechterverhältnisse höhergestellt sind als Verwandtschafts- oder Generationenbeziehungen. Es ist der trauernden Mutter daher nicht möglich, von ihrem Sohn Abschied zu nehmen oder ihm Beistand zu leisten, weil sie den Zutrittskriterien dieser Heterotopie nicht entspricht. Generationenbeziehungen und Bedürfnisse des Individuums werden weniger gewichtet als gesellschaftliche Vorstellung von Scham in Bezug auf Nacktheit und Geschlechterdifferenzierungen.

Ein weiteres Beispiel für die Realisierung einer Heterotopie ist in den Baracken der Arbeiter und Arbeiterinnen zu sehen, die am Brückenbau beteiligt sind. Mehrere Räume

¹⁸³ Vgl. Winkler: Verschleppung, S. 151-152.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 30.

¹⁸⁵ Ebd., S. 31.

bilden zusammen eine parallele Wohngemeinschaft. Obwohl die Arbeiter und Arbeiterinnen wie Hapka ein Zuhause haben, leben sie für die Zeit des Brückenbaus an diesem Ort. Die Räume sind gesellschaftlich strukturiert, neben Schlafräumen gibt es Wohnungen, einen Speisesaal und einen Heizraum. Die unterschiedlichen Unterkünfte werden laut gesellschaftlichem Rang zugeteilt. Einfache Arbeiter sind in simplen Schlafräumen untergebracht, während etwa Ingenieure über eigene Wohnungen für sich und ihre Familien verfügen. Der Mutter der Njetotschka wurde aufgrund ihrer Arbeit als Reinigungspersonal ein Zimmer zugeteilt, in das sie auch ihre Tochter mitnehmen konnte. Auch andere Arbeiter haben Familienmitglieder an ihren Arbeitsort mitgebracht, wie etwa der verunglückte Ingenieur, der von seinem „alte[n] Mütterchen“¹⁸⁶ begleitet wird, da diese sich nicht mehr selbst versorgen kann. Der Zutritt ist demnach durch Arbeit oder durch Verwandtschaft mit Arbeitern oder Arbeiterinnen möglich. Die Baracken haben eine bestimmte Funktion, nämlich die Unterbringung und Versorgung der arbeitenden Personen in Baustellennähe, damit möglichst effizient gearbeitet werden kann.

In manchen Fällen ist die Abgrenzung zu anderen Raummodellen nicht eindeutig. Ein Beispiel dafür sind die Lager, in denen die verschleppten Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen aus Polen und der Ukraine während der Reise immer wieder zwischenzeitlich untergebracht und untersucht werden. Sie können als Heterotopien angesehen werden, da sie durch gesellschaftliche Strukturen organisiert sind und trotzdem ein Gegenstück zur restlichen Welt bilden. Der Zutritt zum Lager ist geregelt. Während sich die dort arbeitenden Ärzte, Aufseher etc. frei zwischen den Räumen bewegen können, sind die Verschleppten aufgrund von Zwang in diesen Räumen positioniert und können diese auch nur auf vorgegebene Weise verlassen. In den Lagern gibt es, im Gegensatz zum Viehwaggon, Schlafmöglichkeiten und eine spärliche Versorgung mit Lebensmitteln. Je kürzer die Distanz der Lager zum Zielort ist, desto besser wird die Verköstigung. „In Wien haben wir das erstemal [sic!] einen Kaffee und ein Stück Brot bekommen. Das war einmal ein richtiges, ein gutes Brot, das ich gerne gegessen habe.“¹⁸⁷ Jedoch werden die Lager in der Erzählung nicht detailliert genug beschrieben, sodass die für die Erfüllung einer Heterotopie notwendigen Voraussetzungen nicht vollständig bestimmbar sind. Zudem kommen dem Lager Eigenschaften eines Nicht-Orts zu. Obwohl das Lager durch soziale Praktiken geprägt

¹⁸⁶ Winkler: Verschleppung, S. 164.

¹⁸⁷ Ebd., S. 228.

ist, stellt es lediglich einen Übergangsort dar, der eine bestimmte Funktion erfüllen soll. Die darin festgehaltenen Menschen werden sortiert und nach kurzer Zeit wieder weitergeschickt.

4.1.5 Nicht-Orte

Neben dem oben angeführten Abgrenzungsproblem ist die Erzählung von zahlreichen klar als solche erkennbaren Nicht-Orten¹⁸⁸ wie Straßen, Brücken oder Geschäften durchzogen. Besonders erstere sind oft Schauplätze von Wendesituationen, die sich vor allem in der Biographie der Mutter verorten lassen. Als die 15-jährige Hapka sich ohne das Wissen ihrer Eltern auf den Weg nach Nikolajew macht, um einen Posten als Saisonarbeiter zu ergattern, wird sie vom Arbeitsamt abgewiesen und sitzt alleine auf einer öffentlichen Bank, „als ein Mann, ein Bauer des Weges“¹⁸⁹ kommt. Der Raum, in dem sich Hapka aufhält, ist ein Nicht-Ort, der nur für das vorübergehende Verweilen geeignet ist und eine Schnittstelle darstellt. Der Bauer bietet der Dirne Arbeit auf seinem Hof an. Der öffentliche Transitraum bietet dem jungen Mädchen mehrere Möglichkeiten an, sie könnte umkehren und zu ihren Eltern zurückkehren, noch länger verharren und auf eine Alternative warten oder das Angebot annehmen. Hapkas Lebensumstände ändern sich von diesem Ort ausgehend radikal. Sie geht in den Dienst des Bauern, für den sie jedoch so schwer arbeiten muss, dass sie eines Tages vor Erschöpfung zusammenbricht und fortan gelähmt ist. Der Bauer will Hapka nicht versorgen, weil sie nicht arbeiten kann und legt sie in ihrem Zustand auf einer verlassenen Straße ab. Die Situation wirkt aussichtslos, aber ein anderer Bauer kommt des Weges, bemerkt das gelähmte Mädchen und nimmt es aus Mitleid mit in die Stadt. An einem sehr belebten Ort legt er sie ab und erzählt ihre Geschichte den Passanten, in der Hoffnung, dass sich einer um sie kümmert. Immer noch befindet sich Hapka an einem Nicht-Ort und zum zweiten Mal markiert ein solcher Ort einen Wendepunkt, der bereits durch die Güte des Bauern angekündigt wurde. Denn wie sich herausstellt hört ein Graf die Geschichte mit an, der Hapka mitnimmt und gesund pflegen lässt. Die Nicht-Orte ermöglichen das Aufeinandertreffen der aus unterschiedlichen Räumen stammenden Figuren und zeigen Optionen auf. Durch die Figurenhandlungen werden auch die Nicht-Orte zum gestimmten Raum. Das Scheitern der Hapka im Arbeitsamt kündigt einen negativen Verlauf bereits an. In der zweiten Situation lässt das der Hapka

¹⁸⁸ Das Raummodell der Nicht-Orte von Marc Augé wird in Kapitel 2.3.4 vorgestellt.

¹⁸⁹ Winkler: Verschleppung, S. 70.

entgegengebrachte Mitleid mehrerer Figuren ein besseres Ende erahnen. Der literarische Nicht-Ort wird durch die Figurenhandlungen zum anthropologischen Raum.

Diese Wahrnehmung bestätigt Marc Augés Auffassung, die besagt, dass die Charakteristika eines Ortes wandelbar sind, weshalb ein Ort je nach kultureller Funktion und Prägung zu einem Nicht-Ort umfunktioniert werden kann und umgekehrt. Auch an einer weiteren Textstelle kann diese Wandelbarkeit der räumlichen Zuschreibungen beobachtet werden. Im Verlauf der Handlung wechseln die über das Elternhaus der Njetotschka verfügenden Personen und mit ihnen auch die Funktion des Raums. Solange das Haus von der Familie bewohnt wird, ist es ganz klar als anthropologischer Ort zu definieren, der durch die in ihm agierenden Figuren gestimmt wird. Als die Familie aber aus dem Haus vertrieben wird, ihnen der Zutritt verwehrt wird und das Haus letztlich in ein Molkereigeschäft umfunktioniert wird, entfällt die Gestimmtheit des Raums. Der Raum wird zu einem Durchzugsort, dessen Bedeutung auch für die vorherigen Bewohner wegfällt. Hinzu kommt, dass Hapka, als der Brückenbau abgeschlossen ist und sie mit Njetotschka zurück ins Dorf kommt, sogar in dem Molkereigeschäft arbeiten muss. Diese Veränderung des Raums wird zusätzlich verstärkt, als die Erzählerin reflektiert, dass die Mutter „in ihrem eigenen Haus [nicht schlafen darf]“¹⁹⁰, sondern täglich ans andere Ende des Dorfes in ihre vorübergehende Unterkunft gehen muss. Das ehemalige Wohnhaus wird umfunktioniert und ist nun als Ort des Konsums zu betrachten und lediglich Mittel zum Zweck geworden. Als im Krieg die Russen das Dorf verlassen und die Familie sich wieder Zugang zum und Verfügungsmacht über das Haus verschafft, wird der Funktionswandel umgekehrt und das Elternhaus wird wieder zum anthropologischen Ort kultureller Praxis.

Weitere besondere Nicht-Orte stellen die Viehwaggonen dar, in denen zahlreiche Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen, darunter auch Lydia und Njetotschka, aus der Ukraine und Polen ins österreichische Kärnten verschleppt werden. Die Hauptfunktion des Raums ist der Transport der darin positionierten Figuren von A nach B. Der Prozess der Entindividualisierung, den Augé an derartigen Orten realisiert sieht, wird anhand des Vergleichs der deportierten Personen mit (Nutz-) Tieren pointiert, verbildlicht und verstärkt dargestellt. „Wie Sardinen wurden wir in diesem Viehwaggon geschichtet, wir konnten kaum sitzen, geschweige denn liegen.“¹⁹¹ Neben der Bildsprache, durch die die Raumverhältnisse veranschaulicht werden, symbolisieren die Sardinen Unmöglichkeit

¹⁹⁰ Winkler: Verschleppung, S. 189.

¹⁹¹ Ebd., S. 218.

von Individualität und Menschlichkeit. Die Funktion des Viehwaggons, das namengebende Vieh zu transportieren, wird abgeändert und an die Stelle der Tiere treten Personen, die aber wie Tiere behandelt werden. Wie Weidevieh gehütet wird, werden die Deportierten bewacht, damit sie nicht ausreißen können. Die Assoziation der Zwangsarbeiter mit Tieren wird auf die Ankunftsvorgänge übertragen. „Am Bahnhof in Villach wurden wir regelrecht aus dem Waggon entladen und wie ein Schock Viecher durch die Stadt zum Arbeitsamt getrieben. Vor dem Arbeitsamt, auf einem großen Platz, mußten wir uns aufstellen, [...]. Wie ein Stück Vieh haben uns die Bauern gemustert und herausgesucht, [...]“¹⁹² All diese Vorgänge sind weiterhin an Nicht-Orten zu lokalisieren. Wege, Straßen und Plätze sind Transitorte, solange die Personen nicht am Zielort angekommen sind, werden sie nicht als Menschen dargestellt.

4.1.6 Heimat und Identität

Heimat und Identität sind zwei abstrakte Konstrukte, die für jeden Menschen und analog dazu für jede Figur individuell ausgestaltet sind, immer wandelbar bleiben und meist in Verbindung zueinanderstehen. Dieses Kapitel wird sich in erster Linie mit der Verortung dieser Kategorien und der individuellen Konstruktion von Heimat und Identität in Bezug auf die Ich-Erzählerin Njetotschka Wassiljewna Iljaschenko befassen. Im Anschluss wird auch der Heimatbegriff des Ich-Erzählers des Prologs analysiert.

Njetotschka ist die zentrale Figur der Erzählung, ihre Biographie zeigt auf, dass sie als Kind im ukrainischen Heimatdorf Dóbenka zu verorten ist. Dieser Ort und die zu ihm gehörenden Räume wie das Elternhaus, die Felder, Nachbarhäuser, der Dnjepr usw. sowie die darin lokalisierten Figuren- und Gesellschaftsverhältnisse prägen die Identität der ukrainischen Dirne und ihr Heimatempfinden. Bereits mit 14 Jahren wird Njetotschka aus dem Heimatland verschleppt und lebt seither in Österreich. Nach Kriegsende muss Njetotschka anderswo eine Arbeit finden. Sie arbeitet und lebt einige Zeit auf dem Pfarrhof im Kärntner Kraid, danach findet sie vorübergehend im Villacher ‚Lager‘ Unterkunft. Ihre Schwester Lydia ist ebenfalls in den Holzbaracken für verschleppte Russen und Polen untergebracht, sie lernt dort ihren zukünftigen Ehemann kennen, mit dem sie nach Frankreich auswandert. Njetotschka findet 1947 in Völkendorf bei Villach eine kurzfristige Anstellung, bevor sie eine Arbeitsstelle im Salzburger Lungau annimmt, um dann 1951 auf den Starzerhof zurückzukehren und den

¹⁹² Winkler: Verschleppung, S. 229.

Jogl zu heiraten. Etwa dreißig Jahre später findet Josef Winkler seinen Weg zur ukrainischen Bäuerin und sie erzählt ihm ihre Geschichte.

Bereits zum zweiten Mal findet eine Rückkehr auf den Starzer Bergbauernhof statt. Ein paar Monate nach ihrer ersten Ankunft bei dem Niederstarzer versucht Njetotschka zu einem anderen Bauern zu gehen, merkt aber sehr schnell, dass ihr die Mame und die restliche Familie abgehen würden und sie dort eigentlich gut behandelt wird. Auch in ihrer Kindheit spielt die Rückkehr ins Heimatdorf und schließlich ins Elternhaus eine zentrale Rolle. Das Heimat- und Zugehörigkeitsgefühl ist mit diesen Orten stark verbunden. Eine Rückkehr von Kärnten in die Ukraine kommt jedoch nie zustande. Verdeutlicht wird eine gewisse Unmöglichkeit der Rückkehr dadurch, dass das ukrainische Heimatdorf Dóbenka nicht mehr existiert. Die Erzählerin reflektiert gleich zu Beginn der Erzählung, dass es ihren Heimatort nicht mehr gibt, denn dieser und zahlreiche weitere Ortschaften „mußten einem Stausee Platz machen.“¹⁹³ Njetotschka stellt fest, dass ihr Heimatdorf im „Stausee von Kremenschug [...] begraben“¹⁹⁴ und somit final verloren¹⁹⁵ ist. Dieser Umstand vermittelt eine bestimmte Heimatlosigkeit der Figur, die dadurch bekräftigt wird, dass der Begriff ‚Heimat‘ im Text in Bezug auf Njetotschka ausschließlich im Zusammenhang mit dem versunkenen Dorf Dóbenka verwendet wird, obwohl der Lebensmittelpunkt der Njetotschka, wie eben aufgezeigt werden konnte, im Kärntner Mooswald zu lokalisieren ist. Daraus lässt sich schließen, dass Heimat in Bezug auf die Figur sehr stark mit Herkunft verbunden ist und weniger mit dem aktuellen Lebensraum. Daraus kann geschlossen werden, dass Njetotschkas Herkunft wiederum stark mit der Kategorie Generation verbunden ist. Denn das Heimatdorf hat besonders in Verbindung mit dem Elternhaus und als Erinnerungsort an die Familie, an die Eltern und insbesondere an die Mutter eine starke Bedeutung. In Njetotschka ist somit ein Opfer „gewaltsame[r] Entwurzelung“¹⁹⁶ zu sehen, das sowohl von den topographischen Bezugsorten, als auch den sozialen Bezugspersonen, die als Verankerungspunkte für ihr Heimatempfinden konstituierend sind, entrissen wird.

Wenngleich der Starzer Bergbauernhof nicht dezidiert als Heimat bezeichnet wird, beheimatet Njetotschka diesen Raum durch ihre Figurenhandlungen. Neben der bereits erwähnten Rückkehr auf den Hof, stellen auch die Heirat des Jogls, die Führung des

¹⁹³ Winkler: Verschleppung, S. 65.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: Josef Winkler: Verschleppte Kindheiten – Verfehlte Beheimatung oder Die Folgen von Literatur. In: Millner / Ivanovic: Entsetzungen, S. 58-71, hier S. 69.

¹⁹⁶ Ebd., S. 71.

Hofs und die Gründung einer eigenen Familie Akte der Beheimatung dar. Die Arbeit, der Njetotschka auf dem Bergbauernhof nachgeht, ist vergleichbar mit jener in der Ukraine. Auch dort war sie schon längere Zeit für das Füttern des Viehs zuständig, hat im Haushalt und auf dem Feld gearbeitet. Die Gesellschaftsstrukturen sind ähnlich wie in dem ihr bereits bekannten Umfeld.

Njetotschka tritt sozusagen in die Fußstapfen der Eltern und wird auch in ihrem österreichischen Leben zur Bäuerin. Die Arbeit in der Natur und beim Vieh stellt eine Konstante in ihrem Leben dar, weshalb die bäuerliche Tätigkeit Teil ihrer Identität ist. Im Zuge der Hochzeit mit Jogl Niederstarzer übernimmt Njetotschka den Familiennamen ihres Mannes und wird fortan „Starzer Vale“¹⁹⁷ genannt. Diese Bezeichnung ‚Starzer‘ stellt Njetotschka sowohl auf gesellschaftlicher Ebene in Beziehung zu der Familie ihres Mannes, als auch auf räumlicher Ebene in Beziehung zum Bergbauernhof, wodurch in ihre Bezeichnung bereits eine räumliche wie generationelle Verankerung eingeschrieben ist. Vale ist zudem ein Dialektausdruck, der dem Kärntner Sprachraum zuzuordnen ist.

Besonders auffällig ist, dass beide Erzählinstanzen Njetotschka nicht nur als Ukrainerin, sondern tendenziell eher als Russin bezeichnen. Diese Tendenz ist sowohl an Eigen- als auch Fremdzuschreibungen zu beobachten. Während Njetotschka noch in der Ukraine ist, bezeichnet sie sich nicht als Russin. Russen sind dort immer mit dem Kolchos und negativen Situationen oder Ereignissen verbunden. In Kärnten wird sie aber meist als Russin bezeichnet, was wohl auf die politische Situation zurückzuführen ist. Als gestalterisches Mittel markiert der Text mit diesen Raumzuschreibungen die Auswirkungen des sowjetischen Kommunismus, der die Kindheit der Protagonistin prägt. Das Russische legt sich mit seinen Konnotationen bildlich gesprochen wie eine Schicht über die ukrainische Kultur und Gesellschaft. Den Unterschied zwischen Ukraine und Russland sehen die Kärntner nicht. Obwohl Njetotschka „ihre rußischen Kleider für immer“¹⁹⁸ ablegt, wird sie von ihrem Umfeld auch nach Jahrzehnten nicht als Österreicherin angesehen. Die Figur der ukrainisch-österreichischen Bäuerin und Mutter steckt in einer Identitätskrise, die so leicht nicht zu überwinden ist.

Diese Identitäts- und Heimatskrise ist ein verbindendes Element zwischen der Figur Njetotschka und Josef Winkler. Im Prolog reflektiert der Schriftsteller sein bisheriges

¹⁹⁷ Winkler: Verschleppung, S. 34-35.

¹⁹⁸ Ebd., S. 21.

Schaffen, die Auseinandersetzung mit seiner Herkunft und transportiert ein Verlorenheitsgefühl. Er ist auf der Suche nach einem neuen Ort zum Schreiben, es zieht ihn dabei hinaus aus der Hauptstadt Wien und hin zu einer Gegend, die seinem Heimatort sehr ähnlich und nahe ist. Eine große Unsicherheit begleitet sein anfängliches Handeln am Starzer Bergbauernhof. All dies ist Ausdruck einer Entfremdung vom Heimat- und Familienraum, aber immer wieder betont er den Blick aus dem Fenster der Menscherkammer hinunter auf sein Heimattal und beschreibt damit eine Sehnsucht. Der etwa fünfzig Seiten umfassende Prolog ermöglicht die Vermittlung der Perspektive des Adressaten der Erzählung auf die Erzählsituation. Die Ich-Erzählerin des Haupttextes gibt keinen Einblick in das Zusammentreffen der Erzählerin und des Zuhörers, geschweige denn dessen Identität. Allein durch den Titel des Haupttextes ist erkennbar, dass Njetotschka zu Winkler spricht. Njetotschkas Wunsch ist es, ihre Geschichte niederzuschreiben, damit sie nicht vergessen wird, aber auch um anderen Hoffnung zu geben, dass es möglich ist auch aus ausweglosen Situationen einen Weg zu finden. Der Prolog deutet an, dass Winkler genau das gelingt, indem er während seines Aufenthalts am Starzer Hof einen Weg findet, seiner Familie wieder näher zu kommen. Winkler tastet sich heran an das Gewohnte, dem er so lange aus dem Weg gegangen ist. Er hilft der Familie Starzer auf dem Hof, füttert das Vieh, arbeitet auf dem Feld und begibt sich auf Spaziergänge. Durch die Arbeit am Bauernhof gelingt Winkler eine Wiederbeheimatung¹⁹⁹ seines Herkunftslandes, wodurch er es letztendlich auch schafft, den Hof seines Vaters wieder zu betreten.

4.1.7 Raumstrukturen und der Tod

Der Tod ist ein sehr präsent Thema der Erzählung. Neben zahlreichen sterbenden Verwandten oder anderen Figuren, wird auch der Kampf ums Überleben ständig aufgegriffen. Besonders auffällig ist der Umstand, dass die Personen, die Njetotschka besonders nahe stehen in der Regel räumlich von ihr getrennt sind, wenn sie sterben. Der Vater, der die Familie verlassen musste, stirbt wahrscheinlich auf der Flucht. Die Mutter lebt getrennt von ihr in der Ukraine und stirbt auch dort. Ihre Schwester Lydia lebt später in Frankreich, wo sie auch stirbt und begraben wird. Die drei wichtigsten Personen ihrer Kindheit leben und sterben also in großer räumlicher Distanz zu Njetotschka. In jedem Fall kann sie sich nicht verabschieden, kann den Sterbenden nicht beistehen und sie nicht zu Grabe tragen. Aber auch ihr Sohn, der ihr sonst immer relativ

¹⁹⁹ Vgl. Polt-Heinzl: Verschleppte Kindheiten, S.69.

nahe ist, stirbt ohne ihr Beisein in der Intensivstation des Krankenhauses. Wiederholt wird betont, dass Njetotschka den Menschen, mit denen sie eine starke emotionale Verbindung teilt, in der Stunde ihres Todes räumlich nicht nahe sein kann. Dieser Umstand wird auch auf das Begräbnis der Toten ausgedehnt. Der Figur wird in diesem Bezug eine gewisse Immobilität zugeschrieben, die durch die räumliche Distanz verbildlicht wird.

Auch als die Mame, Njetotschkas Ziehmutter, stirbt, ist Njetotschka nicht vor Ort. Zusammen mit der Fane läuft sie ins Tal hinunter, um Hilfe zu holen. Der Arzt will jedoch nicht im Dunkeln auf den Berg steigen und gibt eine Medizin mit. Er will in der Früh kommen und nach der Mame sehen. Als die Njetotschka und die Fane wieder am Hof ankommen, ist die Mame bereits verstorben. In dieser Szene ist Njetotschka nicht unbeweglich, sie nimmt einen strapaziösen Weg auf sich, um der Mame zu helfen. Obwohl die Hilfe letztendlich nicht geleistet werden und die junge Frau abermals nicht an der Seite der sterbenden Person sein kann, verfügt die Figur dieses Mal über ihre Mobilität. Die Wege sind zwar weit und beschwerlich, aber Njetotschka kann einen Beitrag leisten. Ein weiterer Unterschied zu den zuvor beschriebenen Situationen stellt Njetotschkas Anwesenheit bei der Totenwache der Mame dar. Jedoch überlastet der Verlust der Ziehmutter die Kräfte der Njetotschka, sodass sie sich nicht in der Lage sieht am Begräbnis teilzunehmen und sich in die Menscherkammer zurückzieht.

Das Abhalten einer Totenwache ist eine Ländergrenzen übergreifende Tradition, die sowohl in der ukrainischen Kindheit der Njetotschka eine Rolle spielt, als auch im Kärnten ihrer Jugend. Die Ich-Erzählerin beschreibt zwei Situationen, in denen eine Totenwache abgehalten wurde und sie anwesend war, eine davon war jene für die Mame. Als Njetotschka ohne den Arzt zurück ins Bergbauernhaus kommt und feststellen muss, dass die Mame tot ist, sind bereits einige trauernde Menschen vor Ort. Neben der Familie sind auch die Nachbarinnen da. Diese haben bereits alles für die Totenwache vorbereitet. Auf ein Bett werden Strohballen aufgelegt, die dann mit einem Tuch bedeckt werden. Darauf wird die Leiche aufgebahrt und rundherum werden Blumen und schöne Tücher aufgelegt. Auf den weiteren Ablauf wird in der Erzählung nicht mehr eingegangen, die räumliche Ausgestaltung, die präsente Trauer und der Vergleich mit Erfahrungen aus der Ukraine stehen im Vordergrund. Njetotschka merkt an, dass dort die Leichen nicht im Bett, sondern auf der Bank aufgebahrt werden.

Wieder anders läuft die Totenwache des in der Ukraine verunglückten Ingenieurs ab. Seine Leichenteile werden zusammengesammelt und in einem verschlossenen Sarg im Speisesaal der Arbeiterbaracken aufgebahrt. In der Nacht gruseln sich die Leute davor, gemeinsam mit dem Toten im selben Raum zu sein, weshalb niemand zur Totenwache kommt. Njetotschka wacht nachts auf und findet die Mutter nicht vor, denn Hapka sitzt mit schwachem Kerzenlicht im kalten Speisesaal bei dem Sarg und betet die ganze Nacht für den Verstorbenen. Die Toten werden in jedem Fall im unmittelbaren Lebensraum der Figuren platziert. Sie werden im räumlichen Lebensmittelpunkt innerhalb des Hauses aufgebahrt und verabschiedet. In den im Text geschilderten Situationen sind es immer Frauen, die für die Ausführung und Gestaltung der Totenwache verantwortlich scheinen. Der Ingenieur wird nachts nur von Hapka bewacht und in Kärnten kommen die Nachbarinnen, um die Totenwache vorzubereiten.

4.1.8 Politische und religiöse Raumstrukturen

In Njetotschkas Erzählung wird die subjektive Wahrnehmung und Auswirkung der Einführung des Kolchos, der Kollektivwirtschaft der Sowjetunion, auf die Bevölkerung, im Detail auf Njetotschkas Familie, beschrieben. Die Vorgänge gehen mit einer drastischen Veränderung der Raumverhältnisse einher. Durch Enteignungen verändert sich der familiäre Raum und das Eigentum an räumlichen Einheiten wie Haus, Acker, Land und Stall, aber auch die Verfügung über andere Dinge wie Lebensmittel und Vieh werden beeinflusst. Diese Entwicklungen gehen einher mit der plötzlichen und sukzessiv zunehmenden Verschlechterung der Lebensumstände der Familie, die bereits im Abschnitt 4.1.3 Zentralräume thematisiert wurde. Die Hungersnot²⁰⁰, die 1931 in der Ukraine herrschte, erfolgte aufgrund der Enteignungen durch den Kolchos. Den Bauern wurde Land und Vieh weggenommen. Obwohl die Äcker zwar weiterhin gut bewirtschaftet wurden, hungerten die Bauern, da ihnen untersagt war, die Ernte für den Eigenbedarf zu nutzen. Lediglich geringe, kaum ausreichende Mengen wurden den Bauern zugesprochen. Der Raum, der die Bevölkerung von Dóbenka mit Nahrung versorgt hatte, wurde zwangsweise umfunktioniert. Aus Land im Eigentum der Individuen wurde Land im Eigentum der Kollektivwirtschaft. Auch an dieser Stelle wurde den Bewohnern eine grundlegende Lebensstruktur genommen – zuerst war es der heilige Raum, dann der Lebensraum.

²⁰⁰ Vgl. Winkler: Verschleppung, S. 109-110.

Denn als erster Eingriff in den Lebensraum der Bevölkerung durch die Organe der Kollektivwirtschaft wird die Schließung der örtlichen Kirche angeführt. Durch die Figurenhandlungen wie beten und taufen lassen wird deutlich, dass die Religion eine rahmungebende Struktur der Bevölkerung darstellt. Dieser heilige Ort, der Teil der Weltordnung für die Individuen Dóbenkas ist, wird zerstört und umfunktioniert in einen Viehstall und Getreidespeicher.²⁰¹ Die Existenz einer sinn- und raumstiftenden Gottheit und damit einer Religion wird den Menschen abgesprochen. Eine besondere Rolle nimmt die Bibel ein, die Wassilij während seines Aufenthaltes im Lazarett erworben hatte. Da Njetotschkas Eltern sehr gläubig waren, stellt der Wegfall der Kirche²⁰² einen groben Bruch in deren Weltordnung dar. Die Grundlage ihres Glaubens wurde ihnen gewaltsam entzogen. Abgesehen von ihrem geistigen Glauben gab es materiell keinen Ort der Religion mehr. Jedoch hatte die Familie noch die Bibel und um dieses heilige Buch nicht auch noch an den Kolchos zu verlieren, haben Hapka und Wassilij die Bibel im Haus eingemauert.

Auf der einen Seite war die Küche, auf der anderen ein großes Wohn- und Schlafzimmer, dazwischen eine Wand. In dieser Wand stand der Ofen. [...] Und in diese Mauer haben meine Eltern die Bibel eingemauert, vor lauter Angst um diese Heilige Schrift. Dieses Buch wollten meine Eltern nicht loswerden.²⁰³

Die wörtliche Verbindung des Hauses mit der Bibel ermöglicht die Existenz eines heiligen Raums. Die strukturgebende Instanz existiert noch, wenngleich sie versteckt ist. Die Bewohner des Hauses, für die die Religion wegweisend und essentiell ist, wissen darum. Besonders interessant ist die Verbindung des heiligen Raums mit dem Ofen. Denn wie dem Raummodell von Bollnow zu entnehmen ist, sieht dieser die Mitte des Hauses und der Familie in engen Zusammenhang mit dem Herd. Der Ofen heizt das ganze Haus, sowohl die Küche als auch der Wohn- bzw. Schlafraum liegen direkt am Herd und nun ist auch die Bibel in dieses Zentrum eingemauert, was die Bedeutung der Religion als das Leben strukturierende Element auf symbolischer Ebene verdeutlicht.

Auch in Kärnten ist Religion immer präsent und dient als strukturierender Rahmen. Die unterschiedlichen Religionszugehörigkeiten innerhalb des christlichen Glaubens werden in der Kärntner Gesellschaft im Speziellen dann thematisiert, wenn es um Kinder und Heirat geht. Auch bei der Eheschließung des Jogl und der Njetotschka ist deren Religion ein Thema und sie ist für ihren Mann vom orthodoxen zum evangelischen

²⁰¹ Vgl. Winkler: Verschleppung, S. 99-100.

²⁰² Vgl. Ebd., S. 99.

²⁰³ Ebd., S. 100.

Glauben übergetreten. Allein die Bezeichnung für den Wechsel eines Religionsbekenntnisses als Übertritt birgt räumliche Relationen in sich. Religion ist auch in Kärnten räumlich verankert. Im Starzer Bergbauernhaus hat jeder Raum seinen Herrgottswinkel, die in der Nähe platzierten Gegenstände werden meist sehr detailliert beschrieben. Als Beispiel sei hier Winklers erster Eindruck von der Küche angeführt.

In der Ecke unter dem Herrgottswinkel steht ein Radio, eine kleine Vase mit Strohblumen steht drauf [...] In der Ecke gegenüber steht der Fernsehapparat. Auf dem Fernsehapparat steht ebenfalls eine Vase mit Blumen, aber mit lebendigen Blumen, keinen Strohblumen, daneben steht das farbige Brustbild eines jungen Mannes. [...] Über dem westlichen Fenster steckt auf einem Nagel eine Anzahl Partezettel. An der nördlichen Küchenwand hängt, breit eingerahmt, eine farbige Luftaufnahme, die einen Hof zeigt.²⁰⁴

Die Raumwahrnehmung der Figur wird durch den Herrgottswinkel strukturiert, er dient demnach als Ausgangspunkt für die Orientierung im Raum. Vom heiligen Objekt ausgehend wird der Raum wahrgenommen und beschrieben, erst in zweiter Instanz werden herkömmliche Orientierungsinstanzen, wie die Himmelsrichtungen, verwendet. In Anlehnung an Eliades Raummodell vom Heiligen Raum kann anhand dieser Beschreibung ein Übergang vom Heiligen in das Profane festgestellt werden.

²⁰⁴ Winkler: Verschleppung, S. 18.

4.2 *Natura morta* (2001)

Der von Winkler selbst als „italienische Novelle“ bezeichnete Text *Natura morta* beschreibt das Marktleben auf der Piazza Vittorio Emanuele in Rom. In sechs Bildern verarbeitet Josef Winkler die Eindrücke seiner Romaufenthalte Ende der neunzehnjähriger bis Anfang der neunzehneunziger Jahre.²⁰⁵ Die Handlung rückt in diesem Text deutlich in den Hintergrund und ist schnell zusammengefasst. Der „schwarzhaarige, ungefähr sechzehnjährige Junge, der lange, fast seine mit Sommersprossen übersäten Wangen berührende Wimpern hat,“ arbeitet am Markt auf der Piazza Vittorio Emanuele, genauer am Fischstand des Luigi, und wird von seinen Arbeitskollegen Piccoletto genannt. Geschildert werden Momentaufnahmen aus dem alltäglichen Marktgeschehen. Ähnlich einem Dokumentarfilm beschreibt der Autor die im Markt lokalisierbaren Figuren und Vorgänge, fängt dabei Farben und Gerüche ein und malt mit seinen Worten ein sinnlich erfahrbares Bild. Die vielen eingefangenen Eindrücke bilden das Umfeld des Protagonisten und die Gesellschaftsstrukturen, in denen er lebt, ab. Unter all den Details bleibt der Fokus dennoch auf Piccoletto. Gleich einem Voyeur verfolgt der Leser die Bewegung des schönen und lebendigen Jungen durch die Stadt – zum Vatikan und wieder zurück, bis dieser während eines Platzregens Opfer eines tödlichen Unfalls wird. Der Protagonist stirbt, der Tod triumphiert über die Lebendigkeit und Schönheit. Im Fokus der Erzählung bleibt aber immer der Raum. Winkler beschreibt die Schauplätze und vermittelt so den Blick wie durch eine heranzoomende Kamera, mit der er die Atmosphäre abbildet.

Der Titel der Novelle *Natura morta* bedient sich eines Begriffes aus dem Bereich der Kunst und ist mit dem deutschen Wort ‘Stilleben’ gleichzusetzen. Bereits im Titel wird auf die Erzähltechnik und den Schauplatz der Novelle eingegangen. Winkler malt mit seiner Sprache ein Bild und verortet dieses in der Stadt Rom. Der knapp hundert Seiten umfassende Text ist in sechs Kapitel unterteilt. Der Novelle wird ein Zitat vorausgestellt – das zweizeilige Gedicht *Imbonimento* des italienischen Dichters Giuseppe Ungaretti. „Er hat einen Korb aus Tau / der Scharlatan des Himmels.“²⁰⁶ Mit diesen Worten wird das zentrale Thema der Novelle – der Einzug haltende Tod – aufgezeigt. Jedes Kapitel wird wiederum durch ein Gedicht aus dem Gedichtzyklus *Giorno per giorno* – ebenfalls von Ungaretti – eingeleitet. Diesen Zyklus hat der Dichter nach dem Tod seines

²⁰⁵ Vgl. Haas, Franz: Josef Winklers Rom und seine entsetzlich lebendigen Bilder in *Natura morta*. In: Millner / Ivanovic: Entsetzungen, S. 46-57, hier S.49.

²⁰⁶ Winkler: *Natura morta*, S. 6.

neunjährigen Sohnes verfasst.²⁰⁷ Alle lyrischen Texte sind jeweils auf Italienisch wie auch auf Deutsch abgedruckt.

Wie auch bereits in *Die Verschleppung* nutzt Winkler die Sprache, um eine Verbindung zum Raum herzustellen. Während in der Erzählung der verschleppten Njetotschka die russische Sprache vor allem als Mittel der Unterstreichung besonders emotionaler Momente eingesetzt wird, integriert Winkler den italienischen Sprachraum in die Erzählung, indem die vereinzelter Aussagen der Figuren alle auf Italienisch geschrieben sind, um die erzählte Welt erfahrbarer zu machen. Denn den von der Erzählinstanz vermittelten Bildern der Stadt werden auf diese Weise eine akustische Note beige-steuert, durch die der oder dem Lesenden ein Eintauchen in die erzählte Welt auch auf auditiver Ebene ermöglicht wird. Die Erzählinstanz bezieht sich auch in diesem Text auf Orte und Räume der realen Welt, insbesondere auf Bereiche der Stadt Rom und des Vatikans. Dabei stellt er die Touristenhochburg des Vatikans einem Marktbereich der römischen Unterschicht gegenüber und wirft den Blick auf jene Personen im öffentlichen Raum, die üblicherweise in Literatur und Medien übersehen werden.

4.2.1 Marktraum

Einer der Hauptschauplätze der Novelle ist der Markt auf der Piazza Vittorio Emanuele, der von der auktorialen Erzählinstanz detailnah beschrieben wird. Der Raum zeichnet sich durch die intensive Mobilität der in ihm agierenden Personen aus, es herrscht ein ständiges Kommen und Gehen. Der Raum ist als Nicht-Ort anzusehen, da er ein Übergangsort ist, der betreten wird, um Lebensmittel oder andere Waren zu besorgen. Er lädt nicht zum dauerhaften Verweilen ein. Innerhalb des Marktes sind Fixpunkte zu verorten, die vor allem in den Verkaufsständen der Fleisch-, Fisch-, Gemüse-, Obstverkäufer und -verkäuferinnen sowie der Marktbar zu sehen sind. An den Markt anschließend befindet sich ein Park und eine Markttoilette. Die Marktstände sind auf unterschiedliche Fleischsorten spezialisiert und die Tiere werden vor Ort ausgeweidet und zerstückelt, von Fuß oder Krallen bis zum Kopf ist alles verortbar. Winkler beschreibt den Raum durch die Figurenhandlungen der Metzger. Auch Lebewesen

²⁰⁷ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 104.

werden auf dem Markt verkauft, eine Verkäuferin bietet Hühner an, ein anderer Verkäufer Paradiesvögel.²⁰⁸

Zwischen den Verkaufsständen bieten ‚Zigeunerinnen‘ zahlreiche Waren zum Verkauf an. Die meist jungen Mütter tragen dabei die Waren, wie beispielsweise Büstenhalter, auf einem Arm und das an der ‚Zitze‘²⁰⁹ oder Bierflasche saugende Kind auf dem anderen.²¹⁰ Die von Haarshampoo bis Unterhöschen alles Mögliche verkaufenden ‚Zigeunerinnen‘ sitzen oft mit ihren Kindern und anderen ‚Zigeunerinnen‘ auf dem Marktboden, um zu rasten und zusammenzutreffen. Gleichzeitig bieten sie aber immer noch ihre Waren an.²¹¹ Eine Zigeunerin bietet sogar ihr kleines Mädchen einem fassungslosen Passanten zum Verkauf an,²¹² was als Wunsch nach einem besseren Leben und als Ausweg aus den schlechten Lebensbedingungen gesehen werden kann. Der öffentliche Marktraum bildet unter Tags den Lebensraum der ‚Zigeunerfamilien‘ ab, vom Windelwechseln²¹³ über das Stillen läuft alles nebenbei während des Marktgeschehens ab. Wohin diese sich nach Marktschluss zurückziehen bleibt ungewiss. Auch die Kinder werden zum Arbeiten eingespannt, als beispielsweise eine jugendliche Zigeunerin ihren jungen Bruder anweist, mit bunten Boxershorts von Stand zu Stand zu gehen, um die Ware zum Verkauf anzubieten.²¹⁴

Auf dem Markt befinden sich die unterschiedlichsten Figuren aus vielen Teilen der Welt, die wenigsten werden als Römer bezeichnet. Viele arme, kranke, verwahrloste oder geistig verwirrte Personen beschreibt die Erzählinstanz und bildet so die im Raum verorteten und ihn prägenden Figuren ab. Die einzigen mit Namen bezeichneten Figuren arbeiten mit Piccoletto zusammen im Fischstand ‚Pescheria Damino‘ des Luigi, der von seinen Mitarbeitern Principe genannt wird. Unter den Fischverkäufern sind neben dem Jüngling der dicke, von Transvestiten träumende Frocio und der glatzköpfige, meist im Gefängnis verortete Nazi-Skin.²¹⁵ Zwischen all den verschiedenen Figuren, von Bettlern über Marktmusikanten und Zigeunerinnen, befinden sich auch Mönche und Nonnen im Markttrubel. Während die einen

²⁰⁸ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 15.

²⁰⁹ Ebd., S. 13.

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 12-13.

²¹¹ Vgl. Ebd., S. 16.

²¹² Vgl. Ebd., S. 20.

²¹³ Vgl. Ebd., S. 54.

²¹⁴ Vgl. Ebd., S. 17.

²¹⁵ Vgl. Ebd., S. 18.

Besorgungen erledigen, bieten die anderen Heiligenbildchen zum Verkauf an.²¹⁶ Heilige Elemente durchziehen den gesamten Raum der Novelle, an jeder erdenklichen Position sind sie zu finden. Auch die Figurenhandlungen sind von religiösen Ritualen geprägt, Gebete, Kreuzzeichen und das Küssen der Finger mit Blick nach oben wird ständig in die Erzählung eingebaut. Der Marktraum wird demnach stark von den darin handelnden und lokalisierten Personen beeinflusst. Selten werden tatsächlich Raumrelationen vermittelnde Dinge erwähnt, vielmehr konstituiert sich der Raum aus den zwischenmenschlichen Beziehungen und Figurenhandlungen sowie dem Umgang mit den unzähligen toten Tieren oder angebotenen Waren.

Neben der Beschreibung der angepriesenen Waren nehmen auch die tierischen wie verdorbenen Obst- und Gemüseabfälle eine stark prägende Funktion ein. Der Boden und der Straßenrand, werden als Abfallplätze genutzt, Verkäufer und ‚Zigeunerinnen‘ lassen Abfälle wie Bananenschalen einfach fallen oder spucken Kerne sogar vor die eigenen Füße.²¹⁷ Im starken Kontrast dazu steht die deutsche Touristin, die nicht so recht weiß wohin mit ihrer Bananenschale und legt diese letztendlich vorsichtig auf einen Haufen Lebensmittelabfälle. Neben der deplatzierten Touristin wirft die Zitronenverkäuferin „[...] mehrere Kisten völlig verschimmelter Zitronen an den Straßenrand.“²¹⁸ Eine differenzierte Wahrnehmung und unterschiedliche Gewohnheiten in der Nutzung des Raums werden durch diese Szene veranschaulicht und betont. Offensichtlich ist die Deutsche mit den Verhaltensnormen des Marktes auf der Piazza Vittorio Emanuele nicht vertraut, sie kennt die Codes, durch die der Raum strukturiert ist, nicht und versucht sich durch Imitation an den Raum anzupassen.

Der Fokus auf den Abfall setzt die Ärmsten, die nach Marktschluss die Abfallhaufen²¹⁹ nach essbaren Tierresten durchstöbern in das Rampenlicht. Arme und kranke Römer und Römerinnen, Kriegsflüchtlinge und Verwirrte klauben weggeworfene Tierreste zusammen, von Hühnerherzen, Knochen, Tierfüßen bis hin zu Köpfen und Krallen wird alles eingesammelt, was in irgendeiner Form essbar erscheint. Eine Zigeunerin mit Kleinkind im Arm sammelt Hühnerreste aus dem Abfallkorb des Fleischverkäufers aus Sri Lanka, dem das zu weit geht und sie mit den Worten: „Basta, basta!“²²⁰, davon abhält. An dieser Stelle werden die ärmlichen Lebensumstände vieler im und um den

²¹⁶ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 17.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 58-59.

²¹⁸ Ebd., S. 59.

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 23-25.

²²⁰ Ebd., S. 24.

Markt lokalisierbaren Figuren dezidiert hervorgehoben. Der Raum verliert seine Belebtheit und gibt ein trauriges, bedrückendes Bild ab, gezeigt wird eine hässliche Seite der Stadt.

Eine andere Funktion nimmt der Fokus auf den Abfall etwas später, im Kapitel *Li mortacci tua – Deine verfluchten Toten* ein. Nämlich dann, wenn sich der Unfall und damit der Tod anbahnt. War zuvor der Fokus auf dem Lebendigen und Frischen, wechselt dieser bereits vor dem Unglück auf die Verderblichkeit der Produkte. Frocio fragt den Principe etwa kurz bevor er Piccoletto zum Pizzaholen schickt, ob der Fisch bereits an den Straßenrand geworfen werden soll, oder am nächsten Tag noch verkauft wird.²²¹ Die Erzählinstanz lenkt den Blick bereits auf das Vergängliche, auf das nicht mehr lebende und nicht mehr Essbare.

Innerhalb des Marktes nimmt die Marktbar²²² eine Sonderposition ein. Sie ist einer der wenigen Räume, denen spezifische Ausschlusskriterien zugeschrieben werden. Anders als zum restlichen Marktgebiet ist hier nicht jeder Person der Zutritt erlaubt. Der Raum weist Grenzen auf mehreren Ebenen auf. Zum einen ist er durch Glaswände räumlich abgegrenzt, zum anderen werden auf Grund sozialer Regeln Mensch davon ausgeschlossen, den Ort zu betreten. Es kann von einer Heterotopie innerhalb des Nicht-Ortes gesprochen werden. Zu den unerwünschten Personen zählen etwa Kinder – der Barista zieht ein Kind, das „mit seinen Händchen an die Scheibe der eingeglasten Bar patscht[e]“²²³, am Ohr weg von der Bar. Auch arme Leute, wie den „völlig verschmutzten, stinkenden, ein schwarzes Leibchen mit der Aufschrift ‚Team Skul‘ tragende Sandler“²²⁴ will der Barista nicht in seine Bar eintreten lassen. Nichtsdestotrotz wird der Ausgeschlossene vom Barista bedient und bekommt seinen Espresso in einem Plastikbecher vor die Tür gereicht. Auch an dieser Stelle wird betont, dass an diesem Markt, wenn auch gewisse Räume nicht für alle Personen zugänglich sind, jede Figur ihre Existenzberechtigung hat.

An den Markt grenzt der Park der Piazza Vittorio in dem sich der Jüngling Piccoletto mit seinem Freund aufhält, während er junge Zigeunermädchen beobachtet und mit ihnen flirtet. Daneben hat eine Zigeunerin ihren nackten Säugling auf dem Schoß und wirft seine Windel gegen den Stamm des Pinienbaums. Die Marktmauer trennt den Park

²²¹ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 72-73.

²²² Vgl. Ebd., S. 21-23.

²²³ Ebd., S. 23.

²²⁴ Vgl. Ebd.

vom Markt, an ihr ist die Markttoilette positioniert, in der Nähe der Toilette sind zwei Toilettenfrauen verortet, die aber mit Kreuzworträtseln und Kriminalberichten beschäftigt sind. Ebenfalls an den Park grenzen die Marktbar und ein Alimentari – ein Lebensmittelgeschäft. Der Park bietet einen öffentlichen Raum des Erkundens und Ausprobierens und des Zusammentreffens. Abseits der aufblühenden Jugendlichen wird der Park auch mit Tod und Sucht in Verbindung gebracht. Eine Ambulanz fährt in den Park ein, wo ein bewusstloser Drogenjunkie auf die Hilfe der Sanitäter wartet.

4.2.2 Öffentliche Verkehrsmittel

Die Erzählinstanz führt die Leserschaft über den U-Bahneingang der Station Termini in die U-Bahnhalle²²⁵, wo die kurze U-Bahnfahrt zur Piazza Vittorio Emanuele angetreten wird. Nach Lynch stellt die U-Bahn einen Weg dar, von dem aus die beobachtende Person während ihrer Bewegung durch den Raum die anderen Stadtelemente wahrnimmt. Während Lynch die soziale Bedeutung eines Gebiets und die situationsabhängig darin verorteten Individuen von seiner Untersuchung ausschließt, stehen gerade diese im Fokus der vorliegenden Arbeit. Aus diesem Grund wird Lynchs Analysemodell des Stadtbildes lediglich zur Identifizierung von einzelnen Elementen angewendet. Die Erzählinstanz vermittelt den beobachtenden Blick auf die Personen und Gegenstände innerhalb der Wege, in diesem Fall innerhalb der U-Bahnhalle und der U-Bahn selbst, die einen Brennpunkt darstellt. Viele voneinander unabhängige Figuren treffen an diesem Ort aufeinander. Die Erzählinstanz beschreibt einander beobachtende Blicke und Reaktionen, die durch dieses Zusammentreffen entstehen, ohne dass sie für die Handlung ausschlaggebend sind. Viel mehr wird dadurch die Gestimmtheit des Raums dargestellt, die sich aus den Relationen zwischen den Figuren ergibt.

Die Leserschaft befindet sich mit dem Protagonisten in der U-Bahn auf seinem Weg zum Markt. Nach Augé zählen das Verkehrsmittel sowie die dazugehörigen Plätze zu den Nicht-Orten. Die Hauptfunktion der U-Bahn ist der Transport von Personen von einem zum anderen Ort. Die U-Bahnhalle fungiert als vorübergehender Warteraum und ermöglicht den Zutritt in das Verkehrsmittel sowie den Austritt daraus. Gleichzeitig wird durch die Beschreibung der Personen und Dinge im Zugangsbereich der U-Bahn die Ausgrenzung der darin verorteten Personen markiert. Sie haben keinen Ort, der ihnen gehört, müssen daher an einem Übergangsort verweilen. Dazu zählt sowohl der

²²⁵ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 9.

Bettler am Fuße der Rolltreppe wie auch die Somalierinnen, die „bei Bekannten wohnen und noch keine Adresse haben“²²⁶. In der U-Bahn selbst sind die unterschiedlichsten Personen zu sehen – ein Pärchen, eine Großmutter mit ihrem Enkel, Frauen und Männer jeden Alters.

Die Erzählinstanz beschreibt das Geschehen innerhalb der Straßenbahn rund um den jungen Piccoletto, der sich nach dem Aufenthalt im Vatikan auf dem Weg zum Markt befindet. Gleichzeitig wird der erzählende Blick nach draußen geworfen und beobachtet das Stadtbild aus der sich durch den Raum bewegendes Straßenbahn. Bloßfüßige junge Marokkaner, die mit Fensterputzgeräten am Straßenrand auf die rote Ampel warten, um den Waschkurs an den Windschutzscheiben der stehenden Autos anbieten zu können.²²⁷ Die Straße entlang reihen sich Geschäfte aneinander. Neben den arbeitenden, Besorgungen erledigenden und flanierenden Figuren bietet eine Prostituierte zwei Männern ihren Körper an. Das außerhalb der Straßenbahn Beschriebene zeichnet bereits ein Bild der Stadt ab, das nicht dem touristischen Blick auf die geschichtsträchtige Großstadt entspricht. Auch an dieser Stelle wird das alltägliche und mitunter auch hässliche Stadtbild aufgezeigt.

4.2.3 Das Heilige als Raumelement

Die vor dem Eingang zum Vatikan positionierten Figuren gehen ihren Tätigkeiten nach und sind nicht religiös markiert. Beispielsweise ist sonntags der Verkaufsstand der römischen Feigenverkäuferin und Mutter des Piccoletto an der Via di Porta Angelica²²⁸ vor dem Eingang zum Vatikan zu verorten. Neben der Feigenverkäuferin steht den ganzen Tag ein etwa fünfzigjähriger Mann, der mit einem auf einem Stab steckenden „Plastiknegerkopf“²²⁹ herumfuchelt und die Passanten unterhält oder erschreckt. Auf der gegenüberliegenden Seite sitzt an die Vatikanmauer gelehnt ein bettelnder Mann ohne Unterkörper. Sobald der Blick der Erzählperson in den Vatikanraum hineinblickt ändert sich das. Obwohl auch hier die unterschiedlichsten Figuren verortet sind, werden Bettler oder Unterhalter nicht mehr erwähnt. Der innerhalb Roms gelegene Stadtstaat Vatikanstadt stellt in der realen Welt das Zentrum der römisch-katholischen Kirche dar. Diese Funktion ist auch in der literarischen Welt der Novelle präsent. Im Vatikan sind zahlreiche Touristen unterwegs und auf dem Petersplatz versuchen die

²²⁶ Winkler: *Natura morta*, S. 10.

²²⁷ Vgl. Ebd., S. 52.

²²⁸ Vgl. Ebd., S. 29.

²²⁹ Ebd.

unterschiedlichsten Personen allerhand Dinge zu verkaufen, die allerdings meist in Zusammenhang mit dem Besuch der Peterskirche oder religiösen Souvenirs stehen.

Der Petersplatz im Vatikan wimmelt vor Touristen und Gläubigen. Die Erzählfigur beschreibt einen Englisch sprechenden Touristenführer der den amerikanischen Touristen ein Foto vom Petersdom, das in dem Bildband abgedruckt ist, präsentiert, bevor er „[...] mit dem Zeigefinger auf das prächtige, leibhaftige und wahrhaftige, vor ihnen stehende Objekt deutet.“²³⁰ Anhand dieser winzigen Szene kann die Referenzeigenschaft von Abbildungen thematisiert werden. Ähnlich wie durch den Bildband eine Abbildung des Petersdoms auf das tatsächliche Bauwerk referenziert, stellen die Beschreibungen des Autors und die durch die Novelle geschaffene erzählte Welt nur eine Abbildung der außerliterarischen Referenz dar. Die beim Lesen des Textes entstehenden Bilder in den Köpfen der Leserschaft sind äußerst vorsichtig zu beurteilen, da sie jeweils aus höchst subjektiver Perspektive entstehen und sich voneinander in hohem Maße unterscheiden können. Denn der persönliche Referenzrahmen eines jeden Lesers und einer jeden Leserin ist individuell und einzigartig. So ist auch die Wahrnehmung der einzelnen Figuren in Bezug auf das betrachtete Objekt und den Raum, in dem sie sich innerhalb des Textes bewegen differenziert zu sehen. Für manche Figuren stellt der Petersdom das Zentrum des Heiligen dar, für andere ist er lediglich ein interessantes Ausflugsziel.

So macht auch vor dem heiligen Boden des Vatikans das Profane, Obszöne und die Sexualität nicht halt. Auf dem Petersplatz hinter einer Säule hockt etwa eine Zigeunerin und besprenkelt die welk wirkenden Rosen, die sie zum Verkauf anbietet, mit ihrem Urin.²³¹ Zwischen dem Ausgang Pöpstegruf und dem Heiligenkitschladen ‚Casa del Rosario‘ befindet sich die öffentliche Toilette, die Piccoletto für längere Zeit aufsucht, nachdem er an dem Stadtführer des jungen Mädchens gerochen hat.²³² „Im Vorbeigehen schaut ein schwarzgekleideter Prete mit langem, von seinen Hüften pendelndem Rosenkranz in die weite Hosenröhre eines schwarzgelockten, Melone essenden, auf dem Boden sitzend seinen Kopf an die Schulter seines Vaters lehrenden Mädchens hinein, in der ein rosaroter Slip zu sehen war.“²³³ Der Petersplatz wird durch die in ihm positionierten und agierenden Figuren gestimmt, die Figurenhandlungen verdeutlichen,

²³⁰ Winkler: *Natura morta*, S. 31

²³¹ Vgl. Ebd.

²³² Vgl. Ebd., S. 37.

²³³ Ebd., S. 33.

dass der Raum trotz seiner Nähe zum Heiligen ein öffentlicher Raum ist und genauso wie andere öffentliche Bereiche die Vielseitigkeit des Lebens widerspiegelt. So sind auf dem Petersplatz neben den Pilgern und Touristen auch Alltagsfiguren zu verorten, zu denen auch geistig Verwirrte und kranke Menschen zählen, wie etwa die Frau, die ihrer Jesuskindpuppe im Brunnen die Taufe spendet, oder der schwarzes, gestocktes Blut aushustende Mann.²³⁴

Erst mit Eintritt in den Petersdom ändert sich die Stimmung des Raums. Trotz der unzähligen schaulustigen Touristen zwischen den Gläubigen wird die Einhaltung gewisser Regeln erwartet und eingefordert. Der Zutritt in den Petersdom ist beispielsweise nur erlaubt, wenn die Kleiderordnung eingehalten wird und die Körper der Besucher ausreichend verhüllt sind. Darauf wird mit Hilfe mehrsprachiger Verbotsschilder hingewiesen.²³⁵ Viele Personen stehen wartend am Petersplatz, entweder haben sie Freunden oder Schulkollegen ihre langen Hosen geliehen und warten in Unterhosen auf deren Rückkehr²³⁶ oder sie warten auf jemanden, der ihnen lange Kleidung bringt. Außerdem verkauft vor dem Heiligenkitschladen eine alte Frau Papierhosen an die Touristen.²³⁷ Der Heiligenkitschladen verbindet den materiellen Konsumzwang der weltlichen Gesellschaftsstruktur mit dem geistlichen und religiösen Bereich. Gläubige und Touristen können sich aus einer breiten Palette an Heiligensouvenirs das passende Andenken oder Mitbringsel aussuchen. Vom Kunststoffjesukind, über Rosenkränze, Papstbildchen und Pietàabbildungen sind fast keine Grenzen gesetzt.

Innerhalb der Peterskirche gibt es eigene Raumstrukturen, ein Bereich ist den Beichtstühlen und somit den Sünden der Pilger gewidmet. Die Beichtstühle sind unterschiedlichen Sprachen zugeordnet, wodurch die Gläubigen je nach Zugehörigkeit zu einem Sprachraum kategorisiert werden und die Beichte im heiligsten aller Räume für jede und jeden möglich ist. Anhand der Menge des Staubes, der sich vor den Beichtstühlen sammelt, wird eine unterschiedliche Häufigkeit der Nutzung der den jeweiligen Sprachen zugeordneten Beichtstühle angedeutet.²³⁸

²³⁴ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 44-47.

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 31.

²³⁶ Vgl. Ebd., S. 25.

²³⁷ Vgl. Ebd., S. 32.

²³⁸ Vgl. Ebd., S. 38.

Die Pietà des Michelangelo hinter kugelsicherem Glas²³⁹ ist eine von unzähligen Realisierungen der Darstellung der trauernden Maria, die den Leichnam Christi im Schoß hält. Überall in der erzählten Welt taucht dieses Heiligenbild auf und stellt für Winklers Novelle ein grundlegendes Strukturelement dar. Allein innerhalb des Petersdoms sind zahlreiche Abbildungen vorzufinden. Unter den auf dem Hauptaltar platzierten Geschenken der Gottesdienstbesucher liegen „[...] ein Ölbild, auf dem die Muttergottes mit dem Jesukind dargestellt [ist und] ein handgeknüpfter Teppich mit dem Antlitz der Jungfraumaria mit dem Jesukind.“²⁴⁰ Auch im Heiligenkitschladen, sind neben vielen anderen Dingen unterschiedliche Formen der Pietà zu erwerben wie die „[...] Plastikpietà in einer gläsernen Handschale in einer Vitrine in der Casa del Rosario.“²⁴¹ Sogar auf die Fahne einer über den Petersplatz marschierenden Jugendgruppe ist eine Pietà aufgemalt.²⁴²

Das Heilige ist in *Natura morta* so präsent und allgegenwärtig, dass die raumstrukturierenden Eigenschaften schwer vom profanen Raum abzugrenzen sind. Die Frage stellt sich daher, ob die Übersättigung des Heiligen im Raum zu einer Profanisierung des Raums führt oder ob der sakrale Raum mehrschichtig ist. Demzufolge würde sich etwa die Peterskirche als ‚heiligster‘ aller Räume von anderen, nur durch heilige Elemente strukturierten und der katholischen Religion als Ordnungsstruktur zugeordneten Räumen unterscheiden und überordnen.

4.2.4 Sexualität und Raum

Das sexuelle Erwachen der jugendlichen Figuren, insbesondere des Piccoletto, ist allgegenwärtig und manifestiert sich im Raum. Die Jugendlichen beobachten einander, die Blicke streifen oder fixieren die Genetalbereiche und erogenen Zonen der anderen, meist gefolgt von einem geheimnisvollen Kommentar, das der Leser nicht erfährt aber dessen Inhalt durch die Erzählinstanz angedeutet wird. Die sexuelle Orientierung des Jünglings bleibt ungeklärt, denn im Vatikan sitzt er einem blonden Mädchen gegenüber, dessen durch die dünne pfirsichfarbene Unterhose schimmernden Schamhaare er in die weitgeschnittenen Hosenröhren starrend wahrnimmt und im Anschluss für einige Zeit auf der öffentlichen Toilette verschwindet. Während der Fahrt in der grünen Circolare schaut der Jüngling zwei in seiner Nähe sitzenden Jungen aufmerksam ins Gesicht, auf

²³⁹ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 39.

²⁴⁰ Ebd., S. 40.

²⁴¹ Ebd., S. 42.

²⁴² Vgl. Ebd., S. 46.

die nackten dunkelbraunen Oberschenkel und auf deren Hüften. Die Erzählinstanz beschreibt auch auf Seiten der Beobachteten eine Erregung. Das blonde Mädchen betritt auch mit bleichem, verheultem Gesicht den Raum der Verabschiedungshalle, wo der tote Piccoletto aufgebahrt ist. Sie legt einen Veilchenstrauß auf den Schoß des Verstorbenen.²⁴³ Die zarten Veilchen symbolisieren die liebevolle Zuneigung des Mädchens zum Verstorbenen, die Positionierung der Blumen nahe seines Geschlechts deutet zusätzlich eine Liebesbeziehung an.

Zudem wird Piccoletto auch auf seinem Arbeitsplatz von dem von Transvestiten träumenden Frocio anzüglich berührt und behandelt. Der Jüngling, „[...] der sich der hierarchischen Ordnung am Fischstand fügte und alles über sich ergehen ließ [...]“²⁴⁴ versucht sich an anderer Stelle aus der Umarmung des Frocio zu lösen. Der offenkundig homosexuelle Fischverkäufer berichtet „[i]mmer wieder [...] stolz, daß er auf der Piazza dei Cinquecento und auf der Piazza della Repubblica Transvestiten aufgabelt, in seinem Auto mitnimmt und mit ihnen in den Park der Villa Borghese fährt.“²⁴⁵ Die genannten Orte werden somit in einen sexuellen Kontext gestellt. Zum einen werden auf den zuerst genannten belebten Plätzen männliche Prostituierte verortet, zum anderen wird der Borghesepark zu einem Raum sexueller oder erotischer Praktiken erklärt. Das ansonsten versteckte Sexualleben wird vom privaten Raum, etwa dem eigenen Wohnraum, in den öffentlichen Raum, den Park, verlagert. Diese Konnotation von Raum und sexueller Handlung bringt auch die Fahrt des Piccoletto mit dem blonden Mädchen „Richtung Villa Borghese“ in einen Kontext der Sexualität. Vermittelt wird die Fahrt zu einem Raum, in dem der Liebesakt vollzogen wird.

4.2.5 Tod

Ein erster Raum, der in Zusammenhang mit dem Tod steht, stellt die Pöpstegruf dar. Sie ist Teil des Petersdoms und für die Touristen zugänglich. Die Erzählinstanz beschreibt zwei einander ablösende Situationen, die den unterschiedlichen Umgang mit den im Raum verorteten Toten zeigt. Während die weiß gekleidete Nonne mit ihren Putzutensilien die Gräber reinigt und poliert und sie sich anschließend mit einem Kreuzzeichen vom Raum und den in ihm platzierten Toten verabschiedet und ihn in der Folge verlässt, befindet sich eine deutsche Touristin im Bewegungsfluss durch die

²⁴³ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 92-94.

²⁴⁴ Ebd., S. 71.

²⁴⁵ Ebd., S. 18.

heiligen Räume und will „noch bei den toten Päpsten [Fotos mit ihrer Begleiterin] knipsen“²⁴⁶. Der Raum ermöglicht ein Nebeneinander von Toten und Lebenden, er bildet einen Gedächtnisraum, in dem den bereits verstorbenen Päpsten gedenkt werden kann und trägt ein Stück Geschichte in sich, die er gleich einem Museum mit den Gläubigen und den kulturinteressierten Touristen teilen kann. Die andächtige Nonne projiziert ihre Stimmung in den Raum und reflektiert gleichzeitig die religiöse Funktion des Raums. Gleichzeitig werden der Raum und die darin verorteten Dinge von anderen Figuren, wie der deutschen Touristin, als Sehenswürdigkeiten wahrgenommen, die ein gutes Fotomotiv abgeben. Auch diese Figurenhandlung stimmt den Raum, wodurch ein gemischt gestimmter Raum entsteht, der je nach darin platzierter Figur flexible Funktionen verwirklicht, weshalb eine abgegrenzte Zuordnung nicht möglich ist.

Zum Zeitpunkt des tödlichen Unglücks herrscht ein fürchterliches Unwetter. Ein starker Platzregen setzt die Straßen und den Markt schlagartig unter Wasser. Die Personen versuchen sich vor dem Regen zu schützen, bedecken sich mit Plastiksäcken, während das Regenwasser in Bächen von Dächern rinnt und die Wasseransammlungen auf der Straße durch vorbeifahrenden Autos in Wellen auf den Gehweg geschwemmt werden. Der Raum strahlt eine unheilvolle Atmosphäre aus, als der „dritte, laut hupende Feuerwehrwagen mit hoher Geschwindigkeit“ angefahren kommt während Piccoletto mit der Pizza in der Hand die Straße betritt und „in den vorbeipreschenden Feuerwehrwagen hinein“²⁴⁷ läuft. Der Tod hält Einzug und beendet das Leben des lebensfrohen Jünglings.

Quietschend blieben Autos stehen, Autotüren wurden zugeschlagen, Frauen, Männer und Kinder eilten zur Unfallstelle, der Verkehr kam zum Erliegen, der Regen peitschte den Asphalt und die Dächer der Autos, die Blitze kreuzten sich, und die schweren, krachenden Donnerschläge übertönten den Straßenlärm.²⁴⁸

Der tödliche Unfall verändert den Raum und die Figurenhandlungen. Eine Verzweiflung und Ungläubigkeit liegt in der Luft und wird vom immer ungehaltener und lauter werdenden Unwetter verbildlicht. Frocio, der das Unglück beobachtet hat, eilt zu Piccoletto, kniet vor ihm nieder und hebt in hoch. Um Hilfe rufend läuft er mit dem leblosen Körper auf den Armen durch den ganzen Markt, vorbei an all den

²⁴⁶ Winkler: *Natura morta*, S. 41.

²⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 75.

²⁴⁸ Ebd., S. 76.

tierfleischverkaufenden Kollegen.²⁴⁹ Im strömenden Regen bewegt er sich verzweifelte und panische und ohne Ziel vorbei an den unzähligen toten, zerstückelten Tieren. An dieser Stelle ist ein starker Kontrast in der Stimmung des Raums wahrnehmbar. Während zuvor noch der lebendige und lebensfrohe Piccoletto auf seiner Vespa zwischen den Verkaufsständen hindurch saust, über das verfaulte Obst, die Fleisch- und Tierreste fährt und „[...] lachend [...] den herumliegenden Schafsköpfen [...]“²⁵⁰ ausweicht, verstärken die auf Frocios Weg von der Erzählinstanz beschriebenen, von den Metzgern zerstückelten toten Tiere die Tragweite der Situation und das allgegenwärtige Bild des Todes.

Vor einem fünfzehnjährigen, fast kahlköpfigen Jungen [...] der die Preise seiner [...] großformatigen Heiligenbilder ausrief, brach Frecio abermals in die Knie und wurde, ehe er sich mit dem Jungen noch einmal aufraffen konnte, vom Ananasverkäufer und von der Zitronenhändlerin festgehalten. Der Kopf des Knaben mit den zerzausten und mit Blut verklebten Haaren hing über die dicken, behaarten Unterarme des heftig schnaufenden und keuchenden, vor sich hinstarrend Speichel verlierenden, dicken Mannes. Er legt den reglosen Körper auf den nassen, mit Sägespänen bestreuten, feuchten Boden [...].²⁵¹

Erst vor den Heiligenbildern wird Frecio zum Stillstand gebracht. In Gegenwart des Heiligen ist eine Auseinandersetzung mit der Situation möglich, die Bewegung stoppt, ein Entkommen oder Abwenden der Konfrontation mit dem Tod ist jetzt ausgeschlossen. Frecio zieht sich aus dem Geschehen zurück, läuft in den Park und klammert sich an einen Oleanderbusch.

Schnell bildet sich um den Verunglückten eine Menschenansammlung aus den Figuren des Marktlebens, die allesamt überkommen von Hilflosigkeit, Entsetzen und Neugierde auf den Körper des leblosen Jünglings starren. Bis der Notarzt vor Ort ist, traut sich keiner den Tod des Jungen auszurufen. Ein aus der Masse hervortretender Kapuzinermönch legt dem Jungen ein Heiligenbild von der Maria mit dem Jesuskind auf den Schoß. Der Raum ist erfüllt von Unruhe, Ungewissheit und einem Abwarten – der unerwartete und ungewollte Umstand zwingt die Personen im Raum, sich mit dem Tod und der Vergänglichkeit des Lebens, dem Verlust des Geliebten auseinanderzusetzen. Das Marktgeschehen verändert sich. Nachdem der Notarzt den Tod des Jungen festgestellt hat, wird der Verstorbene mit einem weißen Plastiktuch zugedeckt und von den Sanitätern auf einer Tragbahre in den Rettungswagen gehoben. Das Heiligenbildchen schimmert durch das Tuch durch. Auch in dieser Situation ist eine

²⁴⁹ Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 76-79.

²⁵⁰ Ebd., S. 25.

²⁵¹ Ebd., S. 79.

Verbindung zum Heiligen, das die Grundstruktur des Raums darstellt, gegeben. Der verzweifelte Frocio wird zu einem Auto gebracht und aus dem Raum, in dem das Leben der restlichen Marktfiguren weitergeht, herausgenommen. Die Konfrontation mit dem alltäglichen Aufräumprozess wird ihm erspart.

Die Marktarbeiter kehren zu ihren Ständen zurück und räumen auf, der Arbeitstag wird beendet. Die Sonne kommt wieder hinaus, alles dampft und Verwesungsgerüche erfüllen die Luft. Die Aufregung und das Unwetter sind vorüber, es bleibt Traurigkeit und die Auseinandersetzung mit dem Tod. Die betrübte Stimmung prägt den gesamten Raum sowie die darin agierenden Figuren. Die sonst bereits geschlossene Marktbar ist noch lange gut besucht. Der Barista bedient die verwirrten und aufgeregten Marktfiguren, die das tragische Ereignis ungläubig bereden und in der Gemeinschaft verarbeiten. Während sich manche Abläufe aufgrund des Unglücks kurzfristig verändern und der Raum deshalb auch verändert wahrgenommen wird, bleiben andere unbeeinflusst. Auf dem ansonsten verlassenem Markt suchen die Armen nach essbaren Lebensmittelresten, bevor die Straßenhunde, Katzen, Ratten und Mäuse den Abfall durchwühlen, bis die Arbeiter von der Müllabfuhr die Abfälle zusammenkehrt und in den Müllwagen werfen.

In der im Krankenhaus verorteten Verabschiedungshalle ist der Leichnam des Piccoletto in einem offenen Sarg aufgebahrt. Um seinen Kopf ist ein hellblaues Tuch gebunden und um den Hals trägt er ein goldenes Kettchen, an dem ein Kruzifix und ein geflügelter Engelskopf hängen.²⁵² Auch sein goldener Ring steckt noch an seinem Finger und zwischen seinen Händen steckt ein Strauß weißer Ginster, an dem ein blaues Band hängt. Um den auf einem rollbaren Katafalk platzierten Sarg liegen zahlreiche Blumenbuketts. Unter den Trauernden werden die schwarz gekleidete Mutter des Toten, ein vierzehnjähriges Mädchen und ein älterer Mann genannt. Das beim Unfall verlorengegangene Halskettchen wurde ersetzt, wodurch der das Leben der Figuren strukturierte Glaube dem Toten mit ins Grab gegeben. Darin ist die Hoffnung der Hinterbliebenen auf ein Leben nach dem Tod, auf ein Wiedersehen in einem anderen Raum, mit ins Grab gegeben wird. Die strukturgebenden heiligen Elemente können auch nach dem Tod noch von Relevanz sein.

Die Totenmesse wird in der krankenhausnahen Kirche gelesen. Neben der engsten Familie, der Mutter, ihrem Mann und der Schwester des Verstorbenen, sind die

²⁵² Vgl. Winkler: *Natura morta*, S. 92-93.

Kirchenbänke mit Verwandten, bekannten Gesichtern vom Markt, darunter auch Frocio und Principe, sowie Krankenhauspatienten und -mitarbeitern gefüllt. Der Sarg des Piccoletto ist bedeckt mit unzähligen Blumen und vor dem Altar platziert. Unter diesem steht „ein versiegelter, geschliffener Glassarg, in dem, in einer hohlen Puppe eingehüllt, die sterblichen Überreste einer Heiligen liegen.“²⁵³ Die Hände der Puppe sind mit einem Rosenkranz umwickelt. Neben dem Altar stehen zwei lichtpendende Marmorengel und im Altar selbst ist ein Bild eingelassen, das die „das goldstrahlende, mit einem Schwert durchstochene Herz ihres gekreuzigten Sohnes“²⁵⁴ in der Hand haltende Muttergottes mit dem „das zukünftige, beschwerte und leidende Herz des erwachsenen Jesus“²⁵⁵ haltende Jesukind abbildet. Das in der Novelle unzählige Male beschriebene Bild von der Muttergottes mit dem Jesukind findet in dieser Realisierung den Höhepunkt und tödlichen Abschluss. Der geliebte und lebensfrohe Jüngling ist vom Tod aus der Welt entrissen worden und hinterlässt den Angehörigen eine unbeschreibliche Leere und Schmerz.

Gleichzeitig zur Totenmesse findet vor der Kirche und dem Krankenhaus eine lärmende Bauerndemo statt, in der lärmende Bauern mit Kartoffeln um sich werfen. Einige der Teilnehmer wollen die Kirche betreten, machen aber vor dem im Sarg liegenden Toten und dem bösen Blick des vor dem Altar knienden, kerzenhaltenden Jungen kehrt.²⁵⁶ Der heilige Raum allein war nicht Grund genug, das weltliche Anliegen von diesem Ort fern zu halten, aber der durch die Figurenhandlung und Figurenpositionierung gestimmte Raum übermittelt eine Atmosphäre, durch die Personen aus dem Raum ausgeschlossen werden können.

Der Zutritt zu der großen Leichenhalle am Campo Verano ist Trauergästen nicht gestattet, was dazu führt, dass zahlreiche Blumenbuketts zu beiden Seiten der Eingangstüre entlang der Mauer abgelegt werden. An dieser Stelle wird die Trennung der Toten und Lebendigen markiert. Ein Zugang zur Leiche ist nicht mehr möglich. Auf dem Friedhof werden sieben Särge nacheinander eingeseget, in einem davon liegt die Leiche des Piccoletto. Die breite Grube wird von den Friedhofsarbeitern mit dem Friedhofsbagger zugeschüttet und in die Erdhügel weiße Holzkreuze gesteckt, die mit den Namen, Geburts- und Sterbedaten der Verstorbenen versehen sind. Mit jedem

²⁵³ Winkler: *Natura morta*, S. 96.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 97.

Raum – Verabschiedungshalle, Totenmesse, Leichenhalle – kommt Piccoletto dem Grab einen Schritt näher, von den Hinterbliebenen entfernt er sich immer weiter. Die Unmengen an Blumenkränzen werden vor der Aufbahrungshalle aufgestellt, auf dem Grab ist zuletzt nur ein Kreuz, das den letzten Ruheort des Verstorbenen markiert. Die Angehörigen haben bereits Abschied genommen, bis der Sarg des Jünglings mit Erde überschüttet wird, sind die Verwandten schon gegangen. Mit seinem Verschwinden in der Erde wird er aus dem von den Figuren erfahrbaren Raum herausgenommen, die zwischenmenschlichen Verbindungen sind im Raum nicht mehr verortbar. Einzig der verzweifelte Frocio irrt auf dem alten Friedhofsteil mit dem roten Ginsterstrauß in der Hand umher, auf der Suche nach seinem geliebten Jüngling.

4.3 *Laß dich heimgeigen, Vater, oder den Tod ins Herz mir schreibe* (2018)

Winklers Roman lässt den Erzähler in einer Art Brief an den Vater seine Empörung über das kollektive Verschweigen über das Verbrechen, das Verscharren des Judenmassenmörders Odilo Globocnik im Gemeinschaftsfeld des Dorfes, den Sautratten, zum Ausdruck bringen. Auf diese Art wird der bereits verstorbene Vater zur Rechenschaft gezogen. Die Erzählfigur sucht Antworten auf all die offengebliebenen Fragen, die ihm aber nicht mehr beantwortet werden können. In Zuge dieser erneuten Auseinandersetzung mit seiner Herkunft und Heimat nimmt Winkler das soziale Familiengefüge unter die Lupe.

Der Text erstreckt sich über rund 200 Seiten und ist dabei in zehn Kapitel unterteilt. Jedes Kapitel hat eine Überschrift, die mit wenigen Wörtern den jeweiligen Inhalt komprimiert, indem zentrale Elemente des Textes angeführt werden, und die jeweils den Raum einer eigenen Seite einnehmen. Vor Beginn, jeder Überschrift folgend und nach dem Ende des Textes stehen Gedichte von Rajzel Zychlinski. Ersteres ist auf Deutsch, letzteres auf Jiddisch und alle dazwischen sind in beiden Sprachen abgedruckt. Die Biographie der aus Polen stammenden Lyrikerin ist geprägt von den antisemitischen Gräueltaten des nationalsozialistischen Regimes, was sich in ihren lyrischen Texten widerspiegelt. Die Gedichte geben dem Text nicht nur visuell einen Rahmen und Struktur, sondern dienen auch als thematischer Verknüpfungspunkt zu den Taten des verscharrten Judenmassenmörders Odilo Globocnik.

Ein weiteres Struktur- und Verbindungselement ist in den fortlaufenden Gedichtzeilen, die jeden Text einleiten, zu sehen. Die abgedruckte Fassung *Jockel* stammt vom deutschen Schriftsteller Theodor Fontane (1819-1898) und geht auf ein bekanntes deutsches Volks- und Kinderlied zurück. In Bezug auf Winklers Text setzt es die Stimmung für die Thematik der Auseinandersetzung mit der Kindheit. Außerdem ist die Überschneidung der Texte im Namen ‚Jockel‘, der Rufname des Vaters des Ich-Erzählers im Roman sowie der Name der Figur des Gedichts, nennenswert.

Die für Winklers Schreiben typischen, endlos langen, litaneihaften Sätze erwecken ein Gefühl von Atemlosigkeit und lassen ein Bemühen, möglichst kein Detail auszulassen, erkennen. Zudem wird eine anhaltende Wut vermittelt, die mit jeder Erinnerung neu entfacht wird. Die zahlreichen sich ständig wiederholenden Phrasen und Passagen

innerhalb des Textes erinnern in ihrer Repetition förmlich an die zahlreichen Gebete, die Winkler in den Text eingearbeitet hat. Die Inhalte der Wiederholungen befassen sich meist mit figurenbezogenen Eigenschaften. Beispielhaft seien etwa der in den Sautratten verscharrte Judenmassenmörder²⁵⁷ Odilo Globocnik, der Hitlerbärtchen tragende Onkel Hermann,²⁵⁸ der immer wieder ungefragt, nichts getan zu haben und nur in Nürnberg am Schreibtisch gewesene zu sein betuernde Onkel Franz²⁵⁹ oder die Rituale vor dem Einschlafen der Mutter²⁶⁰ angeführt.

Die literarische Welt, die vom Ich-Erzähler beschrieben wird, orientiert sich an topographischen Orten der realen Welt. Das kreuzförmig angelegte Heimatdorf Kamering, dessen zwei einander kreuzenden Hauptwege, an denen entlang die Häuser angelegt sind, vom Erzähler Balken²⁶¹ genannt werden, liegt im Kärntner Drautal und bietet den Rahmen für die Handlung. Das Setting der Erzählung spielt sich fast ausschließlich innerhalb dieses Rahmens ab, wechselt innerhalb der räumlichen Grenzen von Raum zu Raum, von Gebäude zu Gebäude, von Feld zu Feld sowie vom profanen zum heiligen Raum. Drei zentrale Bereiche sind Schauplätze der Handlungen: der Bauernhof im Familienbesitz, die von der Familie bewirtschafteten Felder und der Friedhof, der die Kirche umgibt. Auf der Makroebene zählen zu den Räumen der Kernfamilie Winkler vulgo Enz der Winkler'sche Bauernhof, der wiederum das Bauernhaus, das Heustadel, den Stall, eine Mühle und ein Plumpsklo umfasst, die Felder ‚Spitzanger‘, ‚Kirchenfeld‘ und ‚Sautratten‘, wobei letzteres ein Gemeinschaftsfeld mehrerer Bauern ist, der Friedhof, die zwei Gärten, der Manigwald sowie das Sumpfgebiet nahe der Drau und ferner die ‚Blutige Alm‘.

Die Räume des sozialen Lebens werden durch bestimmte Dinge im Raum näher beschrieben. Über diese Gegenstände, an dieser Stelle sei etwa das Radio oder der Fernsehapparat genannt, wird der jeweilige Raum temporal markiert und in einen bestimmten zeitlichen Kontext gestellt. Die von den Figuren konsumierten Radio- oder Fernsehbeiträge ermöglichen der Leserschaft eine zeitliche Einordnung und eine Orientierung im Handlungsraum, die in Anbetracht der Vielzahl an willkürlich zusammengesetzten Erinnerungsfetzen aus den unterschiedlichen Zeiträumen der

²⁵⁷ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 9.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 153.

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 94.

²⁶⁰ Vgl. Ebd., 65.

²⁶¹ Vgl. Ebd., S. 82 und S. 97.

Kindheit und Jugend des Ich-Erzählers, als notwendige Raumgestaltungselemente angesehen werden können.

In Winklers Brief an den Vater sind intertextuelle Verknüpfungen zu seiner früher erschienenen Erzählung *Die Verschleppung* zu verorten. Neben dem der Lebensgeschichte der Njetotschka gewidmeten Kapitel *Die Menscherkammer des aus der Ukraine verschleppten vierzehnjährigen Mädchens und Straßenschild ‚Boulevard Taras Schewtschenko‘ auf der Mauer der Kathedrale des Heiligen Volodymyr in Kiew*²⁶² ist eine Text-Text-Kontaktstelle im „Heiligenbild, auf dem ein Engel mit ausgebreiteten Flügel ein Kind auf der Brücke über einen Bach führt“²⁶³, des Kinderzimmers zu finden. Dieses Motiv findet sich auch auf einem Bild in Njetotschkas Schlafzimmer, das früher über den Betten der Kinder hing.²⁶⁴ Der abgebildete Engel stellt einen Schutzengel dar, der die Kinder vor allem in der Nacht, während die Eltern im Nebenzimmer schlafen, beschützen soll. Das Bild selbst stellt eine Brücke zwischen zwei Lebensphasen des Ich-Erzählers dar. Er verbringt etwa ein Jahr am Bergbauernhof der Njetotschka, wo es ihn wegen seiner Sprachlosigkeit hinzieht. Die Sprache, seine lebensnotwendige Fähigkeit zu schreiben, versucht er in einem heimatähnlichen Raum wiederzufinden. Tatsächlich findet er dort aber etwas Anderes – einen Weg mit der ihn ständig begleitenden Angst umzugehen. Dies ermöglicht dem Seppl schlussendlich die Rückkehr zum Vater ins Heimatdorf, wo er die Sprache und den Schreibstoff wiederfindet.

4.3.1 Das Heilige als strukturgebendes Raumelement

„[...] ,wenn du nicht an Jesus Christus glaubst, dann gehst du verloren!“²⁶⁵

Der Ich-Erzähler berichtet von zwei Unglücken, die das Heimatdorf innerhalb eines Jahres ereilt hatten, bevor der Großvater geboren wurde. Das eine betrifft den Friedhof, denn als die Drau über das Ufer tritt, reißt sie „den nördlichen Teil des rund um die Kirche angelegten Friedhofs in ihre braunen Fluten“²⁶⁶, wodurch zahlreiche halbverweste Leichen kilometerweit wegtreiben. Ein Teil des heiligen Bodens wird entfernt und der Raum dadurch verändert. Hinzu kommt, dass die Verstorbenen aus ihrem letzten Bett gerissen werden und ihre endlose Ruhe gestört wird. Das zweite

²⁶² Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 163-179.

²⁶³ Ebd., S. 13.

²⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 10.

²⁶⁵ Ebd., S. 76.

²⁶⁶ Ebd., S. 83.

Unglück ereilt das Dorf 1897 und wirkt sich auf die Lebenden aus, denn als Bauernkinder, inspiriert von der Beobachtung der Tradition des Verbrennens des getrockneten Erdäpfelkrauts nach der Ernte der Erdäpfel, trockenes Heu anzünden, breitet sich das dadurch entstandene Feuer unkontrolliert aus „[...] und hinter[lässt] einen dorfgroßen Aschehaufen“ wo zuvor das Dorf stand. Im Zuge des Neuaufbaus des Dorfes wird dieses kreuzförmig angelegt. Die Dorfbewohner glauben dadurch göttlichen Schutz vor weiterem Unglück herbeirufen zu können.²⁶⁷ Jedenfalls ordnet die absichtlich herbeigeführte Erscheinungsform des Dorfes der erzählten Welt die darin agierenden Figuren bereits dem katholischen Glauben zu und zeigt Religion als grundlegendes Orientierungssystem im Raum auf. Der durch das erste Unglück verlorene heilige Boden wird in seiner ordnungsschaffenden und zuschreibenden Funktion auf das ganze Ortsgebiet ausgeweitet.

Die Profanisierung heiliger Räume und Gegenstände, sowie deren Gegenteil, das erschaffen sakraler Raumelemente in der profanen Welt wird durch den Text häufig angesprochen. Als der Ich-Erzähler etwa in Kiew war, stellte er verwundert fest, dass an der Kirchenmauer „der Kathedrale des hl. Volodymyr“²⁶⁸ ein Straßename angebracht ist. Durch diese Wahrnehmung der erzählenden Figur ist erkennbar, dass dies nicht dem ihr bekannten Ordnungsmuster entspricht. Kirchenmauern unterscheiden sich demnach von anderen Hauswänden. Diese Unterscheidung ist in ihrer Funktion als religiöses Raum- und Weltordnungselement zu sehen, in der sie als sakraler Raum anzusehen ist, der der profanen Welt Struktur gibt. Im Gegensatz dazu steht die Anbringung von Straßennamen, die als Teil eines weltlichen Ordnungssystems nicht mit dem heiligen Raum vereinbar sind. Eine weitere Randszene beschreibt einen, für die gläubigen Figuren ähnlich irritierenden Vorgang, nämlich den des Altaraustausches in Stockenboi. Während das Ersetzen eines alten Altars durch ein neueres Exemplar keine Irritation hervorruft, überrascht der Umgang mit dem alten Altar, der nach Anordnung des Pfarrers zerteilt und im Heizofen verbrannt wird.²⁶⁹ Die damalige Mesnerin wendet sich diesbezüglich mit einem Kommentar an den Ich-Erzähler: „Seither habe ich mich vom Reinhäler abgewandt! [...] Wie man nur einen geweihten Kirchaltar aufheizen kann!“²⁷⁰ Ein geweihter Gegenstand wird durch die Handlung entweiht und als profanes Heizmittel entwertet. Die Aussage der Mesnerin verdeutlicht aber, dass diese

²⁶⁷ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 82.

²⁶⁸ Ebd., S. 169.

²⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 78.

²⁷⁰ Ebd.

Umfunktionierung nicht ohne Konsequenzen bleibt. Der Umgang der Figuren mit den heiligen Objekten im Raum wirkt sich auf die Beziehungen der im Raum verorteten Personen aus.

Als strukturgebendes Zentrum des Lebens der Individuen nimmt auch in diesem Text das Bett beziehungsweise das zu Bett gehen eine dominante Rolle ein. Das Ritual der Mutter, vor dem Einschlafen noch mehrmals auf das grün phosphoreszierende Kruzifix und das Bild der Madonna della Seggiola²⁷¹ zu blicken und gleichzeitig für eine gute Nacht sowie einen guten neuen Tag für die Kinder zu beten²⁷², verbindet das Bett als grundlegender Orientierungsort des Alltags mit der elementaren Orientierungsstruktur des Glaubens. Durch das Kruzifix und das Bild der Madonna wird der Schlafraum strukturiert und auf diese Weise das Sakrale in den Raum geholt. Die Relevanz des Heiligen spiegelt sich in der Handlung der Figur wieder. Um den Tag beenden zu können und bevor der neue Tag beginnen kann, wendet sie sich an die heiligen Orte im Raum.

Die Religion ist nicht nur im positiven Sinn strukturierend, das Gegenteil zum Göttlichen oder Heiligen stellt das Teuflische dar. Der Seppel wird von dem im Religionsbuch abgebildeten Höllenfeuer und Teufel²⁷³ in den Bann gezogen. Der Teufel verfolgt ihn bis in seine Träume. Nicht einmal vor dem Heiligenbild im Kinderzimmer schreckt dieser zurück. Er sitzt genau dahinter und zeigt seine spitzen Finger die zu langen Krallen wachsen²⁷⁴. Während der heilige Raum für die Figur der Mutter eine im positiven Sinn orientierende Funktion hat, beschäftigen den Ich-Erzähler die Aspekte der Religion. Seine Assoziation mit dem heiligen Raum als etwas, dass ihn der Hölle und dem Teufel näherbringt, verändert die Raumwahrnehmung. Sein Schlafraum wird zu einem Raum des wachen Albtraums. Anhand dieser Gegenüberstellung von Schlafraum der Mutter und Schlafraum des Sohnes ist ersichtlich, dass sich die Handlungen und Raumwahrnehmungen der Figuren auf die Stimmung des Raums auswirken.

²⁷¹ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 65-66.

²⁷² Vgl. Ebd., S. 88.

²⁷³ Vgl. Ebd., S. 24.

²⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 77.

4.3.2 Patriarchale Familienstrukturen

Patriarchale Strukturen sind im Raum selbst verankert, sie sind grundlegende Voraussetzung für Figurenhandlungen und für die Verortung der Figuren im Text. Gleichzeitig werden sie aber gerade erst durch den Raum konstituiert und in der Folge reproduziert und verhärtet. Diese sich gegenseitig bedingenden Raumeigenschaften werden in der Folge aufgezeigt.

Die Kernfamilie besteht aus der Mame und dem Tate Jakob ‚Jockel‘ Winkler vulgo Enz, sowie deren sechs Kindern, wovon eines der Ich-Erzähler ist. Die Geschwister nehmen in der Erzählung kaum Platz ein, die Schwester reproduziert die Verhaltens- und Handlungsmuster der Mutter, zu den Brüdern hat die Erzählperson kein brüderliches Verhältnis, er erscheint als deplatzierte Figur. Einzig der älteste Bruder nimmt als Hoferbe eine markante Position ein, was auf das Schema der Identitätsstiftung durch Besitz zurückzuführen ist. Die Figur die besitzt, ist jemand und verfügt über eine Territorialmacht. „Mit zweihundert Schilling Bargeld, mit achtzehn Stück Vieh und zwie Zugpferden habe ich als Bauer angefangen. Und jetzt? Schau, was aus der Hube geworden ist!“²⁷⁵ sagt der Tate einmal zum Ich-Erzähler. Das Leben des Tate spielt sich auf dem Kirchenfeld, Spitzanger und den Sautratten sowie im Stall bei den Milchkühen, Ochsen, Stieren und Kälbern ab.²⁷⁶ Neben dem Bauernhaus zählt all das zu seinem Territorialbesitz. Wenn der Hoferbe nach dem Tod des Vaters die Führung des Hofes übernimmt, geht die Territorialmacht auf diesen über. Damit werden sich auch die Machtgefüge innerhalb der Familie neu orientieren.

Der Ich-Erzähler betont mehrfach, dass er keinen Besitz hat, ihm gehört auf dem Hof überhaupt nichts. Einzige Ausnahme ist im Marillenbaum, der einst vom Motl²⁷⁷ für den Seppl gepflanzt wurde, zu sehen. Das Einzige, das dem Ich-Erzähler jemals am Hof gehört hat, wird vom Patriarchaten und seinem Nachfolger, dem Hoferben und ältesten Sohn, zerhackt und verbrannt²⁷⁸, wodurch die Machtverhältnisse und Positionierungen im Raum verdeutlicht werden. Kamering, das wird mehrfach betont, ist zwar Heimatort des Vaters und des Sohnes, beide sind dort aufgewachsen²⁷⁹, aber nur der Vater, der Besitzer, kann über den Raum verfügen.

²⁷⁵ Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 176.

²⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 40.

²⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 145.

²⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 146.

²⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 82.

Diese Machtstruktur ist nicht nur in Bezug auf die Vater-Sohn-Relation beschränkt. Sowohl die vorhergehenden Generationen wie auch die parallel verlaufenden Generationen sind nach dem gleichen Schema organisiert. Der Enzopa ist der Patriarch der gesamten Familie, was der Großvater sagt, ist Gesetz. Tant' Fine und Onkel Hermann wird der Bauplatz für deren Haus nur unter der Voraussetzung überlassen, dass auch Tresl und Motl in diesem Haus wohnen können. Nach dem Wunsch des Großvaters leben letztere bis zu deren Ableben im oberen Stockwerk. Innerhalb des Hauses übernimmt Onkel Hermann die Funktion des gewaltbereiten Patriarchen. Die Wohnung der Tresl und des Motl stellt als Teilbereich des Familienhauses einen warmen Zufluchtsort für die Kinder des Hermann dar.²⁸⁰

Über die Generationen hinweg wiederholen sich die männlichen Namen der Familienmitglieder immer wieder. Auch auf diese Weise wird die Patriarchale Struktur auf die Kinder übertragen. Onkel Hermann nennt seine erstgeborene Tochter, die ein Sohn hätte werden sollen, Herma. Obwohl die Leserschaft nicht sehr viel über die Figur der Herma Bürger erfährt, nimmt sie eine besondere Stellung ein, denn sie verfügt über große Mobilität. Vom Ich-Erzähler wird sie bereits im Kindesalter für ihre Weltreisen bewundert. Die meisten Figuren, insbesondere die Kinder, verfügen über einen geringen topografischen Erfahrungsschatz. Die bereits besuchten Orte können an einer Hand abgezählt werden.²⁸¹ Die Herma hat einen größeren Bewegungs- und Handlungsradius als die anderen Figuren, insbesondere als die anderen Frauenfiguren, die zumeist in den immer selben Räumen verortet werden und durch eine gewisse Immobilität charakterisiert sind.

Die Mutter des Ich-Erzählers ist mit Ausnahme der Kirchgänge und der Friedhofsbesuche immer im Haus, insbesondere in der Küche am Herd, oder im Zuge der Bauernarbeit im Schweine- und Hühnerstall sowie in den Gärten zu verorten. Die beiden Gärten werden explizit als die Räume der Mutter bezeichnet, wodurch einerseits die Verortung der Figur betont wird, andererseits wird auch zum Ausdruck gebracht, dass diese Räume zu ihrem Aufgabenbereich zählen und sie dafür verantwortlich ist. Während der Gemüsegarten²⁸² eine Notwendigkeit für die Versorgung der Familie darstellt und dementsprechend funktional gestaltet ist, kann die Mutter den

²⁸⁰ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 145.

²⁸¹ Vgl. Ebd., S. 132.

²⁸² Vgl. Ebd., S. 35.

Blumengarten²⁸³ ihren Vorlieben entsprechend gestalten. Dennoch kann aufgrund der ihr zugeordneten Raumstrukturen festgehalten werden, dass der Handlungsraum der Mame begrenzt ist und sich in erster Linie auf ihre Funktion als Mutter, Hausfrau und Bäuerin bezieht. Die Übertragung dieser Struktur auf die nächste Generation wird im Text bereits durch die Tochter, die meist an der Seite der Mutter vorzufinden ist, und ihre Handlungen angedeutet. Die Schwester des Ich-Erzählers ist beim Haushalt behilflich und ist auch während der Feierlichkeiten an Festtagen für die Zubereitung der Speisen neben der Mutter am Sparherd positioniert.

Der Großvater mütterlicher Seite, Johann Winkler vulgo Eichholzer bildet, wenn es etwa um die Einstellung zum Nationalsozialismus geht, oft ein Gegenstück zur Enzer Familienseite, jedoch nicht, wenn es um patriarchale Strukturen innerhalb der Familie und des Raums geht. Auch der Enzopa hat die Territorialmacht über seinen Hof und vererbt ihn, in Ermangelung an Alternativen, da seine anderen drei Söhne im Krieg gefallen sind, an seinen Sohn Peter, ohne Rücksicht auf dessen Zukunftswünsche. „Tatsächlich wagten es seine vier Töchter [...] und sein Sohn [...] niemals, ihrem Vater zu widersprechen.“²⁸⁴ Zudem ist anzumerken, dass die Töchter in keinem Szenario, in dem es um die Vererbung des Hofes geht, als mögliche Hoferbinnen im Bild sind. Eine Weitergabe der Verfügung über Raum ist demnach geschlechtlich markiert. Besonders auffällig ist auch, dass die Großmutter mütterlicher Seite und die Mame nicht mit Namen benannt werden. Der Ich-Erzähler bezeichnet die Mutterfigur stets mit Mame oder Mutter, niemals mit ihrem Personennamen, wodurch die Mutterfigur entindividualisiert und ihre Funktion innerhalb der Familienstruktur betont wird. Auch die Mutter der Mame, die Eichholzeroma, wird nie mit ihrem Namen bezeichnet, stattdessen wird ihr die umgangssprachliche Bezeichnung ihres Mannes, des Johann Winkler vulgo Eichholzer, zugeschrieben. Anders sieht dies mit den Geschwistern der Eltern des Ich-Erzählers und mit der eigenen Schwester aus, diese werden alle mit Rufnamen oder Vornamen bezeichnet. Auch die Enzoma stellt eine Ausnahme von diesem patriarchal beeinflussten Benennungsmuster dar. Theresia Winkler geborene Jesenitschnig wird mit vollem Namen benannt und weist als einzige weibliche Figur Charakterzüge auf, die innerhalb der erzählten Welt eher den männlichen Figuren zugeschrieben werden, denn sie wird als mürrisch, unzufrieden und herrisch

²⁸³ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 29.

²⁸⁴ Ebd., S. 116.

beschrieben²⁸⁵ und steht damit im Widerspruch zu den sonst als eher fürsorglichen und behüteten Eigenschaften der anderen Frauenfiguren. Verortet ist die Großmutter zu Lebzeiten im gleichen Zimmer wie der Großvater im Elternhaus des Ich-Erzählers, was darauf schließen lässt, dass auch der Tate den Hof vom Großvater geerbt hat. Als sowohl der Enzopa als auch die Enzoma verstorben sind, wird ihr Schlafräum zum Sterbezimmer umbenannt.

4.3.3 Geschichtsräume

Das Gemeinschaftsfeld Sautratten ist einer der zentralen Räume innerhalb des Romans und übernimmt mehrere Funktionen. Zum einen werden die Sautratten von mehreren Bauern bewirtschaftet und spendet durch den Anbau von Mais, Roggen, Weizen etc. Lebensmittel. Die Ernte nicht nur für den Eigenbedarf verwendet, zusätzlich wird daraus etwa Brot hergestellt, mit dem das Drautal versorgt wird. Außerdem werden mit dem angebauten Hafer und Mais die Nutztiere gefüttert. Als zweite Funktion kann den Sautratten eine Raumstrukturierung zugeschrieben werden, denn der Erzähler nutzt diese als Orientierungspunkt innerhalb der erzählten Welt indem er sich unzählige Male auf die Sautratten bezieht, wenn er die Verortung und Ausrichtung von Räumen beschreibt. Bereits durch die ersten beiden Punkte wird deutlich gemacht, dass die Sautratten auf räumlicher und erzähltechnischer Ebene als Verbindungsglied anzusehen sind. Alles im Ort scheint durch die Sautratten miteinander verbunden zu sein.

Die dritte Funktion liegt in jener als ‚Grab‘ des Klagenfurter Judenmassenmörders beziehungsweise Selbstmörders Odilo Globocnik. Dieser wird „von den Engländern im Mai 1945 auf den Sautratten verscharrt“²⁸⁶, weil ihm vom Pfarrer in Paternion eine Beisetzung auf dem christlichen Friedhof verwehrt²⁸⁷ wird. An dieser Stelle sei angemerkt, dass ein Friedhof nach Foucault eine Heterotopie darstellt und der Ausschluss des Globocnik bereits Auskunft über die Zutrittsregeln gibt. Während die Erzählinstanz immer wieder die Funktion des Globocnik als Judenmassenmörder betont, ist zu bedenken, dass der Ausschluss aus dem Friedhof mit der Tatsache zusammenhängen kann, dass der gefangengenommene Globocnik mit Hilfe einer Zyankalikapfel freiwillig in den Tod geht und sich somit des Selbstmordes schuldig macht. Um die Leiche verschwinden zu lassen, befiehlt „[e]in englischer

²⁸⁵ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 30.

²⁸⁶ Ebd., S. 92.

²⁸⁷ Ebd., S. 79.

Regimentsadjutant [...], den Leichnam irgendwo außerhalb geweihter Erde zu begraben.“²⁸⁸ Das „Grab“²⁸⁹ des auf den Sautratten verscharrten Globocnik wird nicht markiert, kann so nicht zu einem Gedächtnisort oder Ort der Verehrung genutzt werden.

Das Verscharren der Leiche wird im Heimatdorf totgeschwiegen, erst mit dem Auffinden der Leiche viele Jahrzehnte später, wird das Verschweigen zwar unmöglich, aber die Dorfbewohner, darunter auch der Tate, die davon gewusst haben müssen, sind bereits verstorben und können keine Antworten liefern. Somit sucht der Ich-Erzähler das Heimatdorf nach Hinweisen ab. Jeder Raum wird aus einer neuen Perspektive betrachtet, denn wie zuvor beschrieben, steht alles in der erzählten Welt in Verbindung mit den Sautratten. Der Ich-Erzähler zeigt auf, dass Geschichte etwas ist, das Überreste hinterlässt, das aber nur willentlich im Gedächtnis bleibt. Die Grundeinstellung des Vaters gegenüber problematischen Situationen beschreibt der Erzähler wie folgt: „Es wurde wenig gesprochen, und was vorbei war, war vorbei, es gab andere Sorgen.“²⁹⁰

Die Geschichte ist demnach räumlich verankert und verschwindet nicht ganz, viel mehr wird sie unbewusst weitergegeben, wie der Erzähler reflektiert: Du, Vater, „wolltest immer Milchkühe aufziehen und mit der von den Sautratten verseuchten Milch im Blutkreislauf der Geschichte unseren Käse und die Butter erzeugen, die wir uns einverleiben mußten – die Milch an die Molkerei verkaufen, damit [die Molkereiprodukte und die Geschichte] auch an die nächste Generation weitergegeben werden konnten.“²⁹¹ Das Auffinden der Knochen des Globocnik macht die Sautratten zum Ort der Geschichte²⁹² und zum Ort des bewussten kollektiven Vergessens. Nach Maurice Halbwachs „[...] muß unser Denken sich [an den Raum] heften, wenn eine bestimmte Kategorie von Erinnerungen wiederauftauchen soll“.²⁹³ Durch das Verschweigen des Verscharrrens schließt die Gesellschaft des Heimatdorfes die Erinnerung in den Sautratten ein.²⁹⁴ Dieser Einschluss macht ein Auffinden möglich, denn die Geschichte hat Spuren hinterlassen.

Ein besonderer Aspekt der Sautratten ist die geschlechtliche Konnotation, denn der Raum ist ausschließlich männlichen Figuren zugeordnet. Neben dem Vater können auch

²⁸⁸ Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 99.

²⁸⁹ Ebd., S. 99-100.

²⁹⁰ Ebd., S. 95.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd., S. 136.

²⁹³ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis und der Raum (1939). In: Günzel (Hg.): Theorie des Raums, S. 336-340, hier S. 336.

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 339.

der Großvater und der Hoferbe sowie der Erzähler selbst auf den Sautratten verortet werden. Sie sind Schauplatz zahlreicher Handlungen und Gespräche zwischen Vater und Sohn. Von der Mutter wurden die Sautratten in der Erinnerung des Ich-Erzählers jedoch niemals betreten. „Ich erinnere mich nicht, daß die Mutter [...] die Sautratten [...] auch nur ein einziges Mal betreten hätte.“²⁹⁵ Der Erzähler macht deutlich, dass die Mutter räumlich gesehen nicht den Sautratten zuzuordnen ist, das Feld ist nicht ihr Arbeitsort und gehört nicht zu ihrem Handlungsradius. Jedoch schwingt in der Aussage: „Sie war nie im Bild auf den Sautratten.“²⁹⁶ auch noch eine weitere Bedeutungsebene mit. Die Mutter wird vom Auffindungsort des Judenmassenmörders räumlich abgegrenzt und steht auf diese Weise nicht in Verbindung zu den Sautratten und in Analogie nicht in Verbindung mit dem Verschweigen. Die Redewendung „nicht im Bild sein“ klingt im oben angeführten Zitat mit und suggeriert, dass die Mutter keine Kenntnis davon haben kann, wodurch die Mutterfigur vom Verbrechen und Verschweigen distanziert wird. Nur der Vater, der sein Leben auf dem Feld verbringt, wird auf das Verschweigen angesprochen und zur Rede gestellt. Abermals wird der Mutter eine passive Rolle zugesprochen und wird durch das Verarbeiten der Ernte von den Sautratten und das Einverleiben der daraus entstehenden Speisen auf eine Ebene mit den Kindern und weiteren Generationen gestellt, denen die Geschichte weitergegeben und aufgezwungen wird.

Die Erde der Sautratten kann als Sinnbild für das Verschweigen des Verscharrrens angesehen werden. Denn genau wie die Geschichte bleibt die Erde immer wieder am Vater haften, wodurch sie in andere Räume transportiert wird. Die von der Leiche des Judenmassenmörders verseuchte Erde vermischt sich mit dem Getreide, wird über die Schuhe im Haus verteilt und steckt unter den Fingernägeln des Vaters. Die Erde der Sautratten haftet am Vater und an der Nahrung, wie das Skelett des Toten an der Erde der Sautratten haftet und wie das Geheimnis über das Verscharrren des Odilo Globocnik an den Dorfbewohnern haftet. Auf der Microebene wird anhand der Erde die Verbindung zwischen den Figuren, dem Raum und der Geschichte verdeutlicht.

Zwei weitere Orte werden im Text deutlich in Bezug auf ihre Geschichtsträchtigkeit hervorgehoben und stehen ebenfalls im Zusammenhang mit dem Judenmassenmörder. Zum einen wird auf die Funktion der Mösslacher Almhütte als Versteck des Odilo Globocnik und seines Komplizen Ernst Lerch nach Kriegsende verwiesen. Mit falschen

²⁹⁵ Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 40-41.

²⁹⁶ Ebd., S. 41.

Papieren und unter dem falschen Namen König versucht Globocnik, den Engländern zu entkommen.²⁹⁷ Einige Jahre nach dem Auffinden seiner Leiche in den Sautratten und Bekanntwerden seines Fluchtversuches suchen immer wieder „Kriegsnostalgiker“²⁹⁸ die Mösslacher Almhütte auf, um „die Räumlichkeiten [zu] inspizieren und im Plumpsklo, neben dem eine Holunderstaude [steht], nach Spuren des Judenmassenmörders [zu] suchen“²⁹⁹. Sie wollen den Ort der Geschichte zu einem Ort des Gedächtnisses machen. Für die breite Masse stellt der Ort weder das eine noch das andere dar, sondern ist ein Wanderausflugsziel mit schöner Aussicht, denn ohne das spezifische, auf einen lokalen Punkt in Raum und Zeit bezogene Geschichtswissen, stellt die Mösslacher Alm keinen Geschichtsort dar und ohne den Willen, die Erinnerung an den Judenmassenmörder erhalten zu wollen, stellt der Ort schon gar keinen Gedächtnisraum dar. Anders sieht es mit Winklers Roman aus, der diese Orte und Geschehnisse thematisiert, wodurch ein Geschichtsbewusstsein für die benannten Räume geschaffen werden kann.

Der zweite nennenswerte Ort ist das Tanzcafé Lerch. Der Komplize des Globocnik kann einer angemessenen Strafe entgehen, übernimmt in Klagenfurt das Kaffeehaus seines Vaters, das als Treffpunkt bekennender Nationalsozialisten³⁰⁰ bekannt war, und macht sich selbst als Tanzcafébesitzer einen Namen. Auch der Tate ist mit dem am Judenmassenmord beteiligt gewesenen Ernst Lerch bekannt. Beim Besuch der Schwester in ihrer Klagenfurter Konditorei, sucht er auch das Tancafé auf und berichtet später dem Sohn mit stolzer Stimme vom Treffen mit Ernst Lerch.³⁰¹ Als der Ich-Erzähler etwa neunzehn Jahre alt ist und in Klagenfurt die Handelsschule besucht, geht er mit seinen Kollegen im Restaurant ‚Wienerwald‘ essen, nicht wissend, dass die Gaststube ein Geschichtsraum ist, denn die Jugendlichen genießen ihr Schnitzerl im ehemaligen Tanzcafé Lerch. Keiner von ihnen kennt die Geschichte des Hauses und keiner interessiert sich zu diesem Zeitpunkt dafür.³⁰² Die Geschichte haftet zwar in gewisser Weise an dem Raum und kann wiederentdeckt werden, jedoch ist sie nicht dauerhaft präsent.

Literaturkritiker bezeichnen Romane, die ähnlich wie Winkler die Beteiligung der eigenen Familie im Zweiten Weltkrieges thematisieren, als „ein geschichtsversessenes

²⁹⁷ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 98-99.

²⁹⁸ Ebd., S. 172.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 102.

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 102-103.

³⁰² Vgl. Ebd., S. 103.

Erinnern der Enkel“ und sehen darin ein „privates Erinnern [das sich] vom kollektiven Erinnern nicht zuletzt auch des Staates absetzt.“³⁰³ Derartige Texte sollen „belegen, dass generationelle Verhältnisse in der Familie und ein meist mit dem Nationalsozialismus verknüpftes Geheimnis in der großväterlichen oder großmütterlichen Generation wieder ein öffentliches Thema geworden ist.“³⁰⁴ Winklers Erzählinstanz ist generationell gesehen nicht so weit entfernt, denn er beschäftigt sich mehr mit den Handlungen des eigenen Vaters, als mit denen des Großvaters und bemüht sich um das Sichtbarwerden des Verdrängten und Aufbrechen des Musters des Verschweigens.

4.3.4 Kriegserinnerungen und der Raum

Die Küche stellt den zentralen Lebensraum der Familie dar, in ihm wird erzählt und die Geschichte wiederaufgelebt und erfahrbar gemacht. Obwohl die Küche in Winklers Roman in erster Linie der Raum ist, in dem die Mutter zu verorten ist und dessen Funktion als Arbeitsort geschlechtlich markiert ist, dient diese auch der Funktion des Zusammenkommens der Familie. Der Raum wird sozusagen in zwei Bereiche gegliedert – in den Arbeitsraum der Mutter, der in Sparherdnähe zu verorten ist, und als gesellschaftlicher Treffpunkt der Familie, der in Tischnähe lokalisierbar ist. Wie in *Die Verschleppung* ist die Küche ein zentraler Ort der Erzählung und des Erzählens. Während dort die Ich-Erzählerin in der Bergbauernküche mit dem Ich-Erzähler abends zusammensitzt und dem Gegenüber im Zweiergespräch ihre Geschichten erzählt, sitzen im Roman zu besonderen Anlässen die ganze Großfamilie zusammen. Oder im Alltag, wenn nur noch der Seppl und der Tate munter sind, spät abends noch die beiden am Küchentisch sitzen und während jeder in seine eigene Lektüre vertieft ist kommt es nebenbei zu Unterhaltungen, in denen der Vater dem Sohn ausschnittsweise von seinen Erlebnissen und Erfahrungen berichtet. Es kann an dieser Stelle bereits festgehalten werden, dass das Erzählen selbst männlich markiert ist. Die Mutter ist, wie auch ihre Eltern dies seit dem Verlust der Söhne im Krieg sind, sprachlos.

Diese abendlichen Unterhaltungen zwischen Vater und Sohn transportieren eine ruhige und entspannte Stimmung in den Raum. Das kann von den Gesprächen der Kriegsveteranen an Feiertagen nicht behauptet werden. Der Ich-Erzähler bemerkt an einigen Stellen im Text, dass der Tate sich von Onkel Franz und Onkel Hermann

³⁰³ Lauer: Literaturwissenschaftliche Generationenforschung. Göttingen: Wallstein 2010, S. 9.

³⁰⁴ Ebd.

anstacheln lässt.³⁰⁵ Die Männer übertrumpfen einander mit ihren bereits oftmals erzählten und gehörten Kriegsgeschichten. Die Erinnerungen befassen sich meist mit den beobachteten Gräueltaten innerhalb der Einheit und mit dem Umgang der Kameraden untereinander.³⁰⁶ Selten kommt es in Anbetracht der Brutalität der erzählten Erinnerungen zum Ausdruck des Entsetzens, eher ist die Stimmung von Euphorie und Belustigung geprägt. Denn in der Wahrnehmung der Kriegsveteranen ist der Krieg als einzigartiges Abenteuer in Kontrast zur täglichen Bauernarbeit abgespeichert. Der Tate sagt einmal zum Sohn: „Wenn der Krieg nicht gewesen wäre, hätte ich niemals Deutschland, Holland, Frankreich oder das Meer gesehen, gar nichts hätte ich von Europa gesehen. [...] Ich wäre immer auf dem Bauernhof geblieben! Der Krieg war das einzige Erlebnis meines Lebens.“³⁰⁷ Der Krieg war demnach seine einzige Möglichkeit etwas von der Welt zu sehen und ermöglichte der Figur durch die gewonnene Mobilität einen größeren Handlungs- und Erlebnisradius.

Jedoch trägt der Schein der vermeintlich positiven Konnotation der Kriegserzählungen. Der Tate erzählt dem Sohn von den Momenten vor der Gefangennahme durch die Engländer, als er im französischen Calais mit seinen Kameraden hufeisenförmig von den Gegnern eingeschlossen und nur noch die aussichtslose Flucht über das offene Meer möglich ist. Der Tate schickt einen Abschiedsbrief nach Hause und überlegt dort am Meer das erste Mal, ob er sich die Kugel geben soll.³⁰⁸ An diesem Ort ist die Etablierung eines Musters markiert. In problematischen, überfordernden oder ausweglos erscheinenden Situationen zieht der Tate fortan einen Selbstmord in Erwägung.

Die Erinnerungen an den Krieg und eine aufregende Zeit lässt der Tate auch mittels Geschichtsbüchern und Dokumentationen aufleben. Der Ich-Erzähler berichtet von der euphorischen Erwartungshaltung des Tate und seinen lauten Äußerungen während er das Kriegsgeschehen auf dem Fernsehapparat von der Küche aus verfolgt.³⁰⁹ Eingeholt wird dieses Aufblühen durch das immer präsenter werdende Schweigen.

Der Stall bildet einen zweiten Raum des Erzählens und Erinnerns der Kriegsveteranen. Er wird nicht nur als Unterkunft für das Vieh verwendet oder dient dem Bauern als Arbeitsort, denn teilweise fungiert er auch als Ort des gesellschaftlichen Zusammentreffens. Während die „Stiere, Ochsen und Kälber [...] auf Sommerfrische in

³⁰⁵ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 135.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 11-12.

³⁰⁷ Ebd., S. 93.

³⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 172.

³⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 158.

der Innerkrems, auf der ‚Blutigen Alm‘³¹⁰ sind, bietet der Stall genügend Raum, um anderen Funktionen zu dienen. Winkler nimmt Bezug auf einen realen Ort, die ‚Blutige Alm‘. Regionalen Sagen zufolge verdankt diese ihren Namen heftiger Schlachten zwischen Slawen und Bajuwaren.³¹¹ Der Text verweist also auch an dieser Stelle an die blutige Geschichtsträchtigkeit des Ortes, an dem das Vieh den Sommer über verweilt. Als der Tate selbst noch jung ist, treibt er dreißig Schafe auf die Blutige Alm, die etwa 70 km Fußweg entfernt vom Heimatdorf liegt, und verbringt den Sommer alleine mit der Großmutter und den Schafen auf der Alm. Seine einzige Beschäftigung neben dem Hüten der Schafe ist das Lesen. Auf der Blutigen Alm liest der Tate wohl das einzige Buch seines Lebens *Tausendundeine Nacht*. Der Enzopa versorgt seinen Sohn und seine Mutter mit Lebensmitteln, in dem er diese über den Sommer verteilt zwei Mal auf die Alm bringt. Die Großmutter ist auf der Alm, um den Enkel zu bekochen. Auch in dieser Situation bleibt das Kochen und die Fürsorge Aufgabe der Frau.

Als Beispiel für die Umfunktionierung des Stalls als Ort des gesellschaftlichen Beisammenseins sei das gemeinschaftliche „Türkenfiedern“³¹² genannt. Nach der Ernte der Maiskolben findet sich die Bauernfamilie sowie einige Leute aus dem Dorf zusammen im Stall ein, wo bei Most und Himbeersaft der Mais bearbeitet wird. Die Kolben werden von der vertrockneten Haut befreit, die in einem Leinensack gesammelt wird, um später dem Knecht als Bett zu dienen. Die geschälten Maiskolben werden gesammelt und zum „Türkenreiben“³¹³ in die Entkörnungsmaschine geworfen. Die entkörnten Kolben werden später verheizt und die Maiskörner werden an die Schweine und Hühner verfüttert.³¹⁴ Soweit sei die Arbeitssituation beschrieben, der Raum nimmt allerdings noch eine zweite Funktion ein – die des Geschichtenerzählens über den Zweiten Weltkrieg. Der Ich-Erzähler beschreibt seine subjektive Raumwahrnehmung anhand des Gehörten – „man hörte vor allem Männerstimmen und Frauengekicher“³¹⁵. Diese auditive Wahrnehmung beschreibt bereits die Geschlechterverhältnisse im Raum. Während die zuvor beschriebene Arbeit nicht geschlechtlich markiert ist, ist es der Sprachraum sehr wohl. Denn es sind vor allem die Männer, die zu Wort kommen, die ihre Kriegserlebnisse lautstark und wild gestikulierend schildern. Besonders der Vater des Protagonisten wird als auffälliger Erzähler beschrieben. Frauen und Kinder werden

³¹⁰ Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 11.

³¹¹ Vgl. Dengg, Michael: Lungauer Volkssagen. Salzburg: Salzburger Verlag 1957, S. 29.

³¹² Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 10.

³¹³ Ebd., S. 13.

³¹⁴ Vgl. Ebd., S. 10-13.

³¹⁵ Ebd., S. 11.

in diesem Zusammenhang überhaupt nicht erwähnt, denn der gesellige Raum „dieser gemeinschaftlichen Zeremonie“³¹⁶ ist Bühne der Männer, Frauen sind stille Zuschauer, die sich lediglich durch das weiblich konnotierte Kichern bemerkbar machen. Die detailliert beschriebene gesellschaftliche Szene wird als Muster für alle weiteren Familienzusammenkünfte genutzt. Die Kernhandlungen sind stets vergleichbar – die Männer erzählen von ihren Kriegserlebnissen und die Frauen gehen weiterhin ihrer Arbeit nach. Ob dies im Stall oder der Küche passiert ist im Endeffekt nicht relevant, denn die Raumstruktur lässt sich übertragen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Vater von seinen Kriegserinnerungen immer in den ihm zugeordneten Räumen – Stall, Heustadel, Kirchenfeld, Spitzanger, Sautratten – und an Festtagen wie Ostern, Pfingsten, Allerheiligen und Allerseelen, an denen auch Onkel Franz und Onkel Hermann anwesend sind, sowie in den Zweiergesprächen mit seinem Sohn auch in der Küche am Tisch erzählt. Während die intimen Gespräche mit dem Ich-Erzähler ruhig und aus persönlicher Sicht erzählt werden, wird die Stimmung in Kombination mit den anderen Kriegsveteranen sehr aufgeheizt. Die Inhalte, die meist von anderen Personen, Kriegskameraden und deren Schicksalen handeln, werden spektakulär mit Händen und Füßen erzählt. Die Kriegsgeschichten nehmen in der gemeinschaftlichen Küche Platz, ohne dass die anderen darin verorteten Figuren ihnen entkommen könnten. Die weiblichen Figuren haben keine Stimme, aus ihrer Sicht wird nichts erzählt.

4.3.5 Totenräume

Der Umgang mit den Toten ist ein zentrales Thema des Romans. Es wird ein starker Kontrast zwischen dem Verscharren des Judenmassenmörders Odilo Globocnik, den im Krieg oder in Kriegsgefangenschaft verstorbenen Soldaten und den im Laufe der Zeit sterbenden Familienangehörigen und bekannten Dorfbewohnern des Heimatdorfes aufgezeigt. In der Regel werden die Leichen der Angehörigen im Lebensraum der Familie aufgebahrt, bevor sie am Friedhof begraben werden. Dieses Kapitel zeigt die unterschiedlichen Raumstrukturen auf, die in diesem Zusammenhang realisiert werden. Denn je nachdem wer verstorben ist und in welchem Zusammenhang die Hinterbliebenen zu der verstorbenen Person stehen, unterscheidet sich die Ausgestaltung und Zuschreibung des Raums.

³¹⁶ Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 13.

Sowohl die Aufbahrung der Enzoma als auch die des Enzopas werden geschildert. Beide versterben in ihren Betten im Schlafzimmer des Elternhauses, dieses Zimmer wird vom Erzähler fortan Sterbezimmer genannt. Der Enzopa wird „in der von Tischlerhand gezimmerten, stolzen Bauernstube aufgebahrt“³¹⁷, neben ihm ist ein lebensgroßes, vom Fotografen retuschiertes Portrait positioniert. „Der Großvater [...] liegt] mit schwarzen Lederschuhen im Sarg, in der ehrwürdigen Bauernstube [...]“³¹⁸ und der Vater bittet die Kinder Blumen aus dem Garten der Mutter zu holen, sodass der tote Großvater mit einem Blumenmeer aus Gladiolen und Asten zugedeckt werden kann.

Zwei Jahre später wird die tote Großmutter aus dem Sterbezimmer³¹⁹ über die engen Stufen hinuntergetragen und in der ehemaligen, „[...] verruchten, nach Tabak riechenden Knechtstube aufgebahrt [und] nur mit schwarzen Sokken [sic!], ohne Schuhe, in den Sarg gelegt [...]“³²⁰ Keine einzige Blume schmückt den Raum oder die schwarz gekleidete Leiche, nur die auf das durchsichtig-schwarze Bahrtuch aufgedruckten silbernen Rosen erinnern an Blumen. Um die zum Gebet gefalteten Hände ist ein Rosenkranz gewickelt.

Begraben sind beide nebeneinander im gleichen Grab am Kameringer Friedhof. Auch der Leichenschmaus unterscheidet sich, während der Vater zum Begräbnis des Großvaters „Szegediner Gulasch mit Kalbfleisch spendiert“³²¹ wird dies bei dem Begräbnis der Großmutter mit Schweinefleisch zubereitet. „Die Kälber und zukünftigen Kühe waren dir näher als die Schweine, deshalb gab es zum Leichenschmaus der Großmutter kein Kalbfleisch mehr, sondern nur mehr das Fleisch von einem Schwein, [...]“³²² fasst der Erzähler zusammen. Somit kann festgehalten werden, dass der Vater die Ausgestaltung der Aufbahrung und des Begräbnisses bestimmt und seine unterschiedliche Wertschätzung den Elternteilen gegenüber zum Ausdruck bringt. Ob diese Differenzierung auf subjektiven Erfahrungen des Tates beruhen oder ob sie in der Reproduktion von geschlechterdifferenzierten Mustern innerhalb der patriarchal organisierten Familienstruktur begründet sind, bleibt unklar.

³¹⁷ Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 27.

³¹⁸ Ebd., S. 29.

³¹⁹ Ebd., S. 27.

³²⁰ Ebd., S. 29.

³²¹ Ebd., S. 39.

³²² Ebd., S. 40.

Der Ich-Erzähler reflektiert seine ersten Begegnungen mit den Toten im Kleinkindalter. Im Alter von drei Jahren erblickt er, als die Ragatschnig Tresl ihn „beim Eichholzer über die breite Stiege ins Aufbahrungszimmer [s]einer verstorbenen Großmutter [trägt] das Totenantlitz [s]einer Großmutter [...]“. Auch einige Jahre später, als die Enzoma verstorben ist, bringt sich der Seppl in eine einprägsame Situation. Er platzt unbedacht in das Sterbezimmer, in dem die Tresl gerade die Totenwäsche an der Mutter vornimmt und erblickt die nackte Großmutter mit auseinander gespreizten Beinen.³²³ Fluchtartig verlässt der Zehnjährige den Raum und vertraut sich von Scham und schlechtem Gewissen getrieben niemandem an. Diese Szenen zeigen bereits deutlich, dass der Lebensraum der Familie vorübergehend mit den Toten geteilt wurde. Eine Abgrenzung fällt schwer und wird durch die ausgehängten Türen zu den jeweiligen Aufbahrungszimmern fast unmöglich gemacht. Der Ich-Erzähler beschreibt eine Alltagsszene, in der er beim Suppenessen vom Tisch in der Küche aus die Leichen der Großeltern sehen kann.³²⁴ Das aschgraue, eingefallene Gesicht der toten Eichholzoma³²⁵ und die Eindrücke der anderen toten Großeltern verfolgen den Ich-Erzähler noch lange in seinen Träumen, in denen die Großeltern den Seppl zu sich holen wollen.³²⁶

In der Folge eines Unglücks in einer anderen Bauernfamilie im Ort kann die unterschiedliche Aufbahrung der Toten nach Generationen aufgezeigt werden. Denn der Bauer verliert am selben Tag seine Mutter und zwei seiner Söhne im Alter von acht und vier Jahren. Der Jüngste klettert in das Maissilo des Hofes und wird aufgrund der giftigen Dämpfe bewusstlos, der Bruder versucht zu helfen und erliegt dem gleichen Schicksal, schließlich klettert auch die Großmutter in das Silo und versucht die Kinder herauszuholen, der Bauer kann alle drei nur noch tot auffinden. Die drei Unglücksoffer werden in der Bauernstube aufgebahrt, die schwarz gekleidete Großmutter liegt in einem schwarzen Sarg, links und rechts von ihr liegen die toten Kinder in weißen Särgen mit weißen Tüchern. Allen dreien sind die Hände zum Gebet gefaltet und mit einem Rosenkranz umwickelt. Zu Füßen der Toten ist ein Altar aufgestellt, auf dem zwei Vasen, die eine mit Schilfkolben, die andere mit einer weißen und zwei roten Rosen befüllt, ein Jesuskreuz sowie zwei brennende Wachskerzen platziert sind.³²⁷ Ein Unterschied wird in erster Linie durch die farbliche Gestaltung angezeigt. Die weiße

³²³ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 30-31.

³²⁴ Ebd., S. 38.

³²⁵ Ebd., S. 32.

³²⁶ Ebd., S. 37.

³²⁷ Ebd., S. 71.

Farbe symbolisiert die Unschuld und Reinheit der Kinder und steht für die Auferstehung, während Schwarz die Farbe der Trauer und des Todes ist.³²⁸

Wie bereits im Zusammenhang mit dem Verscharren des Judenmassenmörders Odilo Globocnik angesprochen wurde, ist der Friedhof als Heterotopie anzusehen. Er gehört zum heiligen Boden der Kirche, ihm kommen bestimmte Funktionen zu und er ist von Verhaltensregeln und Ein- und Ausschlüssen geprägt. Neben der offensichtlichen Funktion als letzter Ruheort und Gedächtnisraum der Verstorbenen, dient er als Sakralraum auch als Ort religiöser Handlungen. Der Traktor des Tates wird beispielsweise auf dem Friedhof geweiht.³²⁹ Als letzter Ruheort der Toten nimmt der Friedhof einen zentralen Ort in der erzählten Welt ein. Neben der Kirche und den Sautratten stellen der Friedhof und seine Mauer ein elementares Orientierungselement dar.

Schwierig wird es für die Figuren, wenn es keinen Friedhof gibt. Als der Ragatschnig Motl im Zweiten Weltkrieg als Gefangener in Sibirien in einem Kohlebergwerk als Zwangsarbeiter arbeiten muss, beobachtet er, wie sich die Gefangenen dort zu Tode arbeiten und er selbst die Arbeit zwischen den Leichen der bereits Verstorbenen verrichtet. Die Leichen, die herausgetragen werden können, werden wie Holzscheite in einer Hütte gelagert, weil es in Sibirien im Winter zu kalt ist, um Gräber zu graben. Erst im Frühling wird ein Massengrab ausgehoben, in das die Leichen geworfen werden.³³⁰ Die Leichen werden entindividualisiert, ihnen wird kein Erinnerungsort gesetzt. Auch zwei der drei im Krieg gefallenen Brüder der Mame sind in derartigen Massengräbern am Rande der russischen Schlachtfelder begraben. Nur die Leiche des dritten Sohnes kann zurück ins Heimatdorf gebracht und am Dorffriedhof nahe der Dorfkirche begraben werden. Als Peter, der einzige den Krieg überlebende Sohn der Eichholzgroßeltern, mit dem Sarg über die Sautratten³³¹ gefahren kommt, sagt die Großmutter der Mame zur selbigen: „Der Adam kommt auch heim, aber *anders!*“³³² Die Eichholzoma verliert währenddessen vor dem Herd in der Küche das Bewusstsein und bricht unter ihrer Trauer zusammen.

³²⁸ Anmerkung: Die Bedeutung der Farbsymbolik kann je nach Kulturkreis anders gelagert sein. Die hier angewandte Interpretation erfolgt auf Grund eigener Erfahrungswerte der Verfasserin im österreichischen Kulturraum.

³²⁹ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 18.

³³⁰ Vgl. Ebd., S. 154.

³³¹ Vgl. Ebd., S. 106.

³³² Ebd., S. 72.

Der Bereich vor den Friedhofsmauern wird immer wieder als Bestattungsort für Selbstmörder oder andere Verstorbene, die früher nicht auf dem katholischen Friedhof begraben werden durften, beschrieben. Diese Ausschlussregel gilt aber bereits in der Jugend des Erzählers nicht mehr, denn der jugendliche Selbstmörder Jakob Pichler, über den Winkler bereits in seinen ersten Büchern geschrieben hat, wird auf dem katholischen Friedhof in Kaming begraben. Der Vater des Verstorbenen kann vom ersten Stock seines Hauses aus dem Fenster direkt auf das Grab seines Sohnes blicken. Dennoch wird der Raum vor der Friedhofsmauer für ein Begräbnis der etwas anderen Art genutzt. Als der Erzähler etwa zwanzig Jahre alt ist lebt er in Ermangelung anderer Gesellschaft vorübergehend mit einer Plastiksexpuppe zusammen in Klagenfurt. Als er ihrer nicht mehr bedarf legt er sie „[...] in einer Holzhütte auf einen Holzblock [wo er sie] mit einem Hackbeil zerstückelt [...], bis die Luft endgültig draußen [ist], und [begrabt sie] beim nächsten Besuch in [seinem] bäuerlichen Elternhaus auf dem Kirchenfeld [...], zwischen den kniehohen Brennesseln [sic!], vor der Friedhofsmauer [...]“.³³³ Das Grab schmückt der Ich-Erzähler mit Vergissmeinnicht vom Kirchenfeldrand und mit der Schlingpflanze ‚Jelängerjelier‘ von der elterlichen Hausmauer.

Auch die Festtage werden oft in Verbindung mit dem Friedhof oder den Verstorbenen beschrieben. Abgesehen von den Gesprächsthemen, die bei Familienzusammenkünften immer in Kriegserzählungen enden, wird auch bewusst an die Toten gedacht und für sie gebetet. Besonders ist, dass sich auch das Weihnachtsfest für die Familie immer bei den Toten abspielt. Die Familiengräber werden beispielsweise mit kleinen Fichtenbäumen und silbernem Lametta geschmückt und nach der Messe wünscht sich die Familie zwischen den Toten ein frohes Weihnachten, bevor sie zum Festessen in die Häuser zurückkehrt. Obwohl es an diesem Feiertag Geschenke und einen geschmückten Baum im Haus gibt, nimmt der Ich-Erzähler den Raum und die Figuren nicht fröhlich oder festlich wahr, sondern vermittelt eine Trauerstimmung.

Dennoch stellt der Friedhof für den Ich-Erzähler einen Rückzugsort dar, den er aufsucht, als er nach seiner Rückkehr zum Vater, aus Angst vor der Konfrontation mit den Dorfbewohnern, nur noch nachts vor die Türe geht, um sich „zu den herzensguten Toten“³³⁴ zu gesellen. Winkler war Jahre später nicht bei dem Begräbnis des Vaters anwesend, da er zu dem Zeitpunkt am anderen Ende der Welt, in Japan, verweilte. Er

³³³ Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 33.

³³⁴ Ebd., S. 140.

berichtet von der Angst des Vaters, dass die Dorfbewohner dem Ich-Erzähler nach seinem Begräbnis etwas antun würden, da er ihn als Toter nicht mehr beschützen kann.³³⁵ Da Winkler noch nicht mit dem Vater abgeschlossen hat, rüttelt er ihn durch sein Schreiben wach. Er vergleicht diesen Prozess mit einer mexikanischen Tradition während des ‚Dia de los Muertos‘. An diesem Tag durchstechen die Angehörigen die Gräber ihrer Verstorbenen, um deren Geister aufzuwecken.³³⁶ Der Tate liegt jedoch „[...] schon seit über zehn Jahre [sic!] in [s]einer Heimerde eingebettet und [ruht] für die Ewigkeit, nur tausend Schritte von [s]einen geliebten und ergiebigen Sautratten entfernt“³³⁷ im selben Grab, in dem seine Eltern begraben sind.

Die Kindheitsfantasien des Ich-Erzählers platzieren ihn immer wieder auf dem Friedhof. In seiner Vorstellung liegt er als Kind in einem weißen Sarg und vergegenwärtigt sich die Trauer des Vaters während des Begräbnisses.³³⁸ Der Friedhof beziehungsweise das Begräbnis symbolisiert einen Sehnsuchtsort, an dem der Vater dem Sohn seine Zuneigung zeigen kann. Das Kind, das so dringend die Liebe und Zuneigung des Vaters spüren will, träumt sich den eigenen Tod herbei, um einen Raum zu schaffen, in dem der Vater Gefühle zeigen kann. Auch an dieser Stelle sei auf patriarchale und geschlechterspezifische Strukturen hingewiesen. Gefühle gelten innerhalb des in der erzählten Welt vorherrschenden Systems nicht als männlich oder erlaubt. Nur in der Konfrontation mit dem Tod, der Endlichkeit des Lebens des eigenen Kindes, ist ein Gefühlsausbruch denkbar. Hinzu kommt die Symbolträchtigkeit des weißen Kindersargs, welche die Reinheit und Unschuld des Verstorbenen verbildlicht und im Gegensatz zu den sonstigen Einschätzungen zur Person des Ich-Erzählers stehen würde. Denn in der Wahrnehmung des Seppl wird er von den anderen oft als störend, unangebracht und fehlplatziert aufgefasst. „Seppl! Bei jedem Fest drehst du durch!“ wird ihm gesagt und er macht es sich selbst zur Aufgabe, diesem Vorwurf zu entsprechen, indem er quersteht und querliegt „vor jeder Festlichkeit als Störenfried, der die heiligen Rituale“³³⁹ durcheinanderbringt.

³³⁵ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 139.

³³⁶ Vgl. Ebd., S. 138.

³³⁷ Ebd., S. 137.

³³⁸ Vgl. Ebd., S. 15.

³³⁹ Ebd., S. 127.

4.3.6 Fluchtraum

In der Kindheit des Ich-Erzählers stellen seine Bücher eine Möglichkeit dar, dem katholischen Dorf zu entkommen.³⁴⁰ Von der Familie wird es ihm erschwert, Zugriff zu Büchern zu bekommen, denn es wird nicht gerne gesehen, dass er liest. Als Jugendlicher bestellt er die Mame und besorgt sich auf diese Weise Nachschub. Er flieht in die Welt der Bücher und beneidet die Cousine Herma, die bereits die Welt bereist hat³⁴¹ und darüber sagt, dass ihr niemand diese Erfahrungen wegnehmen kann. An dieser Stelle sei eine Verbindung zur patriarchalen Struktur gezogen. Herma, die Aufgrund ihres Namens und ihrer Mobilität bereits eine Sonderstellung als weibliche Figur innerhalb des Systems einnimmt, verfügt über etwas, das nicht greifbar ist. Ihre Erfahrungen und Erinnerungen sind ihr wertvollster Besitz, den ihr niemand wegnehmen kann³⁴² und der ihre Identität prägt. Auch in Bezug auf den Besitz, der für diese Figur nicht unbedingt in Form von territorialem Eigentum, sondern in Form von Bewegungsmöglichkeiten und Erinnerungsräumen zu sehen ist, setzt sie sich über die patriarchalen Grenzen hinweg.

Zu dieser Zeit besteht die bekannte Welt des Ich-Erzählers aus dem Heimatdorf Kamering, den durch die Tätigkeit als Ministrant besuchten umliegenden Pfarren, Klagenfurt, Lech am Arlberg und Feistritz an der Drau. Letzteres sind Orte, an denen Verwandte wohnen, oder die in Zusammenhang mit der bäuerlichen Arbeit stehen.³⁴³ Erst später entfernt sich der Erzähler physisch vom Heimatort, reist selbst um die Welt, sieht Länder wie Indien, Japan, Mexiko und Italien, lässt sich aber nirgendwo nieder und schlägt keine Wurzeln. Der Ich-Erzähler reflektiert, dass egal wohin er auf der Welt geht, er immer über seine Kindheit schreiben muss³⁴⁴, der Heimatort sozusagen ein Teil von ihm bleibt und seine Wahrnehmung immer auch durch das Heimatdorf bedingt ist.

Auch die Mutter des Ich-Erzählers will den Hof nach der Geburt ihres ersten Kindes verlassen, das Zusammenleben mit der „tyrannischen und selbstsüchtigen Schwiegermutter“³⁴⁵ erscheint ihr unmöglich. Sie flieht zu ihren Eltern, wo sie der Eichholzeropa beruhigt. „Es wird ... schon wieder gehen!“, sagt er zu seiner Tochter, woraufhin sie zum Tate zurückkehrt. Die Enzoma und der Enzopa bestimmen durch

³⁴⁰ Vgl. Winkler: Laß dich heimgeigen, Vater, S. 37.

³⁴¹ Vgl. Ebd., S. 132.

³⁴² Vgl. Ebd.

³⁴³ Vgl. Ebd.

³⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 141.

³⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 69.

ihre negativen Eigenschaften, die Unzufriedenheit und die bösen Blicke die Stimmung im Elternhaus. Neben der Mame ist auch der Tate unglücklich mit der Situation, an mehreren Gelegenheiten kündigt er seinen Selbstmord an, von dem ihn die Mame mit der Frage „Was soll dann aus den Kindern werden?“ abhalten kann. Die einzige Fluchtmöglichkeit für den Vater aus unglücklichen oder überfordernden Situationen ist das Ausscheiden aus dem Leben. Veränderungen im Lebensraum werden nie in Betracht gezogen oder nach außen getragen. Ob die Selbstmord- und Fluchtgedanken der Eltern mit dem Alter, dem Wegsterben der Großeltern und der daraus folgenden alleinigen Territorialherrschaft über den Besitz nachlassen, bleibt unklar.

5 Zusammenführung der Ergebnisse

Abschließend werden an dieser Stelle die Ergebnisse der Untersuchung zu den Aspekten Geschlecht und Generation in Bezug auf Raumstrukturen in Josef Winklers Texten zusammengetragen und eine Zusammenschau der den Prosatexten zu Grunde liegenden Raumkonstruktionen gegeben.

5.1 Raum und Geschlecht im Werk Josef Winklers

Alle drei Werke von Josef Winkler weisen vergeschlechtlichte Raumstrukturen auf. Eine dominierende binäre Perspektive auf Geschlechter und im Raum repräsentierte Geschlechterverhältnisse können festgestellt werden. Oft werden spezifische Handlungen mit jeweils ausschließlich männlichen oder weiblichen Figuren in einem bestimmten Raum verortet und als natürlich betrachtet. Dies kann an der Frauenrolle, die stets kochend am Herd verortet wird, beobachtet werden. In den beiden Romanen ist das weibliche Geschlecht, die Frau, vorwiegend in Zusammenhang mit Kinderaufzucht, Kochen und Haushaltsarbeiten in Küchen und Häusern zu verorten. Erst durch das Wegfallen der männlichen Akteure breiten sich die Frauenfiguren auf alle anderen Räume aus. Auch an dieser Stelle sei nochmals erwähnt, dass Winkler ein Raumbild vermittelt, das davon ausgeht, dass territorialer Besitz, die damit einhergehende Möglichkeit der Mobilität und Ausbreitung, Macht bedeutet. Die notwendige Inanspruchnahme aller Räume kommt besonders in *Die Verschleppung* zum Ausdruck, da hier die Vaterrolle wegbricht und auch andere männliche Figuren früh sterben, wodurch sie im Raum nicht präsent sind. Das Zentrum des Familienlebens ist in Winklers Romanen in der Küche, genauer in der Nähe des Herdes lokalisierbar. Dieser Raum ist in der Regel weiblich markiert und spiegelt die elementare Rolle der Mutter für die Familie wider. Das Zentrum des Hauses und des Lebens ist eng mit der Mutter, somit der weiblichen Figur verbunden. Auch durch Wegfallen der Mutterfigur aus dem unmittelbaren Erfahrungsraum, wird sie durch eine weitere Frauenfigur ersetzt. Niemals ist ein Mann am Herd, in der Küche kochend oder den Haushalt erledigend zu verorten.

Die geschlechtliche Markierung der Erzählinstanz wirkt sich in Winklers Texten oft auf die Raumwahrnehmung aus. Die Menscherkammer stellt die Verkörperung eines vergeschlechtlichten Raums dar. Bereits im Namen des Zimmers sind die darin zu verorteten Figuren benannt, sie sind in den Raum eingeschrieben. Aber die Kammer

zeigt auch die Wandelbarkeit der Winkler'schen Raumkonstruktionen auf, als der Ich-Erzähler des Prologs in den weiblichen Raum eintritt und ihn umgestaltet.

Besonders dominant sind die patriarchalen Raumstrukturen in *Laß dich heimgeigen, Vater*, wo fast jeder Raum einen der beiden Geschlechter zugeordnet ist. Wenn die ganze Familie in einem Raum vorgefunden wird, ist der Raum dennoch nicht geschlechtlich durchmischt, Frauen und Männer sind unterschiedlichen Bereichen zugeordnet. Um noch einmal auf die Küche zurückzugreifen, die Mutter ist durchwegs am Herd verortet, während der Vater beim Tisch lokalisierbar ist. Patriarchale Macht wird durch territorialen Besitz konstituiert, die Machtposition der Väter spiegelt sich im Raum wider und zieht sich über den Tod hinaus. Dies wird vor allem an der Ausgestaltung der Aufbahrungsräume und im Umgang mit den Verstorbenen sichtbar.

Natura morta bildet ein Kontrastbild zu den Romanen. Die Novelle zeigt belebte öffentliche Räume, in denen sich alle Menschen frei bewegen. Die Raumstrukturen sind offen und Zutritte zu Räumen kaum begrenzt. Das Marktbild ist geprägt von Charakteren beider Geschlechter. Im Fokus steht der Protagonist und seine Arbeitskollegen, sie dominieren die Handlung, aber nicht zwingend den Raum.

5.2 Raum und Generation im Werk Josef Winklers

Auch in Bezug auf den Aspekt der Generation haben patriarchale Raumstrukturen starken Einfluss auf die Raumwahrnehmung und Figurenhandlung. Denn die Raumstruktur wird von Generation zu Generation weitergegeben. Winklers Romane sind thematisch auf Familiengeschichten und –konflikte fokussiert, weshalb sich die Figurenkonstellationen über mehrere Generationen erstrecken. Oftmals werden die Räume der Eltern von den nachkommenden Generationen übernommen, ohne dass sich die grundlegenden Strukturen ändern. Nur in Ausnahmefällen schaffen es einzelne Figuren die Muster zu durchbrechen. Besonders markant sind die Raumstrukturen in Bezug auf die Großeltern in *Laß dich heimgeigen, Vater* gestaltet. Sie prägen den Raum und die darin gespiegelten Gesellschaftsverhältnisse so stark, dass diese auch nach deren Tod erhalten bleiben. Tendenziell ist im Raum ein Zusammenspielen der Aspekte Generation und Geschlecht zu beobachten. Die Reproduktion der geschlechtsspezifischen Raumverortung und –nutzung der Figuren verändert sich über die Generationen hinweg nicht. Das Raumsystem bleibt erhalten, genau wie die darin enthaltenen Geschlechterrollen bestehen bleiben. Besonders sichtbar ist diese Struktur

in den Romanen. In *Die Verschleppung* verliert die Familie die Verfügung über das Haus, nachdem der Vater verschwunden ist. In *Laß dich heimgeigen*, Vater sind Großvater, Vater und Hoferbe den Raum beherrschende Figuren, Frauen haben keine Handhabe über den Raum, sie können ihn nicht vererben. Diese Struktur bleibt von der großväterlichen bis zur gegenwärtigen Generation aufrecht.

Manche Räume sind so gestaltet, dass einzelne Generationen keinen Zutritt zu diesen haben. Als Beispiel sei etwa die Markbar in *Natura morta* genannt. Prinzipiell ist der Raum in Winklers Werk aber gerade durch die Verortung aller Generationen geprägt. Grenzen zwischen den Generationen werden oft von Kindern überschritten, woraus Konflikte entstehen. Aber immer besteht eine Verbindung zwischen den Familienmitgliedern, die der Raum aufgreift oder erschwert.

Besonders in den Romanen reflektiert der literarische Raum oft die thematischen Schwerpunkte der Eltern-Kind-Beziehung. Während in *Die Verschleppung* die Mutter-Tochter-Beziehung jeden Raum und jede Figurenhandlung beeinflusst, ist dies in *Laß dich heimgeigen*, Vater durch die Vater-Sohn-Beziehung der Fall. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Kategorie Generation als gesellschaftliches Konstrukt aus zwischenmenschlichen Beziehungen sowohl im Raum sichtbar, als auch vom Raum ausstrahlt wird, wodurch generationsspezifische Eigenschaften erkennbar sind.

5.3 Gesamtbedeutung des Raums im Werk Josef Winklers

Der von Winkler erschaffene Raum ist sehr stark von den darin verorteten Figuren, ihren Handlungen und ihren Geschichten geprägt. Die sozialen und gesellschaftlichen Praktiken der darin lokalisierten und handelnden Charaktere wirken sich auf den Raum aus, deren Eigenschaften wiederum durch den Raum bedingt sind. Der Raum ist kein willkürlich ausgewähltes Hintergrundbild, sondern trägt in sich starke Bedeutungen, untermauert die Handlungen der Figuren, schafft Platz für Bewegungen oder grenzt ein und verursacht Immobilität. Durch den Raum werden eingefahrene Strukturen in der zwischenmenschlichen Beziehung verdeutlicht.

Grundlegende Orientierung bieten die markanten Bezüge zur realen Welt, die Verortungen können auf Landkarten nachvollzogen werden. Dies macht eine Abgrenzung von realer und fiktiver Welt für die Leserschaft besonders schwierig und zeigt auf, dass die in der Fiktion beschriebenen Räume und die darin passierenden gesellschaftlichen Prozesse so ähnlich in der Realität auffindbar sind. Über die

Kategorie Raum wird auch der Heimatbegriff definiert und diskutiert. Besonders in *Die Verschleppung* wird die Möglichkeit einer Heimatlosigkeit aufgegriffen.

Der Raum in Josef Winklers Werk lebt von den in ihm agierenden und verorteten Figuren. Winklers Romane fungieren als Gedächtnisorte, sie stellen den Raum bereit, in dem Geschichte gespeichert und gegen das Vergessen angekämpft wird. Der Raum in Winklers Werk ist vielschichtig, gerade in den Romanen, in denen immer wieder die gleichen Räume Schauplatz der Handlungen sind, verändern sich diese mehrfach. Ihre Wandelbarkeit zeigt sich entweder in der Stimmung des Raums oder durch seine Funktion. Auf formaler Ebene bieten Zitate in Form von Gedichten eine optische Struktur und greifen inhaltliche Schwerpunkte des Textes auf beziehungsweise kündigen diese an.

Die drei Texte weisen allesamt sakrale Elemente auf, durch die die Religion als strukturgebendes Element und Orientierungsmittel fungiert. Ein Wegfall des Heiligen ist immer in Zusammenhang mit einer Krise im Leben der Figuren zu sehen. Winkler entdeckt und schafft Geschichtsräume, in denen Vergessenes oder Verschwiegenes auffindbar wird. Demgegenüber stehen die bewusst von den Figuren herbeigeführten Erinnerungs- und Gedächtnisräume, die besonders in den Romanen allgegenwärtig sind.

Besonders präsent ist das Element des Todes in den Raumstrukturen. Die Nähe von Leben und Tod wird auf vielschichtige Weise thematisiert und spiegelt sich in allen Räumen wider. Während in *Die Verschleppung* vor allem der Kampf um das Überleben die Räume erfasst, sind die Räume in *Laß dich heimgeigen, Vater* stark vom Nebeneinander der Toten und Lebenden geprägt. Eine weitere Raumstruktur in diesem Zusammenhang stellt *Natura morta* dar, wo das Lebendige und der Tod beide so prägnant in den Raum eingeschrieben sind und von ihm ausstrahlt werden. Zentrale Räume der Toten sind der stark mit dem Lebensraum verbundene Aufbahrungsraum und der klar davon abgegrenzte Friedhof. Die Raumgestaltung in diesen Situationen weist zwischenmenschliche Beziehungsstrukturen auf und verdeutlicht, dass patriarchale Strukturen auch über den Tod hinaus wahrnehmbar sind.

Mit Hilfe der herausgearbeiteten Raumtheoriemodelle konnte aufgezeigt werden, dass Winklers erzählte Welten stark von Nicht-Orten und Heterotopien geprägt sind. Nicht-Orte nach Augé wirken oft handlungsantreibend und bilden Schauräume für Wendepunkte im Figurenleben. Mit dem Heterotopiemodell von Foucault konnten insbesondere Ein- und Ausschlüsse von bestimmten Räumen festgestellt und

Zutrittsregeln bestimmt werden. Winkler erschafft Räume, die gesellschaftliche Problemfelder abbilden. Er schafft Perspektiven, durch die auch das erfahrbar und wahrnehmbar scheint, das sonst nicht abgebildet oder reproduziert wird, weil es versteckt bleiben soll. Daher sind im Werk Winklers alle unschönen, leidvollen Aspekte des Alltagsraums erfahrbar.

Untersuchungsgegenstand waren zwei Romane und eine Novelle des Autors. Die darin vorgefundenen Raumgestaltungen und -strukturen wiederholen sich besonders in den Romanen, zur Novelle zeigt sich ein starker Kontrast in der Raumgestaltung ab. Während die Romane sehr stark in privaten Räumen verortet und auch die Charaktere privat miteinander verknüpft sind, entweder familiär oder durch den gemeinsamen Lebensraum, ist die Novelle im öffentlichen Raum platziert und in diesem sind zahlreiche namenlose Figuren vorzufinden. Mit *Natura morta* geht Winkler neue Wege in der Raumdarstellung innerhalb seines Werks. Die Perspektive eröffnet Einblick in bestimmte Teilbereiche der Stadt, der Raum ist voller Menschen und Dinge, wirkt extrem schnelllebig und facettenreich. Obwohl die betrachteten Räume beschränkt sind, sind es offene Räume, die überwindbare Grenzen aufweisen. An dieser Stelle ist ein Kontrast zu den privaten, geschlossenen Bauernhäusern zu sehen, die Teilräume der erzählten Welt der Romane darstellen. Da Winkler kein typisches Stadtbild aufzeigt, das die Leserschaft schon unzählige Male in ähnlicher Form wahrgenommen hat, zeigt er eine Perspektive, die nicht schön ist. Winklers Stadtraum schafft Platz für die Gesamtgesellschaft, in diesem bewegen sich Frauen und Männer, Kinder, Großeltern, Jugendliche, die ihre Sexualität entdecken, Gesunde und Kranke, Kriminelle und alles, was das Leben zu bieten hat, auch den Tod.

Abseits der Prachtbauten Roms zeigt er den Lebensraum der Ärmsten. Der Tod und das Sakrale sind zentrale Elemente der Raumstruktur. Das gesamte Stadtbild ist von Heiligenbildern durchzogen, was zwar die Omnipräsenz des Heiligen in der Stadt verdeutlicht und auch die Tendenz der katholisch-christlichen Glaubensrichtung hervorstreicht, aber eben durch diese an jeder Ecke auffindbaren Heiligenbildern und Kreuze, wird ein Eindruck der Profanisierung und Kommerzialisierung des Sakralen vermittelt. Patriarchale Strukturen sind an einzelnen Stellen erkennbar, treten aber in den Hintergrund.

6 Schlussbemerkung

Wie die vorliegende Diplomarbeit aufzeigen konnte, sind Raumdarstellungen grundlegende Elemente der fiktionalen Literatur. Literarische Räume sind nicht nur Schauplatz der Handlung, sondern konstituieren mitunter gesellschaftliche Strukturen und Handlungsmuster. Winkler nutzt die Kategorie Raum in seinem Werk vielschichtig und facettenreich, immer trägt der Raum starke semantische Funktionen in sich. Die Kategorie Geschlecht ist aus den in Winklers Werk erschaffenen Räumen nicht wegzudenken. Durch das Herausarbeiten der vergeschlechtlichen Räume und Geschlechtspositionen im Raum konnten gesellschaftliche Muster, Problemstellungen und Machtgefüge erfasst werden. Auch der generationelle Aspekt zieht sich durch Winklers Werk und durch dessen literarische Räume. Die Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte, die für Winklers Schreiben elementar ist, zeigt wie Raumstrukturen und Verhaltensmuster von Generation zu Generation übernommen werden, wobei nur einzelnen Figuren ein Ausbruch aus den verhärteten Schemata gelingt.

Die Kategorie Raum in der Literatur ist ein fruchtbares Thema, das weiterer Untersuchungen bedarf. Wie der in dieser Arbeit behandelte kleine Ausschnitt der existierenden Raummodelle zeigt, sind die Möglichkeiten der Schwerpunktsetzung fast grenzenlos. In Bezug auf Winklers Werk ist eine großräumige Untersuchung seiner Texte vorstellbar, denn die Raumstrukturen von Titeln wie *Domra* (1996) und *Kalkutta* (2010), deren Schauplätze im Indien sind und somit weiter entfernt von der westlichen Kultur, könnten das Spektrum der Raumstrukturen im Werk Winklers erweitern. Auch eine Fokussierung auf die Themen Macht und Gewalt ist denkbar. Außerdem stellt eine Untersuchung der Darstellung von Körperräumen in Anlehnung an das Theoriemodell aus Luce Irigarays Text *Der Ort, der Zwischenraum* (1984), ein interessantes Untersuchungsgebiet dar. In Anbetracht der Relevanz der Kategorie Geschlecht im aktuellen Diskurs wäre eine Auseinandersetzung mit Werken österreichischer Autorinnen wünschenswert. Fragen nach unterschiedlichen Raumwahrnehmungen und –darstellungen könnten im Vergleich zu Werken anderer Autoren ausgearbeitet werden.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Winkler Josef: *Natura morta*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Winkler, Josef: *Die Verschleppung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Winkler, Josef: *Laß dich heimgeigen, Vater, Oder den Tod ins Herz mir schreibe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.

Woolf, Virginia: *Ein Zimmer für sich allein*. Frankfurt am Main: Fischer 1982.

7.2 Sekundärliteratur:

Abenstein, Reiner: *Griechische Mythologie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh ⁴2016.

Arteel, Inge / Krammer, Stefan (Hg.): *In-Differenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers*. Tübingen: Stauffenburg 2016 (Colloquium 83).

Augé, Marc: *Nicht-Orte*. München: C. H. Beck 2010.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt 2007.

Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press ³2009.

Bohnenkamp, Björn (Hg.): *Generation als Erzählung: neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen: Wallstein 2009.

Bohnenkamp, Björn: *Doing Generation. Zur Inszenierung von generationeller Gemeinschaft in deutschsprachigen Schriftmedien*. Bielefeld: transcript 2011.

Dengg, Michael: *Lungauer Volkssagen*. Salzburg: Salzburger Verlag 1957.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin / Boston: de Gruyter 2015.

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve-Verlag 1978.

Foucault, Michel: *Vorlesung 1. Sitzung vom 11. Januar 1978*. In: Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität 1. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Frank, Michael C.: *Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin*. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript 2009, S. 53-80.

- Grisard, Dominique / Häberlein, Jana u.a. (Hg.): Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung. Frankfurt am Main / New York: Campus 2007.
- Groholtzky, Ernst: Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. In: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard: Josef Winkler. Graz / Wien: Droschl 1998 (Dossier 13).
- Günzel, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart: Reclam 2013.
- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009.
- Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT 2004, S. 69-88.
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978.
- Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard: Josef Winkler. Graz / Wien: Droschl 1998 (Dossier 13).
- Irod, Maria: Josef Winkler – literarische Stilmittel. Berlin: WVB 2018.
- Lauer, Gerhard (Hg.): Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung. Göttingen: Wallstein 2010.
- Lettke, Frank / Lange, Andreas (Hg.): Generationen und Familie. Analysen – Konzepte – gesellschaftliche Spannungsfelder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Löw, Martina: Die Rache des Körpers über den Raum? Über Henri Lefebvres Utopie und Geschlechterverhältnisse am Strand. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 241-270.
- Lynch, Kevin / Rodwin, Lloyd: A Theory of Urban Form. In: Journal of the American Institute of Planners 24 / 4 (1958), S. 201-214.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 1999.
- Millner, Alexandra / Ivanovic, Christine: Die Entsetzungen des Josef Winkler. Zur Einführung. In: Millner, Alexandra / Ivanovic, Christine (Hg.): Die Entsetzungen des Josef Winklers. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998 – 2013. Wien: Sonderzahl 2014, S. 15-24.
- Mülder-Bach, Inka: „Einleitung“. In: Böhme, Hartmut: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart: Metzler 2005, S. 403-407.
- Nünning, Ansgar: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2004.
- Parnes, Ohad / Vedder, Ulrike u.a.: Das Konzept der Generation: eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Polt-Heinzl, Evelyne: Josef Winkler: Verschleppte Kindheiten – Verfehlte Beheimatung oder Die Folgen von Literatur. In: Millner / Ivanovic: Entsetzungen, S. 58-71.

Robert Musil-Institut für Literaturforschung / Kärntner Literaturarchiv herausgebendes Organ: Literatur/a Jahrbuch 2012 / 13. Josef Winkler. Klagenfurt: Ritter Verlag 2013.

Ronen, Ruth: „Space in Fiction“. Poetics Today 7 (1986), S. 421-438.

Schröder, Nicole / Friedl, Herwig (Hg.): Grenz-Gänge. Studien zu Gender und Raum. Tübingen: Narr Francke Attempto 2006.

Weigel, Sigrid / Parnes, Ohad u.a. (Hg.): Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie. München: Wilhelm Fink 2005.

Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler 2004, S. 49-71.

7.3 Internetquellen

Eintrag „Winkler, Josef“ in Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv. <http://www-munzinger-de.uaccess.univie.ac.at/document/00000016799> (abgerufen von Vienna University Library am 1.2.2020).

Nickenig, Annika: Geschlechterdifferenzen und Geschlechtergrenzen. Über die Verflechtung von Geschlecht, Raum und Erzählung. Rezension. <https://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/613/621> (24.03.2021).

Prangel, Matthias: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit. Ein Gespräch mit Josef Winkler. In: literaturkritik.de. 6/2004. <https://literaturkritik.de/id/6730> (06.03.2020).

8 Anhang

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit untersucht die Raumstrukturen im Prosawerk Josef Winklers. Untersuchungsgegenstand bilden die beiden Romane *Die Verschleppung* (1983) und *Laß dich heimgeigen, Vater, oder den Tod ins Herz mir schreibe* (2018) sowie die Novelle *Natura morta* (2001). Unter der Einbeziehung ausgewählter raumtheoretischer Modelle wird der literarische Raum mit der close reading Methode analysiert, wobei ein besonderes Augenmerk auf die Aspekte Geschlecht und Generation gelegt wird.

Durch die miteinbezogene Interpretation der Raumanalyse wird das gestalterische Potential der Kategorie Raum aufgezeigt. Die von Winkler erschaffenen Raumstrukturen sowie die darin verorteten Figuren und Figurenhandlungen werden analysiert und in einen semantischen Kontext gestellt. Geschlechtsspezifische Raumkonstitutionen und Generationenverortungen in den fiktionalen Räumen werden beleuchtet. Winklers literarische Raumkonstruktionen sind vielschichtig und aussagekräftig, in ihnen und durch sie werden geschlechts- und gesellschaftsspezifische Problemstellungen aufgezeigt und behandelt.

Abstract (englisch)

This thesis examines the spatial structures in Josef Winkler's prose work. The two novels *Die Verschleppung* (1983) and *Laß dich heimgeigen, Vater, oder den Tod ins Herz mir schreibe* (2018) as well as the novella *Natura morta* (2001) form the object of analysis. The literary space will be analyzed with the close reading method, taking selected models of spatial theory into account. A special focus lies on the aspects of gender and generation.

By interpreting the results of the spatial analysis, the creative potential of the category of space is revealed. The spatial structures created by Winkler as well as the characters and character actions located within these structures are shown and placed in a semantic context. Gender-specific spatial constitutions and generational localizations within the fictional spaces are being highlighted. Winkler's literary constructions of space are multi-layered and meaningful; in them and through them, gender- and society-specific problems are revealed and dealt with.