



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von Wänden aus Papier, Gespenstern und Kindern aus Lehm
Phantastische Darstellungen in ausgewählten Werken von
Hanno Millesi, Bernhard Strobel und Clemens J. Setz

verfasst von | submitted by

Rebecca Anetshofer BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Austrian Studies - Cultures,
Literatures, Languages

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Daniela Strigl Privatdoz.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit phantastischen Darstellungen in den folgenden drei Erzählbänden: „Wände aus Papier“ (2006) von Hanno Millesi, „Nach den Gespenstern“ (2021) von Bernhard Strobel und „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ (2011) von Clemens J. Setz. Diese Werke thematisieren Gewalt, menschliche Beziehungen und Emotionen, aber auch abstrakte Ideen zum menschlichen Zusammenleben. Das Ziel ist es, zu zeigen, dass die Erzählbände einen phantastischen Charakter aufweisen, obwohl sie nicht explizit als phantastisch vermarktet wurden und werden. Basierend auf den Ausführungen zu Phantastik-Theorien, zu phantastischem und unnatürlichem Erzählen und zu erzählten Räumen und Raumstrukturen in phantastischer Literatur dienen die folgenden Forschungsfragen als Grundlage für die Analyse: 1. Inwiefern zeigt sich die Phantastik bzw. phantastische Elemente in den Erzählungen von Bernhard Strobel, Hanno Millesi und Clemens J. Setz? 2. Wie werden Räume dargestellt, welche Rolle spielen sie in den Erzählungen und in welchem Zusammenhang stehen sie mit den Figuren und der Handlung?

Unter Einbezug der strukturalen Textanalyse wurden die Kurzgeschichten der Erzählbände einer narratologischen Textanalyse unterzogen, wobei die Analyse anhand der Kategorien Handlung, Erzählinstanz und Raum erfolgte.

In „Wände aus Papier“ sind alle Geschichten als phantastisch einzustufen, sechs Geschichten sind aufgrund der Handlung phantastisch, neun aufgrund der Erzählinstanz und drei aufgrund des Raums. In „Nach den Gespenstern“ sind drei Geschichten nicht als phantastisch zu werten, acht Geschichten sind hinsichtlich der Handlung phantastisch, eine hinsichtlich der Erzählinstanz und sieben hinsichtlich des Raums. In „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ sind fünf Geschichten nicht als phantastisch einzuordnen, sieben Geschichten sind in Bezug auf die Handlung phantastisch, eine in Bezug auf die Erzählinstanz und zehn in Bezug auf den Raum.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass alle Erzählbände in unterschiedlichem Ausmaß einen phantastischen Charakter haben, der sich sowohl in der Handlung und der Erzählinstanz als auch im Raum zeigt. Hinsichtlich der Handlung sind Setz' Erzählungen mit weniger als einem Drittel am wenigsten phantastisch, während Millesis und Strobels Erzählungen jeweils zu etwa zwei Dritteln als phantastisch gelten. Weiters sind Millesis Erzählungen in Bezug auf die Erzählinstanz am unnatürlichsten, während bei Strobel und Setz jeweils bloß eine Geschichte deutlich unnatürlich ist. Der Raum ist in Millesis Erzählband am wenigsten phantastisch, während bei Strobel und Setz etwa die Hälfte der Geschichten phantastische erzählte Räume aufweist.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Das Phantastische im Spannungsfeld von Imagination und Wirklichkeit	3
2.1 Definitionsversuche des Phantastischen	3
2.2 Sigmund Freuds Verständnis vom ‚Unheimlichen‘	13
3 Phantastische Erzählverfahren	15
3.1 Phantastische vs. realistische Erzählungen	15
3.2 Bedeutende Motive der phantastischen Literatur	19
3.3 Unnatürliches Erzählen	23
4 Räumliche Strukturen und narrative Welten	29
4.1 Grenzen und Übergänge – Theoretische Raumkonzepte in der Literatur	29
4.2 Arten von Räumen und das Wechselspiel der diegetischen Elemente	35
5 Informationen über die Autoren und Werke	41
5.1 Angaben zu den Autoren	41
5.2 Informationen zu den Werken	42
6 Forschungsfragen und methodisches Vorgehen	44
7 Analyse der Werke	48
7.1 Analyse von „Wände aus Papier“ von Hanno Millesi	48
7.2 Analyse von „Nach den Gespenstern“ von Bernhard Strobel	60
7.3 Analyse von „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ von Clemens J. Setz	75
8 Diskussion	97
9 Fazit	110
10 Literaturverzeichnis	113

1 Einleitung

Die Phantastik ist eine Seifenblase. Sie zeigt eine schillernde Oberfläche, auf der sich mannigfaltige, verzerrte Spiegelungen und fantastische Farben abbilden. Die Farben und die Spiegelungen wie auch die Haut der Blase entstammen aber unserer schönsten Realität. Wir können sie betrachten und darin verfremdet all die Schönheit und den Schrecken sehen, die unsere Lebenswelt bietet. Manchmal sehen wir die Realität durch diese Verfremdung auf eine neue Art und Weise und lernen sie – die Realität! – anders oder besser zu verstehen. Das ist weit mehr Chance als Risiko. Vor allem aber verleiht es der Phantastik die gleiche Relevanz wie jeder anderen künstlerisch-literarischen Äußerung.¹

Dieses Zitat von Frank Weinreich soll einerseits die Ebenbürtigkeit der Phantastik im Vergleich zu anderen literarischen Formen betonen und andererseits darlegen, dass sich die Phantastik auf unterschiedliche Weise zeigen kann und sich dabei trotz potenziell unnatürlicher Inhalte ein Bezug zur Realität festmachen lässt. In diesem Zusammenhang soll die Untersuchung zeigen, dass auch Werke, die von der Literaturkritik als sprachlich und belletristisch wertvoll erachtet werden, der Phantastik zuzuschreiben sind, die im Vergleich zu ‚anspruchsvoller‘ Literatur häufig als ‚niedere‘ Form wahrgenommen wird. Dafür werden drei Erzählbände analysiert: „Wände aus Papier“ (2006) von Hanno Millesi, „Nach den Gespenstern“ (2021) von Bernhard Strobel und „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ (2011) von Clemens J. Setz. In diesen Werken werden in unterschiedlichem Ausmaß und auf unterschiedliche Weise Gewalt, menschliche Beziehungen und Emotionen thematisiert, aber auch abstrakte Ideen zum menschlichen Zusammenleben behandelt. Obwohl die Erzählbände nicht explizit als phantastisch vermarktet wurden und werden, soll herausgearbeitet werden, inwiefern sie doch alle einen phantastischen Charakter aufweisen.

Folgende Forschungsfragen bilden die Grundlage der Analyse der Werke von Bernhard Strobel, Hanno Millesi und Clemens J. Setz:

- Inwiefern zeigt sich die Phantastik bzw. phantastische Elemente in den Erzählungen von Bernhard Strobel, Hanno Millesi und Clemens J. Setz?
- Wie werden Räume dargestellt, welche Rolle spielen sie in den Erzählungen und in welchem Zusammenhang stehen sie mit den Figuren und der Handlung?

Die Geschichten der Erzählbände werden – unter Einbezug der strukturalen Textanalyse – einer narratologischen Textanalyse unterzogen, die den qualitativen Forschungsmethoden zuzurechnen ist. Die Analyse erfolgt anhand von drei Kategorien: der Handlung, der Erzählinstanz und des Raums. Unter Bezugnahme auf Theorien zur Phantastik, also wann von phantastischen Erzählungen und phantastischem Erzählen die Rede ist, sollen die Handlung und dabei insbesondere die unterschiedlichen Ereignisse analysiert werden. Dabei wird auf

¹ Frank Weinreich: Die Phantastik ist nicht phantastisch. Zum Verhältnis von Phantastik und Realität. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 19–35, S. 33.

theoretischen Ausführungen von u. a. Tzvetan Todorov, Uwe Durst, Marianne Wunsch, Monika Schmitz-Emans und Henning Kasbohm aufgebaut. Bei der Analyse der erzählerischen Vermittlung soll festgestellt werden, ob es sich um unnatürliche Erzählinstanzen handelt, dabei sind beispielsweise Jan Alber, Brian Richardson, Monika Fludernik und Jean-Pierre Palmier zu nennen. Der Raum und die Raumdarstellungen werden untersucht, da literarische Räume mit den Bewegungen von Figuren im Raum verstrickt sind und bei der Erfahrbarkeit von Räumlichkeit eine große Rolle spielen, weshalb sie „sowohl für die Charakterisierung von Figuren als auch für die Initiierung der Handlung zentral [sind]“². Weiters wird der Raum in der Literatur nicht als etwas Statisches aufgefasst, stattdessen ergibt und wandelt er sich durch die Bewegung der Figuren im Raum und dieser Übergang von der statischen zur dynamischen Auffassung räumlicher Strukturen in Bezug auf die Handlung ist bei Jurij Lotmans semiotischer Raumforschung wesentlich.³

Zu Beginn des zweiten Kapitels werden unterschiedliche Theorien der Phantastikforschung präsentiert, wobei die ausgewählten Ansätze lediglich einen Überblick darstellen, da historische Überlegungen zur Phantastik nicht im Fokus dieser Arbeit stehen. Das Ende des zweiten Kapitels bildet die Vorstellung von Sigmund Freuds Begriff des Unheimlichen, weil Freud einen bedeutenden Beitrag zur Definition des Unheimlichen geleistet hat. Im dritten Kapitel wird gezeigt, was phantastisches Erzählen ausmacht. Dafür wird zuerst das Wechselspiel zwischen Phantastik und Realität thematisiert und dann werden wesentliche Motive in der phantastischen Literatur diskutiert. Zum Abschluss des Kapitels wird auf das Erzählverfahren des unnatürlichen Erzählens eingegangen. Im vierten Kapitel wird auf erzählte Räume, Raumstrukturen und das Verhältnis zwischen Raum, Figuren und Handlung Bezug genommen, wofür zuerst die Relevanz der Untersuchung von Räumen in phantastischen Texten betont wird und anschließend auf unterschiedliche Arten von Räumen und auf das Wechselspiel der diegetischen Elemente eingegangen wird. Im fünften Kapitel werden Informationen zu den Autoren und den Werken geliefert und im sechsten Kapitel erfolgt ausgehend von den zuvor präsentierten theoretischen Ausführungen die genaue Darstellung der Forschungsfragen und unter Bezugnahme auf theoretische Werke die Beschreibung des methodischen Vorgehens. Nach der Analyse der drei Erzählbände im siebten Kapitel werden die Ergebnisse im achten Kapitel, der Diskussion, zusammengefasst, miteinander verglichen und in den theoretischen Rahmen der Kapitel 2 bis 4 eingebettet. Den Abschluss der Arbeit bildet das Fazit.

² Birgit Neumann: Raum und Erzählung. In: Jörg Dünne, Andreas Mahler (Hgg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie Bd. 3), S. 96–104, S. 100.

³ Vgl. ebd.

2 Das Phantastische im Spannungsfeld von Imagination und Wirklichkeit

Im folgenden Kapitel werden beginnend mit Tzvetan Todorov unterschiedliche Theorien der Phantastikforschung präsentiert. Dabei stellen diese theoretischen Ansätze lediglich einen Überblick und somit nur eine Auswahl dar, weil historische Überlegungen zur Phantastik nicht im Fokus dieser Arbeit stehen. Am Ende dieses Kapitels wird auf Sigmund Freuds Begriff des Unheimlichen eingegangen, da Freud mit seinen Überlegungen einen bedeutenden Beitrag zur Definition des Unheimlichen bzw. Heimlichen beigetragen hat.

2.1 Definitionsversuche des Phantastischen

Es ist festzuhalten, dass Tzvetan Todorov „die Phantastik erstmals als ästhetische und literaturwissenschaftlich relevante Kategorie validiert und rigoros auf strukturellen Kriterien bei der Definition insistiert [hat]“⁴. Nach Todorov bildet der literarische Text ein System mit eigenen Gesetzen.⁵ In diesem System bzw. dieser fiktionalen Welt, die der außerliterarischen gleichen kann, kommt es zu einem Ereignis, das sich mit den Gesetzen der fiktionalen Welt nicht erklären lässt.⁶ Dieses unerklärliche Moment kann nun auf zwei Arten aufgelöst werden: Entweder das Ereignis ist lediglich ein Produkt der Imagination und es kommt nicht zu einem Bruch der Gesetze innerhalb der Welt oder aber das Ereignis hat genau so stattgefunden und wurde nicht eingebildet. Die zweite Interpretationsmöglichkeit hat zur Folge, dass die fiktionale Welt von unbekannten Gesetzen bestimmt wird.⁷ Todorov definiert die Phantastik nun als ebendieses Moment der Ungewissheit und in dem Moment, indem sich die Rezipierenden für eine Option entscheiden, handelt es sich nicht mehr um phantastische Darstellungen. So bewegt sich die Phantastik zwischen den Polen des Unheimlichen und des Wunderbaren bzw. des Realen und des Wunderbaren.⁸ In seinen Überlegungen bezieht sich Todorov zwar auf Definitionen des Phantastischen von unter anderem Louis Vax und Roger Caillois, er betont aber, dass es diesen und ähnlichen Definitionen noch an Schärfe fehlt.⁹ So legt Todorov drei Bedingungen fest, die für ihn erfüllt sein müssen, damit tatsächlich von Phantastik die Rede sein kann. Die erste Bedingung ist erfüllt, wenn die Welt der handelnden Personen von den Lesenden als eine Welt lebender Personen aufgefasst wird. Die zweite Bedingung ist die

⁴ Hans Richard Brittnacher, Markus May: Phantastik-Theorien. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 189–197, S. 190.

⁵ Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt, Berlin: Klaus Wagenbach 2013, S. 15.

⁶ Vgl. ebd., S. 34.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. ebd., S. 36.

Unschlüssigkeit der Lesenden hinsichtlich eines Ereignisses in dieser Welt.¹⁰ Diese Unschlüssigkeit kann zusätzlich von einer Figur im Text empfunden werden. Die dritte Bedingung besteht darin, dass der Text weder als ‚poetisch‘ noch als ‚allegorisch‘ interpretiert werden darf.¹¹ Dabei sind die Bedingungen für Todorov jedoch nicht gleichwertig, denn für ihn sind die erste und die dritte Bedingung für die Konstitution der Gattung von großer Bedeutung, während die zweite Bedingung auch unerfüllt bleiben kann.¹² Auf die Diskussion des Gattungsbegriffs wird in dieser Arbeit verzichtet, da sie zu umfangreich ist und weiters weder Teil der Untersuchung bzw. Analyse noch ihrer förderlich ist.

Seither haben Forschende zu Todorovs Grundlagenwerk zur Phantastik, das 1970 erschienen ist, Stellung genommen und zum einen seinen Realitätsbegriff kritisiert, der als zu essentialistisch erachtet wird, und zum anderen Todorovs Feststellung widerlegt, dass die Phantastik literaturgeschichtlich lediglich ein Phänomen des 19. Jahrhunderts ist.¹³ Zu diesen Forschenden gehören beispielsweise Marianne Wünsch, Monika Schmitz-Emans und Uwe Durst.¹⁴ Wünsch hat Todorovs Konzept des ‚Unheimlichen‘ erweitert: Sie unterscheidet das „potentiell Fantastische[]“¹⁵ vom „(faktisch) Fantastischen“¹⁶. Darüber hinaus übt Wünsch mit ihrem Realitätsbegriff, der an historische, kulturelle und soziale Gegebenheiten gebunden ist, Kritik an Todorovs starrem Realitätsbegriff, der sich stattdessen auf fixierte Naturgesetze stützt.¹⁷

Monika Schmitz-Emans übt noch schärfer Kritik an Todorovs Realitätsbegriff; sie geht stattdessen von Realitätskonzepten aus, als sie feststellt, dass das, „[w]as eine Kommunikationsgemeinschaft als Realität begreift, [...] ‚keine‘ selbstverständliche Gegebenheit, sondern das Produkt komplexer Hypothesen, Auslegungen und Vereinbarungen [ist]“¹⁸. Hinzu kommt, dass diese komplexen Normen selbst nicht von allen als gegeben akzeptiert werden und es deshalb nicht problemlos funktioniert, literarische Phantastik als Realitätsabweichungen zu bezeichnen, wenn Realität selbst als „kollektives Konstrukt – man

¹⁰ Vgl. Todorov 2013, S. 43.

¹¹ Vgl. ebd., S. 44.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. Leonhard Herrmann: Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 77.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Wilhelm Fink 1991, S. 65.

¹⁶ Wünsch 1991, S. 65.

¹⁷ Vgl. Herrmann 2017, S. 77.

¹⁸ Monika Schmitz-Emans: Phantastische Literatur: eine Herausforderung für die Literaturtheorie. In: Klaus Schenk, Ingold Zeisberger (Hgg.): Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 13–30, S. 15.

könnte auch sagen: als diskursives Aushandlungsprodukt“¹⁹ gilt. Stattdessen setzt sich Schmitz-Emans für einen pragmatischeren Phantastikbegriff ein, bei dem das Rezipieren stärker im Vordergrund steht.²⁰ So wertet sie einen Text erst dann als phantastisch, wenn er die individuellen Realitätsvorstellungen der Rezipierenden infrage stellt, weshalb für ihre Phantastikdefinition – im Gegensatz zu Todorovs – kein außerliterarischer Normhintergrund nötig ist.²¹

In Anlehnung an Schmitz-Emans stellt Uwe Durst das binnenfiktionale Realitätskonzept ebenfalls infrage und auch bei ihm steht es im Fokus seiner Untersuchungen. So ist das Problem, was in der Literatur als Realität aufgefasst wird, für Durst „nur lösbar, wenn man der Eigengesetzlichkeit der Literatur konsequent Rechnung trägt und den außerliterarischen Begriff der *Wirklichkeit* durch den innerliterarisch-eigengesetzlichen Begriff des *Realitätssystems* ersetzt“²² [Hervorhebungen im Original]. Als ‚Realitätssystem‘ ist dabei „die Organisation der Gesetze, die innerhalb einer fiktiven Welt gelten“²³, zu verstehen. Im weiteren Verlauf seiner Überlegungen nutzt Durst außerdem den Begriff des ‚Referenzrahmens‘ von Nelson Goodman, als er darlegt, dass grundsätzlich jede fiktionale Welt von einem Referenzrahmen determiniert wird, der wiederum die ‚Wirklichkeit‘ innerhalb dieser Welt festlegt.²⁴ Hierbei spielt es jedoch keine Rolle, ob sich dieser Referenzrahmen mit den Ordnungen und Normen aus der außerliterarischen Welt der Lesenden deckt.²⁵ Grundlage phantastischer Literatur ist nach Durst ein „Verfremdungsverfahren, das ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem in Frage stellt“²⁶. Aus dem Einbruch eines möglicherweise wunderbaren Ereignisses in einen realistischen Text folgt nach Durst eine „realitätssystemische[] Unschlüssigkeit“²⁷, eine Ungewissheit, die die Überlagerung, die gegenseitige Bekämpfung und letztendlich den Ausschluss zweier Realitätssysteme zur Folge hat.²⁸ Somit kommt es zu keiner Auflösung, welches der Realitätssysteme in der fiktionalen Welt als gültig zu sehen ist,

¹⁹ Schmitz-Emans 2017, S. 15.

²⁰ Vgl. Herrmann 2017, S. 77.

²¹ Vgl. ebd.

²² Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: LIT Verlag 2010 (Literatur: Forschung und Wissenschaft Bd. 9), S. 92.

²³ Durst 2010, S. 93.

²⁴ Vgl. Herrmann 2017, S. 78.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Durst 2010, S. 116.

²⁷ Uwe Durst: Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme. Vom Bürgerlichen zum ‚Magischen Realismus‘. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 57–74, S. 58.

²⁸ Vgl. Durst 2010, S. 116.

wodurch die Phantastik als „Sonderfall innerhalb der Literatur [...] das einzige narrative Genre [ist], das kein Realitätssystem besitzt“²⁹.

Sowohl bei Schmitz-Emans als auch bei Durst stellt sich die Frage, inwiefern die möglichen Wirkungen eines Textes mit bestimmten Merkmalen dieses Textes zusammenhängen, die wiederum ebendiese Wirkungen erst schaffen. Das ist insbesondere dann zu klären, wenn Phantastik nicht bloß ein individueller Eindruck Rezipierender ist, sondern eine Wirkungsabsicht dahintersteht, nach der dieser Eindruck bei einer größeren Rezipientengruppe entstehen soll.³⁰ Nach der stärker pragmatisch geprägten Auffassung von Phantastik bei Schmitz-Emans und Durst wäre die Phantastik ein rein „kulturell abhängiges Phänomen der Textrezeption“³¹. Stattdessen lassen sich aber zusätzlich bestimmte textuelle Merkmale festmachen, die den Lektüreindruck steuern.³² Für Leonhard Herrmann ist Phantastik somit eine „hypothetische Wirkungsabsicht eines Textes, der durch ein spezifisches Ensemble von Erzähltechniken erzeugt wird“³³.

Obwohl Durst bereits umfassende und präzise Beobachtungen zur Phantastik geliefert hat, distanziert sich Henning Kasbohm hinsichtlich bestimmter Begrifflichkeiten von ihm, denn statt von „gleichberechtigte[n] Realitäten“³⁴ spricht er von ontologischen Ebenen.³⁵ Dies ermöglicht es, die Erklärbarkeit der phantastischen Ereignisse in den Fokus der Forschung zu rücken, ohne die Existenz von zwei unterschiedlichen Wertesystemen zwingend voraussetzen zu müssen.³⁶ Darüber hinaus sieht Kasbohm davon ab, die Phantastik nur in Relation zum Realismus zu sehen, als zwei Teile, die erst miteinander ein Ganzes ergeben.³⁷ Das Problem der ‚Abbildung‘ von Realität, an die der Phantastikbegriff oft geknüpft wird, entsteht daraus, dass diese vermeintliche Abbildung durch ein Medium erfolgt und eine vollständige und objektive Sichtweise auf die Geschehnisse deshalb unmöglich ist.³⁸ Wird bei phantastischen Erzählungen die Mimesis des Unmöglichen angenommen, stellt sich die Frage, was unter dem Begriff ‚unmöglich‘ tatsächlich zu verstehen ist.³⁹ Nun ist aber festzuhalten, dass es unmöglich ist, eine Antwort auf diese Frage zu finden, denn es hängt nicht nur von unterschiedlichen Kulturkreisen

²⁹ Durst 2010, S. 117.

³⁰ Vgl. Herrmann 2017, S. 78.

³¹ Herrmann 2017, S. 78.

³² Vgl. Herrmann 2017, S. 78.

³³ Herrmann 2017, S. 78.

³⁴ Durst 2010, S. 13.

³⁵ Vgl. Henning Kasbohm: Die Unordnung der Räume. Beitrag zur Diskussion um einen operationalisierbaren Phantastikbegriff. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 37–55, S. 40.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 40–41.

³⁸ Vgl. ebd., S. 41.

³⁹ Vgl. ebd.

ab, was damit gemeint ist, sondern auch innerhalb eines Kulturkreises gibt es hierzu unterschiedliche Annahmen. Was als unmöglich einzustufen ist, beruht auf der Einschätzung von Einzelpersonen und damit zeitgleich auch auf den Regeln, auf denen diese Einschätzung fußt.⁴⁰ Durst schlägt deshalb vor, mit dem Begriff der „fiktionsinterne[n] *Realität*“⁴¹ [Hervorhebung im Original] statt dem der „fiktionsexterne[n] *Wirklichkeit*“⁴² [Hervorhebung im Original] zu arbeiten, wenn es darum geht, über die (Un-)Möglichkeit eines Phänomens im Text zu entscheiden. Kasbohm ist der gleichen Ansicht, als er feststellt, dass der literarische Realismus vielmehr als Menge an Konventionen verstanden werden muss und weniger als eine Möglichkeit der Transformierung empirischer Wirklichkeit in Schrift.⁴³ Zusätzlich zu den verschiedenen Rezeptionen der Lesenden, die sich sowohl innerhalb eines Kulturkreises als auch über seine Grenzen hinweg unterscheiden, sind auch die gewählten sprachlichen Mittel von Bedeutung bei der Darstellung von Wirklichkeit.⁴⁴ So ist das sprachliche Material gleichzeitig auch als Bindeglied zwischen der Literatur und der fiktionsexternen Welt zu sehen.⁴⁵ Um die Kategorisierung eines Textes als ‚realistisch‘ vom Urteilsvermögen der Rezipierenden abzukoppeln,⁴⁶ definiert Durst einen Text als realistisch, wenn er „die immanente Wunderbarkeit seiner Verfahren verbirgt“⁴⁷ und sich als „wunderlos“⁴⁸ ausgibt.

Phantastik ist nicht immer gleich Fantastik und ohne auf die Diskussion des Begriffs ‚Genre‘ einzugehen, ist dennoch hervorzuheben, dass es eine Vielzahl an Definitionen für dieses (nicht abgesteckte) Feld gibt. Jörg Schönert sieht Fantastik beispielsweise als Oberbegriff für ein Genre-Spektrum, das von Mythen und Märchen bis zu Science-Fiction-Erzählungen reicht.⁴⁹ Genauer versteht er darunter „ein[en] Fiktionalitätstypus mit spezifischen und deutlich markierten Abweichungen in der Repräsentation von ‚Wirklichkeit‘, d.h. in der Referenz auf das, was jeweils in den relevanten kulturellen Konstellationen als ‚Wirklichkeit‘ gilt“⁵⁰. Dieses Zitat soll betonen, dass es unterschiedliche Definitionsversuche von ‚Phantastik‘ gibt, die sich in mehr oder weniger bedeutenden Aspekten zwar unterscheiden, aber die Verbindung zwischen

⁴⁰ Vgl. Kasbohm 2012, S. 41.

⁴¹ Durst 2010, S. 69.

⁴² Durst 2010, S. 69.

⁴³ Vgl. Kasbohm 2012, S. 42.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Vgl. Durst 2010, S. 99.

⁴⁶ Vgl. Kasbohm 2012, S. 43.

⁴⁷ Durst 2010, S. 111–112.

⁴⁸ Durst 2010, S. 116.

⁴⁹ Vgl. Jörg Schönert: Fantastik in genregeschichtlicher Sicht. Zur Konstitution des Schauer- und Schreckensromans in der deutschsprachigen Belletristik um 1800. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 381–389, S. 381.

⁵⁰ Schönert 2012, S. 381.

dem Verständnis von ‚Wirklichkeit‘ und dem kulturellen Kontext wird in vielen Fällen hergestellt. Pamela Steen untermauert diese Aussage mithilfe ihrer Feststellung, dass es selbst im 21. Jahrhundert noch keine einheitliche Definition für ein Feld gibt, das bereits seit Langem existiert und erforscht wird.⁵¹ Die Definitionsfindung wird dadurch erschwert, dass im Falle der Phantastik mit der Zeit weitere Medien und Realisierungsmöglichkeiten – z. B. Film, Comic, Computerspiele – hinzugekommen sind.⁵² Weiters versteht Steen die vermeintlich allgemeingültige Wirklichkeit ebenfalls als eine soziale Wirklichkeit, die in einem sozialen Kontext ausgehandelt wird.⁵³ Dies trifft dabei aber sowohl auf die Alltagswelt als auch auf fiktionale Welten zu, beide werden zwischen den Beteiligten ausgehandelt und konstruierte Wirklichkeiten sind erst dann „als *fiktional* zu bestimmen, wenn Sprecher *bewusst* gegen die Konvention, was als wirklich zu verstehen ist, verstoßen, diese aber [...]“⁵⁴ im Rahmen eines ‚Gedankenexperiments‘ „kurzzeitig als real annehmen“⁵⁵ [Hervorhebungen im Original].

Henning Kasbohm bezeichnet das Phantastische recht treffend als Chimäre. Um den Nebel namens ‚Phantastik‘ etwas zu lichten, versucht er deshalb, einen operationalisierbaren Phantastikbegriff festzumachen und dabei die Bedeutung des Raums und von Raumstrukturen darzulegen.⁵⁶ Die Schwierigkeit bei der Definition der Phantastik stellt, wie bereits erwähnt, die Unklarheit darüber dar, was genau den Gegenpol zu allem Phantastischen bildet, den Kasbohm als das „wie auch immer geartete[] ‚Gewöhnliche[]‘ oder eine[] Menge des ‚Nicht-Phantastischen‘“⁵⁷ bezeichnet. Aus dem Grund spricht er im weiteren Verlauf seiner Überlegungen von Ordnungssystemen und untersucht das Verhältnis der Phantastik zu bestehenden Ordnungen.⁵⁸

Clemens Ruthner betont, dass in phantastischen Erzählungen zwar häufig bestimmte Motive vorkommen wie fremde Welten und eigenartige Wesen, dass die Phantastik dennoch nicht rein thematisch aufzufassen ist, sondern ihre narrative Struktur ebenfalls von Bedeutung ist.⁵⁹ Darüber hinaus stellt auch Ruthner einen Konflikt zwischen zwei epistemologischen Ordnungen bzw. Diskursen fest, nämlich den Konflikt zwischen einer ‚normalen‘

⁵¹ Vgl. Pamela Steen: Fantastische Fiktionen in Alltagsgesprächen. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 77–101, S. 78.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. ebd., S. 79.

⁵⁴ Steen 2012, S. 79.

⁵⁵ Steen 2012, S. 79.

⁵⁶ Vgl. Kasbohm 2012, S. 37.

⁵⁷ Kasbohm 2012, S. 37.

⁵⁸ Vgl. Kasbohm 2012, S. 37.

⁵⁹ Vgl. Clemens Ruthner: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen, Basel: A. Francke 2004, S. 91.

Realitätserfahrung und einer davon abweichenden und verunsichernden Alternativwelt, die die ‚normale‘ Welt infragestellt.⁶⁰

Karin Rainer vertritt die Ansicht, dass phantastische Werke solche sind, die sich von einer ‚realistischen‘ Darstellung abheben, wobei „jene ‚Realität‘, die als das Kontrastprogramm oder vielmehr als Norm- und Vergleichsbereich zur Phantastik angesetzt wird, sich eindeutig nicht mit der tatsächlichen Wirklichkeit decken muss oder auch wird, da hier das literarisch-mimetische Konstrukt einer Wirklichkeitsähnlichkeit gemeint ist“⁶¹. Die dargestellten Ereignisse in phantastischen Texten sind nicht nur als unwahrscheinlich zu werten, sondern vor dem Hintergrund des heutigen, naturwissenschaftlichen Wirklichkeitssystems vielmehr als unmöglich.⁶² Weiters wird die Phantastik als Überbegriff für Subgattungen wie der Fantasy und der Science-Fiction aufgefasst.⁶³ Rainer unterscheidet außerdem die Phantastik von der phantastischen Literatur und sieht die phantastische Literatur ebenfalls als Subgattung an, diese Unterscheidung wird in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht übernommen.

Kasbohm teilt die Meinung mit anderen bisher präsentierten Forschenden, als er festhält, dass grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, dass „das Phantastische als ein Moment der ontologischen Unordnung“⁶⁴ zu verstehen ist. Weiters sieht er phantastische Literatur als bestimmte literarische Ereignisse an, die einen bestimmten ontologischen Ausgangspunkt haben.⁶⁵ Aus dem Grund sollte bei dem Versuch der Beschreibung der Phantastik auch bei ihrem etymologischen Ausgangspunkt gestartet werden. Das griechische *phantastikós*, das „auf Vorstellung beruhend“⁶⁶ bedeutet, scheint als zu weit gefasst, da diese Beschreibung auf die gesamte fiktionale Literatur zutrifft. Zur Eingrenzung der Bedeutung eignet sich dagegen das griechische Verb *phantázesthai* („sichtbar werden, erscheinen“⁶⁷), das die Grundlage für das deutsche Wort ‚Phantasie‘ bildet, besser. Das deutsche Wort ‚Phantasie‘ vereint die Bedeutungen „Vorstellung(svermögen), Einbildung(skraft); Erfindungsgabe, Einfallsreichtum; Trugbild“⁶⁸ unter sich und im Mittelhochdeutschen wurde das Wort noch mit

⁶⁰ Vgl. Ruthner 2004, S. 91.

⁶¹ Karin Angela Rainer: Neue Ansätze, Analysen und Lesarten der phantastischen Literatur. Typische und atypische Repräsentationen – Frauen und phantastische Literatur – Einblicke in die phantastische Stadtliteratur Wiens. Frankfurt: Peter Lang Academic Research 2014 (Vergleichende Literaturwissenschaft Bd. 138), S. 32.

⁶² Vgl. Rainer 2014, S. 32.

⁶³ Vgl. ebd., S. 33.

⁶⁴ Kasbohm 2012, S. 38.

⁶⁵ Vgl. Kasbohm 2012, S. 38–39.

⁶⁶ Duden: Das Große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. Hrsg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien u.a.: Dudenverlag 1994, S. 1052.

⁶⁷ Duden: Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Hrsg. von der Dudenredaktion. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien u.a.: Dudenverlag 2001 (Duden Bd. 7), S. 204.

⁶⁸ Duden 2001, S. 204.

der Bedeutung „Erscheinung; geistiges Bild, Vorstellung, Einbildung“⁶⁹ entlehnt. Durch diese Bedeutungsangaben wird deutlich, dass das Phantastische nicht lediglich ein singuläres Moment ist, sondern als Prozess gesehen werden kann.⁷⁰ So beinhaltet der Prozess der Ermittlung phantastischer Elemente in der Literatur die Suche nach den Bedingungen eines *phantázesthai*. Dafür erachtet es Kasbohm als sinnvoll, diese Bedingungen beim sprachlichen Material oder bei der Textstruktur ausfindig zu machen.⁷¹

Unabhängig vom jeweiligen Medium versteht Frank Weinreich die Phantastik als Fiktion, in der es in der Geschichte zu unmöglichen Ereignissen kommt oder die unmögliche Inhalte enthält.⁷² Dabei ist entweder von prinzipiell unmöglichen Inhalten die Rede, wenn gegen Naturgesetze verstoßen wird, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes herrschen, oder wenn von Dingen erzählt wird, die technisch noch nicht möglich sind oder weil andere Fertigkeiten noch nicht angeeignet worden sind.⁷³ Phantastische Texte können demnach z. B. von übernatürlichen Begebenheiten, außergewöhnlichen Technologien und Phänomenen, aber auch von völlig wirren Begebenheiten handeln.⁷⁴ Obwohl auch Weinreich betont, dass Fiktion grundsätzlich nicht real ist, hebt sich die Phantastik davon ab, weil sie irreale Sachverhalte thematisiert, die die menschliche Lebenswirklichkeit über die realistische Literatur und ihre Ansichten hinaus erweitert.⁷⁵ Das verbindende Element aller Phantastikdefinitionen ist die Feststellung, dass sie von Dingen oder Ereignissen handelt, die es in dieser Weise in der realen Welt nicht gibt; allerdings befinden sich diese Inhalte nicht in einem unverbundenen und nicht-fassbaren Schwebezustand, sondern sie stehen in Zusammenhang mit der Realität.⁷⁶ Dabei ist einerseits auf Roger Caillois' „Riß“⁷⁷ in der Realität zu verweisen und andererseits auf Louis Vax' „Einbruch eines übernatürlichen Ereignisses in eine von der Vernunft regierte Welt“⁷⁸, die beide auf die Phantastik zurückzuführen sind. Weinreich sieht die Funktion der Phantastik darin, „die Realität aus ‚unmöglichen‘ Blickwinkeln“⁷⁹ zu reflektieren, „um ein erweitertes

⁶⁹ Duden 2001, S. 204.

⁷⁰ Vgl. Kasbohm 2012, S. 39.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. Frank Weinreich: Die Phantastik ist nicht phantastisch. Zum Verhältnis von Phantastik und Realität. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 19–35, S. 20.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt: Insel 1974, S. 44–83, S. 45.

⁷⁸ Louis Vax: Die Phantastik. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt: Insel 1974, S. 11–43, S. 17.

⁷⁹ Weinreich 2012, S. 21.

Gesamtbild zu erlangen“⁸⁰, obwohl nicht automatisch davon ausgegangen werden kann, was unter der ‚Realität‘ und dem ‚Unmöglichen‘ zu verstehen ist.

Caillois sieht das Phantastische als Gegensatz zum Märchen, denn während beim Märchen die Magie den Kern dieser Welt ausmacht und die Märchenwelt mit der Abwesenheit aller Ordnung glänzt,⁸¹ ist es beim Phantastischen „das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist“⁸². Darüber hinaus führt das Auftauchen dieses Unmöglichen nahezu immer zu einem negativen Ergebnis, das wiederum den Tod, das Verschwinden oder die Verdammnis des Helden einleitet, um die gestörte Ordnung wiederherzustellen.⁸³ So versteht Caillois das Phantastische als „ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt“⁸⁴. Dieser unerträgliche Einbruch wird von Kasbohm als das Eindringen der Unordnung in die Ordnung gesehen und das genannte Ärgernis bei Caillois ist vielmehr ein Infragestellen der ontologischen Ordnung und eine Destabilisierung der Ausgangsordnung.⁸⁵ Weiters ‚zwingt‘ dieser Einbruch der Phantastik die Ausgangsordnung dazu, sich entweder zu verändern oder bestehen zu bleiben; das unerklärliche Element muss der ursprünglichen Ordnung entsprechen oder widersprechen.⁸⁶

In der vorliegenden Arbeit ist von phantastischer Literatur und phantastischen Texten die Rede, ohne eingehend auf den Diskurs rund um die Klassifizierung der Phantastik als Genre einzugehen (oder was überhaupt genau unter einem Genre zu verstehen ist). Neben einer Vielzahl aktueller Auffassungen von Phantastik ist anzumerken, dass sich das Verständnis von diesem Forschungsfeld auch diachron verändert hat, denn obwohl phantastische Erzählungen seit dem 18. Jahrhundert gehäuft vorkommen, lassen sich phantastische Erzählstrukturen schon in Texten aus der Antike festmachen.⁸⁷ Das zeigt, dass Unklarheit darüber besteht, ob es mehrere Wellen der Phantastik gab, ob ihr Tod tatsächlich jemals diagnostiziert werden konnte (wenn man Todorov Glauben schenkt⁸⁸) und sie seitdem auferstanden ist oder ob es sie immer gegeben hat.⁸⁹ Stattdessen sollen mit dem Begriff des Phantastischen einerseits Ereignisse in literarischen Texten beschrieben und andererseits die Strukturelemente und ihr Zusammenspiel

⁸⁰ Weinreich 2012, S. 21.

⁸¹ Vgl. Caillois 1974, S. 46.

⁸² Caillois 1974, S. 46.

⁸³ Vgl. Caillois 1974, S. 46, 48.

⁸⁴ Caillois 1974, S. 45.

⁸⁵ Vgl. Kasbohm 2012, S. 40.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 47.

⁸⁸ Vgl. Todorov 2013, S. 207.

⁸⁹ Vgl. Kasbohm 2012, S. 47.

im Text dargestellt werden können.⁹⁰ Festzuhalten ist, dass Texte u. a. dann phantastisch sind, wenn es das Moment der Uneindeutigkeit gibt und Kasbohm geht sogar so weit, nur einzelne Textteile als phantastisch zu bezeichnen und nicht automatisch das ganze Werk.⁹¹

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts besteht grundsätzlich Konsens darüber, dass es keine „unverrückbar feststehende Realität“⁹² gibt, da es einerseits nicht ‚die eine‘ Realität gibt und andererseits jedes Individuum eine eigene Realität wahrnimmt.⁹³ Weinreichs Lösung ist, dass es zwar sehr wohl ‚die eine‘ Realität gibt, dass sich diese aber nicht objektiv darstellen lässt, weil Individuen ihre Umgebung selbst unter Zuhilfenahme von Mess- und Erkenntnisinstrumenten subjektiv wahrnehmen.⁹⁴ Ein besserer Realitätsbegriff, der für fast alle menschlichen Wahrnehmungen zuverlässig funktioniert, ist der des ‚Realismus‘, dabei ist dieser Begriff jedoch nicht statisch, sondern ebenso wie der Phantastikbegriff von der Zeit und der Kultur abhängig.⁹⁵ Eine strikte Trennung von Realität und irrealer Phantastik findet sich zwar sowohl im alltäglichen Leben als auch in der Literatur, in Filmen und in Computerspielen, gleichzeitig kommt es aber auch zu Grenzüberschreitungen zwischen Realismus und Phantastik.⁹⁶ Dennoch gibt es relativ genaue Kriterien der Unterscheidung und den Autor*innen und Leser*innen ist auch immer bewusst, um welches Genre es sich bei einem Werk handelt und was ein phantastisches Werk ausmacht.⁹⁷ Das verbindende Element beider Genre ist die Tatsache, dass es sich immer um fiktionale, also erfundene, literarische Texte handelt, doch während der Realismus „ein Spiel in der Wirklichkeit [ist]“, ist die Phantastik „ein Spiel mit der Wirklichkeit“⁹⁸. Bei der Interpretation von Texten ist es von großer Bedeutung, die Einteilung in realistische und phantastische Literatur nicht strikt und unreflektiert vorzunehmen. Obwohl das Thema des Realismus die reale Welt ist und tatsächliche menschliche Probleme eindeutig diskutiert werden, während in der Phantastik mit dem Imaginären gearbeitet wird, das vermeintlich wenig mit der realen Welt zu tun hat, betont Weinreich, „dass die Phantastik von immenser Relevanz für das Individuum und die Gesellschaft ist“⁹⁹ und dass phantastische Erzählungen das außerfiktionale, reale Leben äußerst präzise wiedergeben und reflektieren können.¹⁰⁰ Es soll nicht dementiert werden, dass die

⁹⁰ Vgl. Kasbohm 2012, S. 48.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Weinreich 2012, S. 21.

⁹³ Vgl. Weinreich 2012, S. 21–22.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 22.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 22–23.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 23.

⁹⁸ Weinreich 2012, S. 23.

⁹⁹ Weinreich 2012, S. 24.

¹⁰⁰ Vgl. Weinreich 2012, S. 24.

Phantastik belanglose Inhalte aufweisen kann, aber das ist auch in allen anderen literarischen Formen zeitweise der Fall und die Phantastik kann ihre Inhalte nutzen, um Themen zu beleuchten, die sich mit realweltlichen Inhalten nicht darstellen lassen; sie kann durch überhöhte und pointierte Darstellungen auf die Realität zurückverweisen.¹⁰¹

2.2 Sigmund Freuds Verständnis vom ‚Unheimlichen‘

Sigmund Freud verkündete 1919, dass „[d]as Unheimliche der Fiktion – der Phantasie, der Dichtung – [...] in der Tat eine gesonderte Betrachtung [verdient]“¹⁰². Mit seinem Aufsatz „Das Unheimliche“ und der darin enthaltenen Analyse von „Der Sandmann“ von E.T.A. Hoffmann steuerte Freud einen bedeutenden und einflussreichen Beitrag zur Phantastikforschung bei. Sein Verständnis vom ‚Unheimlichen‘ ist jedoch nicht gleichzusetzen mit Todorovs, stattdessen entspricht Todorovs Phantastikbegriff eher Freuds Begriff des Unheimlichen.¹⁰³ Entsprechend Freuds Auffassung von der Struktur des Unbewussten kommt es zu einer Überlagerung der Aspekte der Individualanalyse und der Kulturtheorie, die für ihn von großer Bedeutung sind. Nach dem individualpsychologischen Ansatz ist das Unheimliche als die Wiederkehr des bereits Verdrängten aufzugreifen.¹⁰⁴ Im Kontext der Kulturtheorie ist das Unheimliche dagegen die „Wiederkehr einer archaischen Kulturstufe, die ihre nur scheinbar überwundene Macht bis in die Moderne ausdehnt“¹⁰⁵. Ungeachtet dessen, dass Freud einen Zusammenhang zwischen beiden Aspekten feststellt, bilden sie die Grundlage für zwei unterschiedliche Auffassungen des Unheimlichen, die noch heute auf die Texttheorie und die Kulturwissenschaft verweisen.¹⁰⁶

Achim Geisenhanslücke und Marja Rauch diagnostizieren bei Freuds Ansatz folgendes Problem: Bis heute ist der Begriff des Unheimlichen sowohl theoretisch als auch historisch unbestimmt, es mangelt ihm an einer tiefen historischen Verwurzelung.¹⁰⁷ Hinzu kommt, dass die Theorie der Psychoanalyse, die für die ‚Geburt‘ dieses Begriffs verantwortlich ist, auf die Romantik und E.T.A. Hoffmann Bezug nimmt, um den theoretischen Grundstein für das Unheimliche zu legen. Dabei wurde jedoch außer Acht gelassen, dass die Romantik selbst mit diesem Begriff nichts anzufangen wusste, er war ihr fremd und nahezu unheimlich.¹⁰⁸ Die

¹⁰¹ Vgl. Weinreich 2012, S. 24–25.

¹⁰² Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V (1919), S. 297–324, S. 321.

¹⁰³ Vgl. Ruthner 2004, S. 90.

¹⁰⁴ Vgl. Achim Geisenhanslücke, Marja Rauch: Das Unheimliche. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 579–583, S. 579.

¹⁰⁵ Geisenhanslücke, Rauch 2013, S. 579.

¹⁰⁶ Vgl. Geisenhanslücke, Rauch 2013, S. 579.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

psychoanalytische Lesart nach Freud hat einen besonders großen – wenn auch umstrittenen – Einfluss auf Hoffmanns „Sandmann“ aus dem Jahr 1816.¹⁰⁹

Zur Charakterisierung des Unheimlichen nutzt Freud die Begriffe des Schreckhaften, des Grauens und der Angst, die sich wiederum sowohl auf die romantische Literatur als auch auf Theorien des Phantastischen, des Grotesken und des Erhabenen beziehen.¹¹⁰ In seinem Aufsatz liefert Freud weiters eine sprachwissenschaftliche Analyse des Wortes ‚unheimlich‘ und legt es als Gegenteil der Wörter ‚heimlich‘, ‚heimisch‘ und ‚vertraut‘ fest, da Ereignisse deshalb als schreckhaft gelten, weil sie nicht bekannt und nicht vertraut sind.¹¹¹ Demnach kann alles Neue schnell unheimlich wirken, aber es fehlt dennoch eine Komponente, die es tatsächlich zum Unheimlichen macht.¹¹² Unter Bezugnahme auf einen Auszug aus Daniel Sanders‘ „Wörterbuch der Deutschen Sprache“ zum Wort ‚heimlich‘ zeigt Freud jedoch, dass eine Bedeutung des Wortes ‚heimlich‘ mit seinem Gegenstück ‚unheimlich‘ zusammenfällt, wodurch das Heimliche gleichzeitig auch das Unheimliche ist.¹¹³ Das erklärt auch die Annahme, dass das Unheimliche als eine Ausprägung des Schreckhaften verstanden werden kann, die auf dem Altbekannten und dem Längstvertrauten basiert.¹¹⁴ Durch einen Verweis auf das „Deutsche Wörterbuch“ von Jacob und Wilhelm Grimm aus 1877 wird ebenfalls die enge Beziehung zwischen dem Heimlichen und dem Unheimlichen verdeutlicht, denn was zu Hause im Geheimen und Verborgenen vonstattengeht, sieht niemand anderes, es bleibt ein Geheimnis, wodurch ein möglicherweise harmloses Ereignis zu etwas Unheimlichem wird.¹¹⁵ Im Rahmen von Freuds Überlegungen zum Unheimlichen und zur Psychoanalyse sind für die Ausarbeitung des Begriffs des Unheimlichen der Kastrationskomplex und der Angstaffekt von besonderer Relevanz.¹¹⁶ Als Ursache des Unheimlichen ist der psychoanalytische Begriff der Verdrängung anzusehen, denn die Angst, die beim Lesen von Unheimlichem aufsteigt, entsteht erst aufgrund der Verwandlung von Affekten in Angst durch Verdrängung. Freud hält in Bezug darauf fest, dass das „Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist“¹¹⁷ und dass das „Unheimliche [...] wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes [ist], das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist“¹¹⁸.

¹⁰⁹ Vgl. Geisenhanslüke, Rauch 2013, S. 580.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Vgl. Freud 1919, S. 298.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 299–301.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 298.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 302.

¹¹⁶ Vgl. Geisenhanslüke, Rauch 2013, S. 580.

¹¹⁷ Freud 1919, S. 314.

¹¹⁸ Freud 1919, S. 314.

Zusammenfassend lässt sich demnach sagen, dass Vertrautes und vermeintlich Vergessenes zu etwas Unheimlichen wird, wenn es aus der Versenkung auftaucht und wieder an die Oberfläche des Bewusstseins dringt.

3 Phantastische Erzählverfahren

In diesem Kapitel wird dargelegt, was phantastisches Erzählen ausmacht, wofür zuerst das Wechselspiel zwischen Phantastik und Realität thematisiert wird und anschließend bedeutende Motive in der phantastischen Literatur diskutiert werden. Zum Abschluss des Kapitels wird auf das Erzählverfahren des unnatürlichen Erzählens eingegangen.

3.1 Phantastische vs. realistische Erzählungen

In seinen Aussagen über literarische Texte und darin enthaltene mögliche Welten bezieht sich Leonhard Herrmann auf die Logiktheorie von Käte Hamburger.¹¹⁹ So existiert in literarischen Texten ein Referenzrahmen, der vorgibt, was in einer erzählten Welt als ‚möglich‘ zu werten ist.¹²⁰ Weiters ist einerseits festzuhalten, dass fiktionalen Welten in ihrer Anzahl und ihrer Gestaltung keine Grenzen gesetzt sind und andererseits sind diese Welten auch nicht zwingend an die Gesetze einer außerliterarischen Welt gebunden. Durch diese eigenen Gesetze innerhalb der fiktionalen Welt kann eine Souveränität gegenüber der außerliterarischen Welt etabliert werden.¹²¹ Die Besonderheit fiktionaler Texte gegenüber faktualen Texten besteht darin, dass sie nicht den Anspruch haben, ausschließlich Aussagen über die tatsächliche Realität zu treffen.¹²² Das Vorliegen fiktionaler Texte wird dadurch betont, dass in beispielsweise phantastischen Texten nicht alle bis äußerst wenige Inhalte Teil der Realität der Lesenden sind und sich damit die fiktionale Welt von der außerliterarischen Realität in grundlegenden Aspekten unterscheidet und dieser sogar widerspricht.¹²³

In seinen Darstellungen zu fiktionalen Texten beleuchtet Herrmann unterschiedliche Techniken fiktionalen Erzählens, dazu zählen das unzuverlässige, das phantastische und das unnatürliche Erzählen.¹²⁴ Unter mimetisch unzuverlässigem Erzählen wird dabei verstanden, dass unklar ist, ob Phänomene in der erzählten Welt tatsächlich existieren und diese Unsicherheit wird durch die Erzählinstanz auch weder bestätigt noch negiert.¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Herrmann 2017, S. 61.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 63.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Vgl. Matías Martínez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck 2019, S. 20–21.

¹²³ Vgl. Herrmann 2017, S. 64.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 68.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 70.

Die zweite von Herrmann genannte Technik fiktionalen Erzählens ist für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, handelt es sich dabei doch um das phantastische Erzählen, das auf Todorov zurückgeht. Phantastische Texte sind somit Texte, bei denen die binnentextuelle Wirklichkeit angezweifelt wird.¹²⁶ Diese Eigenschaft fiktionalen Erzählens teilen sich das unzuverlässige und das phantastische Erzählen. Die Besonderheit phantastischen Erzählens liegt darin, dass die geschilderten Ereignisse nicht einer außerliterarischen Welt und ihren Gesetzen widersprechen, sondern dass innerhalb der erzählten Welt die tatsächliche Existenz dieser Ereignisse unklar ist.¹²⁷

Der Unterschied zum mimetisch unzuverlässigen Erzählen besteht nach Herrmann darin, dass beim phantastischen Erzählen unklar bleibt, ob die Regeln der realen Welt auch für die fiktionale Welt gelten oder ob sie auf unbekannten Gesetzen basiert.¹²⁸ Todorov definiert jedoch auch Mischformen, die sich zwischen dem „unvermischt Unheimliche[n]“¹²⁹, dem „unvermischt Fantastische[n]“¹³⁰ und dem „unvermischt Wunderbare[n]“¹³¹ bewegen. Bei der ersten Mischform, dem „Fantastisch-Unheimlichen“¹³², werden Ereignisse, die zuerst als unheimlich eingestuft werden, am Ende rational erklärt.¹³³ Erzählungen, die als phantastisch wahrgenommen werden und „mit der Anerkennung des Übernatürlichen enden“¹³⁴, sind dagegen der Mischform des „Fantastisch-Wunderbaren“¹³⁵ zuzuordnen. Diese Mischform ist dem „unvermischt Fantastische[n]“¹³⁶ äußerst ähnlich, da bereits durch das Fehlen einer rationalen Erklärung die Existenz des Übernatürlichen angedeutet wird.¹³⁷

Unter phantastischem Erzählen ist in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass es aufgrund von Erzähltechniken zu einem Infragestellen oder sogar einem Durchbrechen des bestehenden Realitätsrahmens im Text kommt.¹³⁸ Weiters zeichnet sich phantastisches fiktionales Erzählen dadurch aus, dass ein Rationalitätssystem fehlt, das alle Textelemente umfasst.¹³⁹

¹²⁶ Vgl. Herrmann 2017, S. 76.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Todorov 2013, S. 59.

¹³⁰ Todorov 2013, S. 59.

¹³¹ Todorov 2013, S. 59.

¹³² Todorov 2013, S. 59.

¹³³ Vgl. Todorov 2013, S. 59.

¹³⁴ Todorov 2013, S. 68.

¹³⁵ Todorov 2013, S. 68.

¹³⁶ Todorov 2013, S. 59.

¹³⁷ Vgl. Todorov 2013, S. 68.

¹³⁸ Vgl. Herrmann 2017, S. 78.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 79.

Für die Phantastik ist es charakteristisch, dass es ihren Erzählungen an logisch privilegierten Informationen mangelt, die zur Destabilisierung der erzählten Welt führen.¹⁴⁰ Ein weiteres Kennzeichen phantastischer Erzählungen ist außerdem das Kontrastieren natürlicher Gesetzmäßigkeiten mit übernatürlichen Phänomenen, wodurch der unterschiedliche Wahrscheinlichkeitsgrad beider Ereignisse betont wird.¹⁴¹ Dieses phantastische Textverfahren kann bei den Lesenden starke Emotionen hervorrufen, beispielsweise Irritation, Spannung und Angst.¹⁴² Darüber hinaus leistet dieses Erzählverfahren einen großen Beitrag zur Destabilisierung einer erzählten Welt, die der ‚realen‘, außerliterarischen Welt deutlich ähnelt.¹⁴³ Texte dieser Art werden dem logisch ambivalenten Erzählen zugeschrieben,¹⁴⁴ wobei sich die Ambivalenz auch aus Leerstellen ergeben kann.¹⁴⁵

Die Erzählinstanz ermöglicht durch ihre fiktive Rede die Entstehung fiktionaler Welten, die den Lesenden präsentiert werden.¹⁴⁶ Obwohl ein gewisses Maß an Vertrauen in diese Instanz nötig ist, um fiktionale Texte rezipieren zu können, ist die Objektivität des Erzählers nicht zwingend notwendig. Die Erzählinstanz kann den Lesenden zwar versichern, dass sie die Wahrheit wiedergibt, beweisen kann sie es aber nicht und bezeugen kann dies ebenfalls niemand.¹⁴⁷ Bei phantastischen Erzählungen wird dieser Aspekt der Fiktionalität genutzt, um die Erzählinstanz zu destabilisieren, wodurch bei den Lesenden ein Moment der ontologischen Unsicherheit hinsichtlich der erzählten Welt entsteht, was für die Definition eines Textes als ‚phantastisch‘ von Bedeutung ist. Anzumerken ist, dass destabilisierte Erzählinstanzen nicht ausschließlich in phantastischen Erzählungen vorkommen, aber Texte werden dann der Phantastik zugeordnet, wenn die Destabilisierung die erwähnte ontologische Uneindeutigkeit nach sich zieht.¹⁴⁸ Dazu äußert sich Kasbohm wie folgt:

Vor allem der Erzähler ist es, der als Zeuge der ‚rechten‘ oder ‚unrechten Dinge‘, als mehr oder weniger verlässlicher Garant der Intaktheit der Ordnung der erzählten Welt, eine phantasmagorische Struktur offenbart, die aber erst als Ergebnis einer im Text angelegten ontologischen Nichtfestlegbarkeit seitens des Rezipienten als phantastischer Prozess bewertbar wird. Das Phantastische entsteht also aus der Textstruktur heraus, existiert aber nur durch die in dieser Struktur angelegte Kommunikation mit der Leserfunktion.¹⁴⁹

¹⁴⁰ Vgl. Jean-Pierre Palmier: *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erzählen*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 231.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 231–232.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 232.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 237.

¹⁴⁶ Vgl. Kasbohm 2012, S. 44.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Kasbohm 2012, S. 45.

Ulf Abraham betont, dass in phantastischer Literatur gar nicht erst der Anspruch erhoben wird, die Wirklichkeit in ihrer Totalität wiederzugeben, dass sie aber aus genau dem Grund Aussagen über ebendiese Realität treffen kann. So weichen phantastische Texte in ihrer Darstellung zwar zeitweise von der Realität ab, allerdings bedeutet das nicht automatisch, dass ihre Inhalte völlig unabhängig von der realen Welt zu sehen sind.¹⁵⁰ Selbst in phantastischen Werken, die auf den ersten Blick möglicherweise nichts mit der Realität gemeinsam haben, werden oft folgende Diskurse aufgegriffen, die im ‚echten‘ Leben teils kontrovers diskutiert werden: der politische, der psychologische, der ethische, der interkulturelle, der pädagogische, der Medien- und der Natur-Technik-Diskurs.¹⁵¹ Abraham kritisiert die Behauptung, dass die Lektüre phantastischer Werke und verwandter Genres dazu dient, den Problemen der Wirklichkeit zu entfliehen. Stattdessen vertritt er die Ansicht, dass aktuelle, realweltliche Diskurse in phantastische Welten nicht nur eingewebt werden, sondern dass phantastische Literatur einerseits Antworten auf bedeutende Fragen der realen Welt geben kann und andererseits darin Themen behandelt werden, die in der Wirklichkeit zu Diskussionspunkten werden.¹⁵²

Phantastische Autor*innen bilden insofern die Realität ab, als dass ihre Phantasmen als Metaphern zu verstehen sind, die stellvertretend für menschliche Lebenswirklichkeiten zu sehen sind.¹⁵³ Diese Lebenswirklichkeiten sind wiederum an bestimmte Regeln und Gesetzmäßigkeiten gebunden, die die Erzählinstanz in ihren Möglichkeiten der Darstellung einschränken, weshalb sich die Erzählinstanz davon lösen und neue Welten erschaffen muss, in denen alles nach Wunsch und ohne Einschränkungen von außen erzählt werden kann. Dies ist beispielsweise dann von Nöten, wenn es in der Realität auf einmal zu Brüchen kommt, die mit ‚normalen‘ Erzähltechniken weder verarbeitet noch wiedergegeben werden können.¹⁵⁴ Hervorzuheben ist, dass sowohl realistische als auch phantastische Autor*innen häufig denselben Erzählanlass haben und offen oder mithilfe von Metaphern dieselben Themen behandeln. So wollen sie mit ihrem Schreiben häufig Erfahrungen verarbeiten und vermitteln und im Falle phantastischer Texte lassen sich diese Erfahrungen mit herkömmlichen und realistischen Erzählinhalten und ohne Verfremdung nicht wiedergeben, die Erfahrungen sind dennoch die gleichen.¹⁵⁵ Unter Zuhilfenahme der Phantastik und ihrer Metaphern lassen sich

¹⁵⁰ Vgl. Ulf Abraham: *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2012 (Grundlagen der Germanistik Bd. 50), S. 158.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 159–160.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 160–161.

¹⁵³ Vgl. Weinreich 2012, S. 25.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Vgl. ebd.

zwar komplexe Inhalte leichter verständlich darstellen, sie sollen Diagramme und Tabellen jedoch keineswegs ersetzen, denn die Phantastik zeichnet lediglich stark vereinfachende Stimmungsbilder.¹⁵⁶ Aus dem Grund besteht die Berechtigung von Diagrammen und Tabellen bei der Entscheidungsfindung in äußerst komplexen Fragestellungen weiterhin.¹⁵⁷ Dennoch gibt es Fälle, in denen phantastische Inhalte bedeutende Aspekte des menschlichen Lebens besser und verständlicher darstellen können als wissenschaftliche Ausführungen. So erfolgt die Darstellung der Welt durch Kunst und Literatur zwar anders, aber genauso wirksam.¹⁵⁸

Ob die Fiktion ein angemessenes Mittel ist, um die Welt zu kommentieren, gibt Raum für Diskussionen, wird diese Frage jedoch bejaht, „ist die Phantastik auch nicht phantastischer als jede andere Form der kreativen Darstellung“¹⁵⁹, denn phantastische Inhalte sind möglicherweise unreal, die genutzten Metaphern verweisen aber auf reale Lebenssituationen. Aus dem Grund sind die Phantastik und der Realismus als künstlerische Ausdrucksformen als gleichberechtigt zu werten und die Wahl der Ausdrucksform ist davon abhängig, welche realweltliche Situation literarisch kommentiert werden soll, denn beide Formen eignen sich für jeweils andere Aspekte.¹⁶⁰ Die Phantastik zeichnet sich dabei dadurch aus, dass sie den Autor*innen ein bestimmtes Maß an Freiheit einräumt, die dargestellten Welten so zu gestalten, wie es zu ihrem Erzählzweck passt und diese Freiheit kann keine andere literarische Form gleichermaßen gewähren.¹⁶¹ Allerdings geht es bei phantastischen Darstellungen nicht nur um den Erzählzweck, sondern es können auch künstlerische Wünsche und Bedürfnisse damit erfüllt werden.¹⁶²

3.2 Bedeutende Motive der phantastischen Literatur

Zu den Leitmotiven der Phantastik, die zum Teil bis in die Antike zurückreichen, zählen die Reise, der Raum und der Traum. Indem Figuren in unbekannte Gebiete reisen, eröffnet sich der narrative Raum für das Phantastische und dabei kann diese Reise im wachen Zustand oder im Traum erfolgen und auch der Raum, der durch die Reise erschlossen wird, kann den Anschein einer Traumlandschaft erwecken.¹⁶³ Die Unschlüssigkeit hinsichtlich dessen, ob es sich bei

¹⁵⁶ Vgl. Weinreich 2012, S. 26–27.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Weinreich 2012, S. 27.

¹⁶⁰ Vgl. Weinreich 2012, S. 27.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 27–28.

¹⁶³ Vgl. Abraham 2012, S. 147.

geschilderten Erlebnissen um die Wirklichkeit oder einen Traum handelt, ist selbst ein Thema der Phantastik.¹⁶⁴

Neben den genannten Leitmotiven gibt es in der phantastischen Literatur auch die Schlüsselfiguren der Außenseiter, der Fremden und der Doppelgänger. Figuren, die einen Normverstoß begehen und zu Außenseitern werden, oder Figuren fremder Herkunft sind in phantastischen Werken häufig anzutreffen und auch Doppelgänger, also Menschen, die aus unerklärlichen Gründen identisch sind, finden bereits seit der Antike Eingang in die Literatur.¹⁶⁵ Diese Doppelung des eigenen Selbst ist eine Urangst des Menschen, da es das Identitätsbewusstsein destabilisiert.¹⁶⁶ Freud versteht das Auftauchen eines Doppelgängers als Vorzeichen, er wird „zum unheimlichen Vorboten des Todes“¹⁶⁷. Weiters kann es auch auf eine Persönlichkeitsspaltung hindeuten, wenn die Befürchtung besteht, ein zweites Ich zu haben. Das Erscheinen einer identen Person kann zwar zu einer Ichbewusstseinsstörung führen, es kann einer Figur aber auch die Möglichkeit geben, jemand anderes zu sein und sich selbst neu zu erfinden.¹⁶⁸ Dazu lässt sich anmerken, dass das Doppelgängermotiv einen psychologischen Diskurs in der literarischen Phantastik eröffnet, der aber auch in der realen Welt thematisiert wird.¹⁶⁹ Nach Rein Zondergeld und Holger Wiedenstried war der Doppelgänger zu Beginn noch positiv konnotiert, denn durch die Verdoppelung einer Person erhöhte sich auch ihre Lebensfähigkeit, so wurde der Doppelgänger einst als „verstärkte Abwehr gegen den Tod“¹⁷⁰ aufgefasst. Erst später wandelte sich die Bedeutung des Wortes zu der, die Freud beschreibt.¹⁷¹

Oft sind phantastische Texte (hier ist nur von Texten die Rede, es betrifft jedoch genauso Filme) von der Dichotomie ‚Gut‘ gegen ‚Böse‘ geprägt und das Ziel ist es immer, das Böse am Ende zu besiegen.¹⁷²

An der Stelle ist folgende Definition des Begriffs ‚Dichotomie‘ von Bedeutung:

‚Dichotomie‘ [...] meint etwas in aufeinander bezogene Hälften Geteiltes, gleichsam Entzweigeschnittenes. Von Dichotomien leben literarische Wirklichkeitskonstruktionen nicht nur in der Fantastik; sie entstehen überall dort, wo nicht einfach Kontraste vorliegen (z.B. Hell-Dunkel, Hübsch-Hässlich, Alt-Jung), sondern deren Schilderung so beschaffen ist, dass das eine das andere bedingt und hervorbringt.¹⁷³

¹⁶⁴ Vgl. Abraham 2012, S. 148.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 149.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Freud 1919, S. 310.

¹⁶⁸ Vgl. Abraham 2012, S. 150.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ Rein A. Zondergeld, Holger E. Wiedenstried: Lexikon der phantastischen Literatur. Stuttgart, Wien, Bern: Weitbrecht 1998, S. 388.

¹⁷¹ Vgl. Zondergeld, Wiedenstried 1998, S. 388.

¹⁷² Vgl. Abraham 2012, S. 156.

¹⁷³ Abraham 2012, S. 151.

Im Hinblick auf diese Definition lässt sich festhalten, dass in phantastischen literarischen Realitätskonstruktionen die Figuren nicht einem Punkt auf der Achse zwischen den Polen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ zugewiesen werden und dort bis zum Ende der Erzählung verharren, sondern sich auf dieser Achse bewegen. So können Figuren, die zu Beginn als böse wahrgenommen werden, im weiteren Verlauf der Handlung eine Hintergrundgeschichte und psychologische Tiefe erhalten, die sie nahbarer wirken lässt und mit der sich die Lesenden möglicherweise identifizieren können, was die Figur dem Pol des Guten wieder näherbringt.¹⁷⁴ Abraham merkt an, dass es im 20. Jahrhundert zum Höhepunkt der Psychologisierung der Phantastik kommt; nach Freud versteckt sich das Unheimliche nicht mehr, sondern offenbart sich in der menschlichen Psyche und das Fremde hat nichts mit fremden Ländern zu tun, sondern der Mensch selbst ist sich fremd.¹⁷⁵ Zur selben Zeit ist auch eine neue Gruppe an Rezipierenden festzumachen, von der psychologisches Denken schon erwartet werden kann.¹⁷⁶ Weiters ist anzumerken, dass das Böse innerhalb einer jeden Person kein neues Motiv darstellt, stattdessen bilden Emotionen wie Feigheit, Geltungssucht, falscher Ehrgeiz und Bequemlichkeit schon lange die Grundlage vieler literarischer Werke.¹⁷⁷ Den vermeintlich bösen Figuren fehlt es oft an Freiheit und Mut, ihre bösen Hintergedanken entstehen aus der Angst heraus, ihre Macht zu verlieren.¹⁷⁸ Abraham bezeichnet das Böse als „ständige Versuchung“¹⁷⁹, das „durch illegitime Formen der Herrschaft und durch Abhängigkeit in die Welt [kommt]“¹⁸⁰. Dem kann nur durch die Besinnung auf Grundwerte entgegengesteuert werden, man kann die Kontrolle über das Böse in sich demnach behalten, das Böse lässt sich aber nicht auslöschen.¹⁸¹ Darüber hinaus ist in Anlehnung an die Definition von Dichotomien zu bedenken, dass es ohne das Böse auch nichts Gutes gibt, beide sind relevant, um ein Gleichgewicht innerhalb der erzählten Welt herzustellen, beide sind zwei Teile eines Ganzen.

Als dominantes Thema in der Phantastik gilt der Konflikt, wobei es sich dabei um eine Art der Realitätsbewältigung mithilfe phantastischer Mittel handelt.¹⁸² Es ist jedoch anzumerken, dass dieses Thema und grundsätzlich „große[] Katastrophen menschlichen Fehlverhaltens – Gewalt, Krieg, Folter, Unterdrückung“¹⁸³ – sowohl in phantastische als auch in realistische

¹⁷⁴ Vgl. Abraham 2012, S. 156.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 114.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 157.

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

¹⁷⁹ Abraham 2012, S. 157.

¹⁸⁰ Abraham 2012, S. 157.

¹⁸¹ Vgl. Abraham 2012, S. 157.

¹⁸² Vgl. Weinreich 2012, S. 28.

¹⁸³ Weinreich 2012, S. 28.

Texte Eingang finden, wobei die Phantastik treffendere Aussagen darüber treffen kann. Von Bedeutung ist allerdings, dass die Phantastik nichts überzeichnen kann, was beispielsweise auf realen Schlachtfeldern oder bei zwischenmenschlichen Übergriffen geschieht, da diese Dinge nicht mehr steigerungsfähig sind und selbst schon tragisch und abscheulich genug sind.¹⁸⁴ Weinreich betont an der Stelle, dass in phantastischen Texten auch nicht Bestehendes abgebildet werden soll, stattdessen geht es um dramatisierende Darstellungen in irrealer Weise, reale Sachverhalte werden literarisch weitergesponnen und mögliche Ausgänge vorgelegt, die mit der Realität nicht vereinbar sind.¹⁸⁵ In anderen Fällen werden aber auch Situationen beschrieben, die zwar möglich sind, zu denen es bis jetzt aber noch nie gekommen ist. Indem mit vollends Irrealem bzw. noch Nicht-Realem gearbeitet wird, können in der Phantastik extreme Situationen geschildert werden, die die Lesenden auffordern, dazu Stellung zu beziehen, und diese Stellungnahmen können wiederum auf reale Probleme und Entscheidungssituationen angewandt werden.¹⁸⁶ So können Gedankenexperimente angestellt werden, die letztlich dazu dienen, „dem Menschen einen Spiegel vorzuhalten, indem [sic!] er sich hinter aller erzählten Phantastik wiederentdeckt“¹⁸⁷.

Eine negative Entwicklung innerhalb der Phantastik sind verstärkt problematische Gewaltdarstellungen, denn obwohl der Konflikt ein beherrschendes Thema in der Phantastik ist, sind die unterschiedlichen Arten der Gewaltdarstellung von Bedeutung. Diese Darstellungen können entweder eine abschreckende Funktion innehaben oder sie verherrlichen die Gewalt.¹⁸⁸ Weinreich stellt kritisch fest, dass in phantastischen Texten immer häufiger äußerst explizite Gewaltdarstellungen zu finden sind, deren Ergebnisse positiv hervorgehoben werden und auch „die negativen Folgen für die Psyche der Gewaltausübenden“¹⁸⁹ bleiben unerwähnt. Dabei ist das Kommentieren realer Lebenssituationen auch möglich, wenn Gewalt in einem geringeren und zurückhaltenderen Ausmaß vorkommt.¹⁹⁰ Der Nutzen der Phantastik hinsichtlich gesellschaftspolitischer Diskussionen liegt darin, dass sie erheblich zur Meinungsbildung beitragen kann, indem sie reale Situationen in überspitzter Weise darstellt und den Menschen so die Folgen ihrer Entscheidungen vor Augen führt.¹⁹¹ Dies ist auch deshalb möglich, weil die Phantastik nicht nur ein großes Publikum hat, sondern weil sie „mit ihren

¹⁸⁴ Vgl. Weinreich 2012, S. 29.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

¹⁸⁷ Weinreich 2012, S. 29.

¹⁸⁸ Vgl. Weinreich 2012, S. 31.

¹⁸⁹ Weinreich 2012, S. 31.

¹⁹⁰ Vgl. Weinreich 2012, S. 31.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 32.

starken Bildern auch auf das Gefühl ein[dringt] und [...] damit leichter in tiefere psychische Schichten vor[dringt] als etwa nüchterne Fakten“¹⁹².

Weinreich vertritt die Ansicht, dass die Kunst zwar an oberster Stelle immer frei ist, aber „dass sie ethische Anliegen nicht nur artikulieren, explizieren, exemplifizieren, illustrieren und unterstützen *kann*, sondern dies auch tun *sollte*“¹⁹³ [Hervorhebungen im Original]. Weiters betont er die Beeinflussungsmacht der Phantastik und zieht auch die Autor*innen und die Künstler*innen in die Verantwortung hinsichtlich der Wirkung ihrer Werke.¹⁹⁴

3.3 Unnatürliches Erzählen

Unabhängig von Definitionsversuchen des phantastischen Erzählens hat sich, angestoßen von anglistischen Literaturwissenschaftler*innen, eine Diskussion um die Bedeutung des Begriffs des ‚unnatürlichen Erzählens‘ gebildet. Mithilfe dieses Begriffs sollen in fiktionalen Erzähltexten vorkommende Phänomene beschrieben werden, die mit den außerliterarischen Gesetzen unvereinbar sind.¹⁹⁵ Jan Alber, der diesen Begriff als einer der ersten geprägt hat, beschreibt unnatürliches Erzählen als „physically impossible scenarios and events, that is, impossible by the known laws governing the physical world, as well as logically impossible ones, that is, impossible by accepted principles of logic“¹⁹⁶. Dabei hängt das Ausmaß der Unnatürlichkeit damit zusammen, wie weit sie von außerliterarischen und damit realistischen Normen abweichen.¹⁹⁷ Ebenso wie an Todorovs essentialistischem Realitätsbegriff wird aber auch bei Alber kritisiert, dass historisch und kulturell nicht zweifelsfrei deutlich gemacht werden kann, was als ‚physikalisch möglich‘ zu werten ist und was unter einem vermeintlich allgemein anerkannten logischen Gesetz zu verstehen ist.¹⁹⁸ Selbst im Fachbereich der theoretischen Physik kann keine endgültige Definition von physikalisch Möglichem geliefert werden, dann wird dies wohl auch Literaturwissenschaftler*innen schwerfallen.¹⁹⁹ Das Festmachen ‚wunderbarer‘ Ereignisse nach Todorov stellt einen ebenso vor Herausforderungen, da diese Ereignisse zwar mit außerliterarischen Realitätsvorstellungen nicht erklärt werden können, innerhalb des Textes aber als ‚möglich‘ gelten. Aus dem Grund soll unnatürliches Erzählen unabhängig einer außerliterarischen Realität definiert werden und in diesem

¹⁹² Weinreich 2012, S. 30.

¹⁹³ Weinreich 2012, S. 32–33.

¹⁹⁴ Vgl. Weinreich 2012, S. 33.

¹⁹⁵ Vgl. Herrmann 2017, S. 81.

¹⁹⁶ Jan Alber: Impossible Storyworlds—and What to Do with Them. In: Storyworlds: A Journal of Narrative Studies 1 (2009), S. 79–96, S. 80.

¹⁹⁷ Vgl. Alber 2009, S. 80.

¹⁹⁸ Vgl. Herrmann 2017, S. 81.

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

Zusammenhang hat die Unnatürlichkeit nichts mit Gegenständen der erzählten Welt zu tun, sondern vielmehr mit der Erzählweise des Textes.²⁰⁰ So sind nur solche Erzählungen als ‚unnatürlich‘ aufzufassen, die dem textinternen Realitätssystem widersprechen. Dazu zählen beispielsweise Texte, in denen entweder die Erzählinstanz nach den Gesetzen der erzählten Welt unmöglich erscheint oder die Wissen offenbaren, welches die Erzählinstanz zu dem Zeitpunkt der Erzählung (noch) nicht haben kann, oder die nach textinternen Gesetzen ‚chronologisch unmöglich‘ erzählt werden.²⁰¹

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass es unnatürliche Elemente bereits seit mehreren Jahrhunderten gibt, egal ob in Romanen, Filmen, Comics, in (nicht-)fiktionaler, realistischer, moderner oder phantastischer Form. Manche dieser Elemente, beispielsweise allwissende heterodiegetische Erzählinstanzen oder die zeitversetzte wortwörtliche Wiedergabe eines Dialogs sind mittlerweile zur Genüge konventionalisiert, um den Lesenden nicht mehr unnatürlich zu erscheinen.²⁰² Hervorzuheben ist, dass die Beschreibung eines Textes oder Textelements als ‚unnatürlich‘ keine Wertung darstellt,²⁰³ sondern lediglich für eine Abweichung von ‚klassischen‘ Erzählungen steht und selbst in unnatürlichen Erzählungen ist die reale Welt meist von Bedeutung.²⁰⁴ Rüdiger Heinze betont an der Stelle, dass „unnatürliche Erzählungen [...] zudem betonen [können], wie seltsam, unverständlich und ‚unwahrscheinlich‘ unsere Welt sein kann und ist“²⁰⁵. Außerdem macht Heinze deutlich, dass der kulturelle Kontext bei der Zuschreibung der Unnatürlichkeit einer Erzählung von großer Bedeutung ist, denn es lässt sich für zwei unterschiedliche Kulturkreise nicht genau festmachen, was unter physischer, logischer, menschlicher, diskursiver oder psychologischer Unmöglichkeit zu verstehen ist und dies lässt sich auch nicht nach wissenschaftlichen Gütekriterien prüfen.²⁰⁶

Brian Richardson war wahrscheinlich der erste, der den Begriff ‚unnatürlich‘ in einem erzähltheoretischen Kontext Mitte der 2000er-Jahre verwendete.²⁰⁷ Im weiteren Verlauf seiner Überlegungen unterscheidet er jedoch die drei Kategorien ‚mimetisch‘, ‚nicht-mimetisch‘ und ‚anti-mimetisch‘ voneinander. Dabei bezeichnet er fiktionale Welten, die der außerliterarischen Realität gleichen, als mimetisch, fiktionale Welten, die sich deutlich von der realen Welt

²⁰⁰ Vgl. Herrmann 2017, S. 81.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Vgl. Rüdiger Heinze: ‚Unnatürliches‘ Erzählen. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hgg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 418–427, S. 419.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 419–420.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 425.

²⁰⁵ Heinze 2018, S. 425.

²⁰⁶ Vgl. Heinze 2018, S. 425.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 420.

abgrenzen, als non-mimetisch und fiktionale Welten, die zwar den Anschein erwecken, der realen Welt zu gleichen, gleichzeitig aber unmögliche Elemente enthalten, als anti-mimetisch.²⁰⁸ Bei Richardsons erstem Werk zu unnatürlichem Erzählen wird ein Bezug zu Monika Fluderniks Forschung zur Natürlichkeit der Narratologie deutlich, die sich wiederum auf William Labovs soziolinguistische Analysen bezieht.²⁰⁹ So sind Untersuchungen zu unnatürlichem Erzählen einerseits eine Erweiterung von als auch eine Abgrenzung zu Fluderniks Theorien. Anzumerken ist außerdem, dass es erste Überlegungen zum unnatürlichen Erzählen bereits bei den russischen Formalisten gegeben hat, auch wenn die Forschung in dem Bereich erst, wie bereits erwähnt, in den 2000er-Jahren vertieft wurde.²¹⁰ Obwohl sich Unterschiede in den erzähltheoretischen Ansätzen festmachen lassen, sind sich Fludernik, Richardson, Alber und weitere Vertreter wie Stefan Iversen und Henrik Skov Nielson in folgenden Punkten einig:²¹¹ Im Fokus ihrer Forschung stehen u. a. unmögliche, unglaubliche, unrealistische fiktionale Erzählweisen und -strukturen, unabhängig von ihrer Bezeichnung als ‚nicht-natürlich‘, ‚anti-mimetisch‘ oder ‚unnatürlich‘. Weiters interessieren sie sich sowohl für die Interpretation dieser Erzählungen durch die Lesenden als auch für die Frage nach der Abgrenzung solcher Texte zu ‚natürlichen‘ Erzählungen.²¹²

Trotz dieser Ähnlichkeiten bzw. Gemeinsamkeiten sind doch vier unterschiedliche Definitionen von ‚unnatürlich‘ festzumachen.²¹³ Laut Alber sind in unnatürlichen Erzählungen physisch, logisch oder menschlich unmögliche Ereignisse zu finden, die entweder bekannten Naturgesetzen oder wesentlichen logischen Prinzipien widersprechen oder in denen menschliche Figuren vorkommen, die mehr wissen oder können, als es für Menschen möglich sein sollte. Letzter Fall ist beispielsweise bei allwissenden Ich- oder Er-/Sie-Erzählinstanzen zu finden.²¹⁴ Richardson setzt im Gegensatz zum physisch oder logisch Unmöglichen den gezielten Bruch mimetischer, also realweltlicher, Konventionen in den Vordergrund.²¹⁵ Er betont, dass bei Erzählungen in der realen Welt das wirklich Erlebte meistens deutlich von Erfundenem abgegrenzt wird. Dennoch wären realweltliche Erzähler meist als unzuverlässige Erzähler einzustufen, da bei der Wiedergabe von Ereignissen entweder kleine Details eingebaut werden, die nicht in dieser Weise stattfanden oder andere Ereignisse übertrieben

²⁰⁸ Vgl. Heinze 2018, S. 420.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 420–421.

²¹² Vgl. ebd., S. 421.

²¹³ Vgl. ebd., S. 422.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. ebd.

ausgeschmückt.²¹⁶ Nielsen verortet unnatürliches Erzählen dagegen sowohl auf der diskursiven als auch auf der inhaltlichen Ebene und seine Definition ist eher als Erweiterung von Albers Überlegungen zu sehen.²¹⁷ Nach Iversen ist von der Unnatürlichkeit einer Erzählung die Rede, wenn sie sich nicht an die Regeln hält, die in der ‚eigenen‘ erzählten Welt aufgestellt worden sind, oder wenn sie unauflösbare Widersprüche enthält.²¹⁸ Vor allem diese Definition zeigt die Bedeutung von Genre und Medium auf, was die Kategorisierung einer Erzählung als ‚unnatürlich‘ angeht.²¹⁹ Ein Beispiel dafür wäre Folgendes: In den Filmen über Spider-Man sieht man den Protagonisten, wie er sich als Spider-Man verkleidet mit seinen Spinnennetzen fortbewegt, wenn er jedoch in ein Taxi steigen würde, würde das in den Filmen ein unnatürliches Element darstellen, das erklärt werden müsste. Hier ist demnach nicht die außerliterarische Realität Referenzpunkt, sondern die eigene fiktionale Welt.

Auf die Frage, wie Lesende auf unnatürliche fiktionale Erzählungen oder Elemente reagieren (sollten), lassen sich zwei Ansätze präsentieren.²²⁰ Einerseits sind Alber und Fludernik der Ansicht, dass Lesende grundsätzlich versuchen, solchen Erzählungen einen Sinn zuzuschreiben, indem sogenannte Lesestrategien angewandt werden. Auf diese Weise können unglaubwürdige oder irritierende Ereignisse von den Lesenden beispielsweise als Traum oder Metapher abgetan werden.²²¹ Fludernik vertritt außerdem die Meinung, dass unnatürliche Elemente wie allwissende Ich-Erzählinstanzen im Interesse der Lesenden sind, da sie sich dadurch besser in die Hauptfiguren hineinversetzen können und dennoch Einblick bekommen in die Gedanken und Motive der anderen Figuren.²²² Andererseits sehen Richardson und Iversen in solchen Fällen keinen Handlungsbedarf bei den Lesenden; sie machen stattdessen deutlich, dass unerklärliche Ereignisse in ihrer Polysemie oder ihrer Anti-Mimesis von den Rezipierenden einfach hingenommen werden sollten.²²³ Da in der vorliegenden Arbeit jedoch Erzählungen auf ihre Unnatürlichkeit hin analysiert werden, wird der zweite Ansatz keine weitere Erwähnung finden. Mithilfe beider Positionen kann aber die mögliche Konventionalisierung unnatürlicher Erzählungen thematisiert werden, denn wenn unnatürliche Elemente in Erzählungen ausgesprochen häufig vorkommen, werden sie konventionalisiert und

²¹⁶ Vgl. Heinze 2018, S. 422.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 422–423.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 423.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Vgl. ebd.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Vgl. Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 42013, S. 126.

²²³ Vgl. Heinze 2018, S. 423–424.

damit von den Lesenden irgendwann nicht mehr als irritierend empfunden.²²⁴ So sind Raumschiffe, Zauberstäbe oder heterodiegetische allwissende Er-/Sie-Erzählinstanzen mittlerweile konventionalisiert worden, während beispielsweise rückwärts erzählte Erzählungen (noch) als seltsam und damit als unkonventionell gelten.²²⁵ Als Romane, die im Präsens verfasst sind, aufgekommen sind, wurden sie auch noch als unnatürlich gesehen, da nicht gleichzeitig etwas erlebt und geschildert werden kann; heute ist ein Roman in Präsensform dagegen keine eigenartige Erscheinung mehr.²²⁶

Für Jean-Pierre Palmier gelten Erzählformen als unnatürlich, wenn sie sich entweder hinsichtlich ihrer Form oder ihres Inhalts von natürlichen Erzählformen unterscheiden, womit orales und alltägliches Erzählen gemeint ist.²²⁷ Dazu zählen einerseits unkonventionell erzählte Texte, andererseits Texte mit wunderbaren Inhalten oder auch experimentelle Texte, die widersprüchliche und metaleptische Elemente enthalten. Diese Auflistung zeigt, dass nicht genau definiert werden kann, was als ‚unnatürlich‘ zu werten ist, da das auch von der Perspektive und der Schwerpunktsetzung der Autor*innen abhängt.²²⁸ Nach Richardson und Nielsen entsteht die Unnatürlichkeit von Texten, indem sie mit „tradierten Erzählmustern brechen“²²⁹ und dadurch die Erwartungen der Rezipierenden enttäuschen. An Richardsons Ansatz wird kritisiert, dass er unnatürliches Erzählen nicht systematisch, sondern historisch konzipiert, weshalb sein Modell nicht dazu dienen kann, textinterne Merkmale zu identifizieren, die für die Unnatürlichkeit des Textes sprechen.²³⁰ Weiters betont Palmier, dass nicht nur fiktionale Erzählungen grundsätzlich dazu tendieren, unnatürlich zu sein, sondern auch realistische Erzählungen sind selten frei von jeglichen unnatürlichen Elementen.²³¹ Niensens Verständnis von Unnatürlichkeit hebt sich darin von Richardsons ab, dass er den Bruch mit tradierten Erzählmustern für ursächlich für die Unnatürlichkeit einer Erzählsituation erachtet und die Rezipierenden Verständnisschwierigkeiten haben, „weil sich die Kommunikationssituation von der Alltagskommunikation unterscheidet“²³². Alber versteht Erzählungen auch dann als unnatürlich, wenn ihre Form zwar ‚natürlich‘ ist, sie jedoch von unnatürlichen Ereignissen oder Figuren handeln, wodurch die Lesenden darauf angewiesen sind, ihre kognitiven Verstehensmodelle, die auf ihren lebensweltlichen Erfahrungen beruhen,

²²⁴ Vgl. Heinze 2018, S. 424.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Vgl. Fludernik 2013, S. 126–217.

²²⁷ Vgl. Palmier 2014, S. 226.

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ Palmier 2014, S. 226.

²³⁰ Vgl. Palmier 2014, S. 226.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Palmier 2014, S. 227.

anzupassen.²³³ Daran wird deutlich, dass Alber unnatürliches Erzählen ebenfalls als historisch bewegliche Kategorie betrachtet, da sowohl die Art des Erzählens als auch die Inhalte bei den Rezipierenden jedes Mal bestimmte Skripts aktivieren, sobald sie einmal konventionalisiert worden sind.²³⁴ Weiters sind erzählte Welten nach Alber – wie bereits erwähnt – entweder physikalisch oder logisch unmöglich; diese Unterteilung deckt sich mit der Vorstellung von Welten von Matías Martínez und Michael Scheffel.²³⁵ Physikalisch unmögliche Welten werden auch als ‚übernatürlich‘ bezeichnet, da zu den handelnden Figuren Zauberer, Götter und sprechende Tiere zählen. Alber setzt den Fokus seiner Untersuchungen auf logisch mögliche Welten mit unnatürlichen Elementen, z. B. Monstern, Feen oder Erzählern, die mehr wissen, als sie sollten oder bereits tot sind.²³⁶

Palmier kritisiert an den Untersuchungen zum unnatürlichen Erzählen, dass Erzählungen meistens unnatürlich sind und eher übermäßig realistische Erzählsituationen einen Sonderfall darstellen.²³⁷ Aus dem Grund ist Albers Theorie weniger eine Theorie des unnatürlichen Erzählens und vielmehr eine des Erzählens allgemein.²³⁸ Weiters wird nach Albers Ansatz das Lesen als rein vergeistigte Tätigkeit verstanden, die weder sensuellen noch emotionalen Charakter hat, wenn die rezipierten Erzählungen nicht realistisch dargestellt werden.²³⁹ Allerdings tragen gerade Emotionen, Stimmungen und Vorstellungsbilder zur narrativen Sinnbildung bei und ihre Relevanz beim Verständnis emotional aufgeladener Erzählungen korreliert mit der Zunahme der Widersprüchlichkeit, der Fiktionsbrüchigkeit und der Merkwürdigkeit der Geschichten.²⁴⁰ Darüber hinaus kann durch emotionale Implikationen ein Bezug zu nicht-literarischen, lebensweltlichen Erfahrungswerten hergestellt werden.²⁴¹ Außerdem haben auch inhaltsgebundene Emotionen einen Einfluss auf die Rezeption und das Verständnis von Erzählungen.²⁴²

²³³ Vgl. Palmier 2014, S. 227.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 228.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 229.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Vgl. ebd., S. 230.

4 Räumliche Strukturen und narrative Welten

In diesem Kapitel geht es um erzählte Räume, Raumstrukturen und das Verhältnis zwischen Raum, Figuren und Handlung. Dafür wird zuerst die Relevanz der Untersuchung von Räumen in phantastischen Texten betont, indem unterschiedliche Konzepte zum Raum präsentiert werden. Abschließend wird auf unterschiedliche Arten von Räumen und auf das Wechselspiel der diegetischen Elemente eingegangen.

4.1 Grenzen und Übergänge – Theoretische Raumkonzepte in der Literatur

Das Hinzuziehen der Einheit ‚Raum‘ bei der Untersuchung literarischer Texte erscheint Kasbohm in Bezugnahme auf Stephen Levinson als sinnvoll, da räumliches Denken einen positiven Einfluss auf das Verständnis anderer Bereiche hat, was sich beispielsweise beim Einsatz von Diagrammen bei der Erklärung komplexer Inhalte zeigt.²⁴³ Für seine Untersuchungen des Raums und seiner Rolle bei der Interpretation phantastischer Literatur bedient er sich dem Konzept der ‚Heterotopien‘ von Michel Foucault, weil dabei Räume im Fokus stehen, „die eine Ordnung gleichzeitig bestätigen und negieren und sich daher ähnlich verhalten wie der von [ihm] verwendete Begriff des Phantastischen“²⁴⁴. Foucaults Raumbegriff der ‚Heterotopie‘ bedeutet so viel wie ‚Andersort‘ oder ‚anderer Ort‘.²⁴⁵ Um phantastische Texte unter Zuhilfenahme der Kategorie des Raums zu analysieren, bietet sich einerseits Jurij M. Lotmans Raumsemantik und andererseits Foucaults Konzept der Heterotopien an und beide Modelle setzen sich jeweils aus der räumlichen und der rein sprachlichen Raumkategorie zusammen.²⁴⁶ Die Analyse der vorliegenden Arbeit stützt sich auf Lotmans Konzept zum Raum.

Martínez und Scheffel betonen die Bedeutung der Sujettheorie des russischen Literatur- und Kulturtheoretikers Lotman, der zwischen dem erzählten Raum und der Handlung eine enge Verbindung festmacht.²⁴⁷ Darüber hinaus verstehen die beiden Forscher „das Ereignis oder Motiv als die elementare Einheit der Handlung narrativer Texte“²⁴⁸. Im Rahmen seines Konzepts der Raumsemantik versteht Lotman das Ereignis bzw. das Sujet, also die kleinste Handlungseinheit, als räumliches Phänomen:²⁴⁹ „*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer*

²⁴³ Vgl. Kasbohm 2012, S. 38.

²⁴⁴ Kasbohm 2012, S. 38.

²⁴⁵ Vgl. Stephan Günzel: Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung. 3., aktualisierte Auflage. Bielefeld: transcript 2020, S. 111.

²⁴⁶ Vgl. Kasbohm 2012, S. 48.

²⁴⁷ Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 160.

²⁴⁸ Martínez, Scheffel 2019, S. 160.

²⁴⁹ Vgl. Kasbohm 2012, S. 48–49.

Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“²⁵⁰ [Hervorhebung im Original]. Michael Titzmann entwickelte Lotmans Modell weiter und definiert das genannte semantische Feld als ein räumliches.²⁵¹ Für ihn ist „Raum“ neben „Zeit“ natürlich eines der elementarsten Strukturierungsprinzipien dargestellter Welten“²⁵² und von großer Bedeutung für die narrative Struktur eines Textes, die wiederum nur existiert, wenn in der erzählten Welt „(mindestens) ein Ereignis stattfindet“²⁵³. Titzmanns Definition eines Ereignisses lautet wie folgt:

Ein Ereignis findet statt, wenn eine Textentität (ob belebt oder unbelebt, ob menschlich oder nicht-menschlich) über die Grenze zwischen zwei semantischen Räumen versetzt wird, sei es aktiv als Subjekt einer Handlung [...], sei es passiv als Objekt einer Handlung [...] oder eines Geschehens.²⁵⁴

In Erweiterung des semantischen Feldes bei Lotman betrachtet Titzmann den „semantische[n] Raum“²⁵⁵ als „ein semantisch-ideologisches Teilsystem“²⁵⁶ der erzählten Welt, das sich „aus einer beliebig umfänglichen Menge von (untereinander korrelierten) Merkmalen (zum Beispiel ontologischen, biologischen, sozialen, psychischen usw. Gegebenheiten)“²⁵⁷ zusammensetzt. Diese Räume können sich von anderen Räumen hinsichtlich mindestens eines Merkmals unterscheiden.²⁵⁸ Die Figuren, die die Grenze zwischen unterschiedlichen Räumen überschreiten, können in Bezug auf ihre Aktivität bzw. ihre Passivität eingeteilt werden,²⁵⁹ und diese Grenzüberschreitung ist entweder unwahrscheinlich oder unmöglich oder sie wird unter Sanktion gestellt.²⁶⁰ Räume können entweder tatsächliche räumliche Merkmale aufweisen oder ausschließlich semantisch sein.²⁶¹ Unter einem semantisierten Raum ist ein topographischer Raum zu verstehen, der aufgrund bestimmter Eigenschaften einer Ordnung semantisiert wird und sich dadurch von anderen Räumen unterscheiden kann. Dagegen kann ein topographischer Raum auch einzelne Bestandteile unterschiedlicher abstrakter semantischer Räume in sich vereinen.²⁶² Weiters gibt es zwei Arten von Ereignissen: ‚normale‘ Ereignisse, wo lediglich eine Grenzüberschreitung zwischen zwei Räumen stattfindet, und Metaereignisse, bei denen es

²⁵⁰ Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink 1993, S. 332.

²⁵¹ Vgl. Kasbohm 2012, S. 49.

²⁵² Michael Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Roland Posner, Klaus Robering, Thomas A Sebeok (Hgg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 3. Teilband. Berlin, New York: De Gruyter 2003 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft Bd. 13.3), S. 3028–3103, S. 3077.

²⁵³ Titzmann 2003, S. 3077.

²⁵⁴ Titzmann 2003, S. 3077.

²⁵⁵ Titzmann 2003, S. 3077.

²⁵⁶ Titzmann 2003, S. 3077.

²⁵⁷ Titzmann 2003, S. 3077.

²⁵⁸ Vgl. Titzmann 2003, S. 3077.

²⁵⁹ Vgl. Kasbohm 2012, S. 49.

²⁶⁰ Vgl. Titzmann 2003, S. 3077.

²⁶¹ Vgl. Kasbohm 2012, S. 49.

²⁶² Vgl. ebd.

zudem zu einer Abwandlung der Gesetze der erzählten Welt kommt.²⁶³ Nun ist festzuhalten, dass es neben der Theorie der Raumsemantik auch bei der Phantastik um das Überschreiten einer Schwelle geht. Während bei der Raumsemantik die handelnden Figuren von einem semantischen Raum in den nächsten wechseln, steht bei der Phantastik die Grenze zwischen zwei (ontologischen) Ebenen im Vordergrund und dieses Phänomen spielt sich nach Kasbohm zwischen der Erzählinstanz und dem implizierten Leser ab.²⁶⁴ Nichtsdestotrotz lassen sich phantastische Erzählungen raumsemantisch analysieren, da die Handlungsebene erst durch die Erzählerrede entsteht und deshalb auch die Handlung miteinbezogen werden kann bei phantastischen Untersuchungen.²⁶⁵ Hinzu kommt, dass nicht nur die Handlungsebene, sondern auch die semantischen Räume als Produkt der Erzählinstanz und damit der Erzählerrede gesehen werden können, weil die Lesenden bei ihrer Einschätzung der erzählten Welt ausschließlich auf die Rede der Erzählinstanz zurückgreifen können.²⁶⁶

Lotmans Modell der Raumsemantik soll dazu dienen, die Rolle der Raumstruktur von Erzählungen festlegen zu können, indem Gegensatzpaare gebildet werden, die Grenzüberschreitungen ermöglichen.²⁶⁷ Obwohl Lotman mit den Begriffen ‚Ereignis‘ oder ‚Sujet‘ die Grundstruktur eines narrativen Textes bezeichnet, sind darunter nicht kleinere Abschnitte, sondern die gesamte Handlungsstruktur zu verstehen.²⁶⁸ Das genannte Sujet gliedert sich in die drei folgenden Teile:

1. ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Teilen, die unter normalen Umständen unüberschreitbar ist, sich jedoch im vorliegenden Fall (ein Sujet-Text spricht immer von dem *vorliegenden Fall*) für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist; 3. der Held als Handlungsträger²⁶⁹ [Hervorhebung im Original].

Diese Elemente ermöglichen das Auftreten eines Ereignisses, wenn es zu einer Grenzüberschreitung zwischen zwei komplementären Teilräumen durch die heldenhaften Protagonisten kommt.²⁷⁰ Hervorzuheben ist, dass durch die Bestimmung der klassifikatorischen Grenze beim raumsemantischen Modell und durch das Überschreiten ebendieser Grenze sich die Möglichkeit einer narrativen Dynamik erst ergibt.²⁷¹ Dabei werden Texte, die das Ereignis einer Grenzüberschreitung beinhalten, als *sujethaft* bezeichnet und im Falle keiner Grenzüberschreitung sind sie als *sujetlos* zu werten.²⁷² Sujetlose Texte sind nach Lotman etwa

²⁶³ Vgl. Kasbohm 2012, S. 49.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 49–50.

²⁶⁷ Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 165.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 161.

²⁶⁹ Lotman 1993, S. 341.

²⁷⁰ Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 161.

²⁷¹ Vgl. ebd.

²⁷² Vgl. ebd.

Kalender, lyrische Gedichte oder Telefonbücher.²⁷³ Erwähnenswert ist, dass sich durch die Grenzüberschreitung zwar die Möglichkeit einer narrativen Struktur ergibt, dass das Überschreiten der klassifikatorischen Grenze jedoch kein zwingendes Merkmal von Erzählungen ist.²⁷⁴ Während die Grenzüberschreitung in manchen Texten erfolgreich vollzogen wird, scheitert in anderen der Versuch der Überschreitung oder das erfolgreiche Überschreiten wird rückgängig gemacht und dadurch nichtig.²⁷⁵ Die komplementäre Gegensätzlichkeit der Teilräume lässt sich auf der topologischen, der semantischen und der topographischen Ebenen festmachen. Wird ein Raum in ‚hoch‘ oder ‚tief‘, ‚links‘ oder ‚rechts‘ oder ‚innen‘ oder ‚außen‘ eingeteilt, ist er als topologisch zu werten.²⁷⁶ Anschließend werden diese Antonyme „im literarischen Text mit ursprünglich nicht-topologischen *semantischen* Gegensatzpaaren verbunden, die häufig wertend sind oder zumindest mit Wertungen einhergehen, wie z. B. ‚gut vs. böse‘, ‚vertraut vs. fremd‘, ‚natürlich vs. künstlich‘“²⁷⁷ [Hervorhebung im Original]. Auf der dritten Ebene werden die topologischen Elemente, die semantisch aufgeladen wurden, mithilfe topographischer Gegensätze der erzählten Welt näher bestimmt, mögliche Unterscheidungen wären dabei ‚Berg‘ oder ‚Tal‘, ‚Stadt‘ oder ‚Wald‘, ‚Himmel‘ oder ‚Hölle‘.²⁷⁸ Anzumerken ist, dass topographische Raumgrenzen lediglich dann als klassifikatorische Grenze gewertet werden können, wenn sie auch topologisch und semantisch aufgeladen sind.²⁷⁹ Weiters geht Lotman davon aus, dass die räumliche Ordnung der erzählten Welt das organisierende Element bildet, auf das sich auch nicht-räumliche Elemente der Welt beziehen.²⁸⁰ So kann die Struktur des Topos bzw. die Raumgestaltung auch als Sprache verstanden werden, die es vermag, diese nicht-räumlichen Teile der erzählten Welt auszudrücken.²⁸¹

Obwohl kognitionspsychologische Untersuchungen Lotmans Annahme stützen, dass die menschliche Wirklichkeitserfahrung unter Bezugnahme auf den Raum strukturiert wird, gibt es Zweifel an Lotmans Forderung, dass nicht nur jede kulturelle Ordnung, sondern auch alle bedeutungshaltigen narrativen Texte eine klassifikatorische Grenze aufweisen und damit topologisch strukturiert sind.²⁸²

²⁷³ Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 163.

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Vgl. ebd.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 161.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 161–162.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 162.

²⁸⁰ Vgl. Lotman 1993, S. 316.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 330.

²⁸² Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 164–165.

Markus May hält fest, dass bei der Phantastik, die er als „virtuelle[s] Archiv des kulturellen Gedächtnisses“²⁸³ bezeichnet, räumliche und zeitliche Ordnungsvorstellungen nicht nur hinterfragt, sondern zusätzlich noch aufgelöst werden, während gleichzeitig alternative Ordnungen in Betracht gezogen werden.²⁸⁴ Beispiele dafür sind einerseits paradoxe oder hybride Raum- und Zeitkonstruktionen und andererseits hypothetische Experimente, bei denen primäre menschliche Sehnsüchte, Wünsche und Ängste im Vordergrund stehen, bei denen alternative zeitliche Realitäten entworfen oder Reisen in vorzeitige, zukünftige und unmögliche Ausprägungen von Raum und Zeit ermöglicht werden oder bei denen innerhalb der Fiktion der Tod rückgängig gemacht wird.²⁸⁵

Im Rahmen seiner Untersuchungen in den 1930er-Jahren nutzt Michael M. Bachtin zur Beschreibung des narrativen Verhältnisses von Raum und Zeit den Begriff ‚Chronotopos‘.²⁸⁶ Damit meint er zwar die wechselseitige Beziehung von Raum und Zeit in der Literatur, der Aspekt der Zeit steht jedoch im Zentrum seiner Forschung.²⁸⁷ Zu den bedeutendsten Chronotopen der Phantastik zählen die phantastische Reise, die Metamorphose und der Traum.²⁸⁸ Da in der vorliegenden Arbeit vorrangig der Raum und die Raumstrukturen analysiert werden, bleibt Bachtins Ansatz eine erwähnenswerte Theorie, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit aber nicht weiter erläutert wird.

Eine Theorie, die Bachtins Ansatz zu Chronotopen ähnelt, ist Foucaults Konzept der Heterotopien.²⁸⁹ Dabei geht er von einer Mehrfachplatzierung von Räumen in der diskursiven Ordnung der realen Zeit und des realen Raums aus. Diese Orte lassen sich nicht auf eine Kultur oder eine bestimmte Zeit eingrenzen, stattdessen sind sie in verschiedenen Erscheinungsformen in allen Gesellschaften vorzufinden.²⁹⁰ Weiters dienen sie entweder dazu, biologisch indizierte krisenhafte Momente (z. B. die Geburt, die Pubertät, das Sterben) oder die gesellschaftliche Platzierung entarteten Verhaltens (z. B. Verbrechen oder psychische Erkrankungen) zu bewältigen.²⁹¹ Im Hinblick auf die Phantastik ist besonders die Eigenschaft der Heterotopien von Bedeutung, dass miteinander inkompatible und sich gegenseitig ausschließende Raumkonzepte miteinander verwoben und zusammengeschlossen werden. Beispiele dafür sind

²⁸³ Markus May: Zeit- und Raumstrukturen (Chronotopen/Heterotopien). In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 583– 593, S. 593.

²⁸⁴ Vgl. May 2013, S. 592.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 588.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 590.

²⁸⁹ Vgl. ebd.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

²⁹¹ Vgl. ebd.

nach Foucault beispielsweise das Kino oder das Theater.²⁹² Neben dieser Mehrfachplatzierung von Orten sind auch die Zeit und Zeitstrukturen von Bedeutung, die mit den Orten in einem engen Verhältnis stehen und die auch mit dem Begriff ‚Heterochronie‘ ausgedrückt werden können.²⁹³ In Foucaults Überlegungen stehen vorrangig der Friedhof, die Bibliothek und das Museum im Vordergrund, weil darin „alle kulturellen Ausdrucksformen aller Zeiten versammelt werden mit dem Zweck der Schaffung eines Archivs, das [...] die Zeit letztlich aufzuheben trachtet“²⁹⁴. Die Bibliothek kann dabei als Raum gesehen werden, in dem es zu einer phantastischen Verdoppelung der diskursiv bestimmten Welt kommt, sie kann als „Phantasma ihrer Ordnungen“²⁹⁵ begriffen werden.

Nach Birgit Ziener ist der Friedhof im kulturellen Selbstverständnis Europas von besonderer Relevanz, da er zeitgleich der Ort der Toten und der Lebenden ist.²⁹⁶ Durch neu etablierte behördliche Vorgaben zur Aufbahrung und den Prozessen der Bestattung wird der Friedhof nicht nur zu einem öffentlichen Raum, sondern er wird den Lebenden sogar untergeordnet, die von nun an nicht nur Zugang zum Friedhof haben, sondern ihn auch mit ihren Bestimmungen und Geschäften dominieren.²⁹⁷ Trotz dieser Unterordnung gab es im 17. Jahrhundert eine Vielzahl an Personen, die von Auferstehungen der Toten und Scheintoten berichteten, wodurch deutlich wird, dass die Phantastik schon damals mit diesen Orten der Transition, also des Übergangs zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten, verknüpft war.²⁹⁸ So wird spätestens ab dem 19. Jahrhundert aus einem simplen „Ort der Bestattung und des Abschied der Toten [...] ein[] Ort der Transzendenz, des Übergangs, des Unheimlichen“²⁹⁹ und auch die Auferstehung und unendliche Wiederkehr der Toten ist nicht mehr an den Ort des Friedhofs gebunden, stattdessen kann ihre reale Wiederkehr nun an beliebigen Orten stattfinden.³⁰⁰ Ziener stellt fest, dass der Friedhof zwei Momente des Phantastischen in sich vereint. Ein Moment ist auf die Toten selbst zurückzuführen und basiert auf der Angst der Lebenden vor der Wiederkehr der Toten und auf einem langfristigen Verweilen der Toten auf dem Friedhof. Das zweite phantastische Moment hat mit der Rastlosigkeit der Toten zu tun, die ihre letzte Ruhe nie endgültig finden können.³⁰¹ Legenden von Wiedergängern, in denen die Toten in das Heim der

²⁹² Vgl. May 2013, S. 590.

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ May 2013, S. 590–591.

²⁹⁵ May 2013, S. 591.

²⁹⁶ Vgl. Birgit Ziener: Friedhof. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 370–376, S. 370.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 371.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Ziener 2013, S. 372.

³⁰⁰ Vgl. Ziener 2013, S. 372.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 373.

Hinterbliebenen eindringen oder in denen die Wiedergänger nicht erkannt werden, sind Beispiele für Motive, die die Basis neuzeitlicher Gruselerzählungen bilden und so werden auch das Grab und der Friedhof – besonders im Realismus und in der Romantik – zu beherrschenden literarischen Motiven im 19. Jahrhundert.³⁰² In phantastischen Erzählungen findet sich dagegen das Motiv der Geisterbegegnung am Grab, die in den meisten Fällen jedoch friedlich verläuft.³⁰³

4.2 Arten von Räumen und das Wechselspiel der diegetischen Elemente

Als die wesentlichsten Elemente der Diegese, also der erzählten Welt, zählen der Raum, die Zeit, die Handlung und die Figuren.³⁰⁴ Beim Lesen einer Erzählung wird den dargestellten Ereignissen oft automatisch ein bestimmter Schauplatz zugewiesen, wobei nicht von Relevanz ist, ob dieser Ort tatsächlich existiert, erfunden, möglich oder sogar unmöglich ist.³⁰⁵ Dass auch erfundene narrative Welten erfasst werden können, zeigen Karten und Illustrationen ebendieser Welten – entweder in den Werken selbst oder sie wurden im Nachhinein angefertigt.³⁰⁶ Literarische Räume werden dabei danach unterschieden, wie realistisch der erzählte Raum ist. Eine Option sind Orte innerhalb fiktionaler Erzählungen, die nach echten Orten in der realen Welt benannt werden und dadurch auch in der realen Geografie verankert werden, wodurch das Wissen der Rezipierenden hinsichtlich der Geografie und der Kultur des Ortes aktiviert wird, das den Informationen aus dem Text als Ergänzung dienen soll.³⁰⁷ Der nächsten Gruppe von Schauplätzen werden zwar keine echten Ortsnamen zugewiesen, sie werden jedoch so realistisch beschrieben, dass dadurch der Anschein erweckt wird, einen bestimmten realen Ort literarisch wiedergeben zu wollen.³⁰⁸ Darüber hinaus gibt es auch Räume, die zwar initial mit der realen Geografie verankert werden, im weiteren Verlauf der Erzählung aber verändert werden.³⁰⁹ Anzumerken ist, dass Schauplätze von Hintergrundräumen unterschieden werden: Während Schauplätze den Vordergrund der Handlung bilden, ist der Hintergrundraum eher etwas Unbestimmtes, Bedeutungsloseres. Weiters bleiben Schauplätze meist namenlos oder sie werden mit erfundenen Ortsnamen verwiesen, wogegen Hintergrundräumen reale Ortsnamen zugewiesen werden.³¹⁰ Neben den genannten realen und modifizierten Räumen sind auch noch

³⁰² Vgl. Ziener 2013, S. 373–374.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 374.

³⁰⁴ Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 155.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 155–156.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 156.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 157.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 159.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 157.

die fiktiven Schauplätze und Räume zu nennen, die sich wiederum darin unterscheiden können, wie wahrscheinlich die imaginären Schauplätze sind.³¹¹

May betont, dass die Diegese als Schaffung einer fiktiven Welt, als „Welt-Entwurf“³¹², gilt und nicht nur an die in der beschriebenen Welt geltenden Gesetze gebunden ist, sondern anhand dieser Gesetzmäßigkeiten auch beschrieben werden kann.³¹³ Dabei ist dieser Entwurf nicht als ein direktes Abbild von Wirklichkeit zu verstehen, denn die Diegese stellt eher eine Repräsentation zweiter Ordnung dar, die auf eine bestimmte eigene Art auf die ‚echte‘ Welt und Wirklichkeit Bezug nimmt.³¹⁴ Vor diesem Hintergrund sind phantastische Welten nicht nur ein besonderer Fall der Modellierung fiktiver Welten, sondern aufgrund ihrer strukturellen Besonderheiten ermöglichen sie auch die Kategorisierung dieser Welten.³¹⁵ Um die zentralen Gesetzmäßigkeiten und Raum-Zeit-Strukturen von phantastischen Weltentwürfen beschreiben zu können, definieren Martínez und Scheffel die folgenden Gegensatzpaare: mögliche vs. unmögliche Welten, stabile vs. instabile Welten, homogene vs. heterogene Welten und uniregionale vs. pluriregionale Welten.³¹⁶ Anzumerken ist, dass die Instabilität der erzählten Welt nach Todorovs klassischem Ansatz als gegeben angenommen wird, da die Unklarheit über den Realitätsgehalt des Geschehens als konstitutiv für die Phantastik gilt.³¹⁷ Die Literatur der Moderne und der Postmoderne ist als Hochblüte heterogener erzählter Welten zu sehen.³¹⁸ Weiters spielen auch pluriregionale Welten eine wesentliche Rolle für phantastische Raumkonstruktionen, denn durch die Gegenüberstellung räumlich getrennter Sphären, die nach bestimmten Prinzipien aufgebaut sind, kommt es zur Erzeugung handlungsmotivierender Momente. Dies geschieht beispielsweise durch die Grenzüberschreitung des Protagonisten von einer Sphäre in die andere und kommt häufig bei Entwürfen der Utopie bzw. Dystopie, bei phantastischen Reisen und in Science-Fiction-Werken vor.³¹⁹ May verweist dabei auf Lotman, denn entsprechend seiner Theorie der Raumsemantik ist erst von der Sujethaftigkeit eines Textes zu sprechen, wenn es zur Grenzüberschreitung zwischen zwei Räumen kommt, die das Merkmal der strukturellen semantischen Homogenität aufweisen, und der Raum kann dabei als Wertesphäre gesehen werden.³²⁰ Mögliche Welten sind zwar von der realen Welt zu

³¹¹ Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 159.

³¹² May 2013, S. 584.

³¹³ Vgl. May 2013, S. 584.

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Vgl. ebd.

³¹⁶ Vgl. ebd.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 584–585.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 585.

³¹⁹ Vgl. ebd.

³²⁰ Vgl. ebd.

unterscheiden, sie könnten aber eine mögliche Ausprägung der realen Welt sein, ungeachtet dessen, dass sie nur erfunden sind.³²¹ Märchen, Science-Fiction- und Fantasy-Romane enthalten z. B. logisch mögliche Welten, obwohl darin die Naturgesetze nicht gelten, sprechende Tiere vorkommen oder Magie angewandt wird, da die fiktionsinterne Logik aufrecht bleibt.³²² Durch unmögliche Welten werden dagegen Widersprüche deutlich, für die keine Erklärungen geliefert werden können.³²³ Ein Sonderfall, der sich in seiner Charakterisierung auf heterogene und logisch unmögliche Welten stützt, sind metaleptische Strukturen, da bei dieser Art der Erzählung zwei ursprünglich voneinander getrennte Ebenen der Diegese ineinander übergehen und zusammenfließen.³²⁴

Als Erzählung wird grundsätzlich eine sprachliche oder visuelle Darstellung bezeichnet, in deren Mittelpunkt mindestens eine Figur steht, die einerseits zielgerichtete und zweckbezogene Handlungen ausführt und andererseits „in zeitlicher und räumlicher Hinsicht existenziell verankert“³²⁵ ist. Die Erzählinstanz hat dabei eine Vermittlungsfunktion im verbalen Medium der Darstellung inne.³²⁶ In Bezug auf die räumliche Verankerung der Figuren stellt Caroline Frank fest, dass es vier Formen von Räumlichkeit gibt: „erstens der Raum, den ein Text als Medium in seiner Materialität einnimmt; zweitens der Raum, in dem eine Erzählung in der Realität gelesen oder gesprochen wird; drittens eine metaphorisch verstandene Räumlichkeit im Sinne von Erzählverfahren“³²⁷, die den zeitlichen Rahmen einer Erzählung mithilfe unterschiedlicher Methoden verletzen, „viertens der konkrete Raum der erzählten Welt“³²⁸, mit dem das Umfeld der Figuren gemeint ist. Davon ist der konkrete Raum für die Erzähltheorie am bedeutendsten; er wird als Phänomen von *histoire*, also Geschichte, und *discours*, also Darstellung, gesehen, der auch als Träger außerliterarischer Diskurse dienen kann.³²⁹ Weiters ist festzuhalten, dass der konkrete Raum Teil jedes erzählten Weltentwurfs ist, sich sowohl in einen inneren und einen äußeren Raum teilen lassen kann als auch in miteinander zusammenhängende, einzelne Teilräume und dass er meistens dreidimensional ist.³³⁰ Frank stellt außerdem fest, dass erzählte Raumentwürfe immer auch Unbestimmtheitsstellen aufweisen, die erst deutlich gemacht werden können, wenn die Lesenden diese Lücken

³²¹ Vgl. May 2013, S. 585.

³²² Vgl. ebd., S. 585–586.

³²³ Vgl. ebd., S. 586.

³²⁴ Vgl. ebd.

³²⁵ Fludernik 2013, S. 15.

³²⁶ Vgl. Fludernik 2013, S. 15.

³²⁷ Caroline Frank: Raum. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hgg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 352–361, S. 352.

³²⁸ Frank 2018, S. 352.

³²⁹ Vgl. Frank 2018, S. 352.

³³⁰ Vgl. ebd.

selbstständig mit ihrem bisher vorhandenen raumbezogenen Weltwissen auffüllen.³³¹ Die Unterscheidung narrativer Räume basiert darauf, ob sie innerhalb der erzählten Welt als real gelten oder ob sich die Figuren das Geschehen lediglich vorstellen oder daran zurückerinnern.³³² Um den Realitätsgrad erzählter Räume beurteilen zu können, wird eine Skala entlang der Pole ‚Imagination‘ und ‚Realität‘ genutzt.³³³ Während in Texten, die eher als realistisch eingeordnet werden, eine Vielzahl an Referenzen auf außerliterarische Räume vorkommt, enthalten Texte, die dem Pol der Imagination zuzuschreiben sind, keine außertextuellen Bezüge, sondern vorrangig Darstellungen imaginärer Schauplätze.³³⁴ Anstatt auf andere Räume können Erzählungen auch auf andere Erzählungen referieren und dieses Referenzieren kann je nach Intensität des intertextuellen Bezugs unterschieden werden.³³⁵ In phantastischer Literatur finden sich häufig Referenzen auf Raummuster einer Gattung, beispielhaft dafür ist die Dichotomie zwischen der realistischen und der phantastischen Welt.³³⁶ Unter Intertextualität wird verstanden, dass sich ein Text auf einen anderen bezieht, wobei entweder auf den gesamten Text Bezug genommen werden kann oder aber auf einzelne Figuren, einen Schauplatz oder ein Motiv.³³⁷

Abgesehen von der Selektion von Teilräumen kann auch ihre Kombination und der Zusammenhang zwischen Teilräumen analysiert werden. Dabei ist entweder von qualitativer oder topografischer Kombination die Rede.³³⁸ Unter der qualitativen Kombination wird verstanden, dass Teilräume „nach den ihnen inhärenten, semantischen Merkmalen“³³⁹ unterschieden werden. Jurij Lotman hat im Rahmen der strukturalistischen Raumforschung bereits einen bedeutenden Beitrag zu semantischen Eigenschaften und Zusammenhängen geliefert. So geht er davon aus, dass in Erzählungen meistens ein binäres Weltmodell konstruiert wird, was auf die Annahme zurückgeht, dass Menschen ihre Umwelt räumlich wahrnehmen und aus dem Grund alles Nicht-Räumliche ebenso räumlich modellieren.³⁴⁰ Lotmanns Modell schlägt sich auch in vielen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu binär-kontrastiven Zweiteilungen in narrativen Texten nieder, die bei der Darstellung der Diegese mit den Gegensatzpaaren ‚oben vs. unten‘, ‚nah vs. fern‘, ‚außen vs. innen‘ und ‚hoch vs. tief‘

³³¹ Vgl. Frank 2018, S. 352.

³³² Vgl. ebd.

³³³ Vgl. ebd., S. 353.

³³⁴ Vgl. ebd.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 354.

³³⁶ Vgl. ebd.

³³⁷ Vgl. Abraham 2012, S. 187.

³³⁸ Vgl. Frank 2018, S. 354.

³³⁹ Frank 2018, S. 354.

³⁴⁰ Vgl. Frank 2018, S. 354.

arbeiten.³⁴¹ Frank plädiert jedoch dafür, dass nicht ausschließlich binäre Decodierungen vorgenommen werden sollen.³⁴² Die Beurteilung der topografischen Struktur der erzählten Welt erfolgt mithilfe der topologischen Organisationsformen ‚linear‘, ‚gestaffelt‘, ‚punktuell‘ und ‚polyzentrisch‘.³⁴³ In linearen Topografien kommt es zu einer Veränderung der Held*innen, die sich räumlich in Form von aneinandergereihten Orten zeigt; die einzelnen Stationen des Lebens der Protagonist*innen stehen in einem semantischen Zusammenhang und finden nicht zersplittert statt.³⁴⁴ Ein Beispiel für ein gestaffeltes Raummuster sind die „vielfach in die Tiefe potenzierten, enigmatischen Erzählwelten“³⁴⁵ in Kafkas Werken, also Welten, die sich aus mehreren Ebenen zusammensetzen. Punktuelle Raumordnungsformen werden meistens nicht detailliert beschrieben und genau lokalisiert, stattdessen werden der Raum, die Figuren und die Handlung genutzt, um gegenwärtige Verhältnisse auf satirische Weise zu thematisieren.³⁴⁶ Im Gegensatz zu gestaffelten Topografien bestehen polyzentrische Raummodelle nicht aus mehreren Ebenen, sondern aus mehreren Orten, die gleichzeitig für einen großen Teil der Erzählung auch Handlungszentren darstellen. Dabei ist anzumerken, dass bei der polyzentrischen Raumordnungsstruktur das Figurenarsenal häufig in Gruppen eingeteilt wird, die auf unterschiedliche Orte der erzählten Welt verstreut sind.³⁴⁷

Erst dadurch, dass eine Grenze zwischen Teilräumen sichtbar wird, sind unterschiedliche räumliche Einheiten festzumachen.³⁴⁸ Diese Grenzen können entweder gegebene Größen sein, z. B. Gebirgs- oder Flussgrenzen oder nationale Grenzen, oder sie zeigen sich als konstruierte und unnatürliche Trennungen der Teilräume, die von den Figuren überwunden werden müssen. Für die Interpretation der Teilräume ist somit auch von Bedeutung, wie die Figuren mit räumlichen Hindernissen und Grenzen umgehen und wie sie diese auch wahrnehmen.³⁴⁹ Räume können nicht nur dafür sorgen, dass Erzählungen als realistisch wahrgenommen werden und dadurch die Illusionsbildung unterstützt wird, sondern sie stehen auch in einer engen Wechselbeziehung mit der Handlung und den Figuren.³⁵⁰ Nach Lotman können Figuren danach unterschieden werden, wie viel sie sich im Raum bewegen. Die beweglichen Figuren sind daran erkennbar, dass sie räumliche Grenzen überwinden und auch zwischen räumlich-semantischen

³⁴¹ Vgl. Frank 2018, S. 354.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 354–355.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 355.

³⁴⁵ Frank 2018, S. 355.

³⁴⁶ Vgl. Frank 2018, S. 355.

³⁴⁷ Vgl. ebd.

³⁴⁸ Vgl. ebd.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 357.

Räumen hin- und herwechseln, wogegen unbewegliche Figuren nichts zur Handlung beitragen, da sie in ihrem Teilraum verbleiben.³⁵¹ Der Zusammenhang zwischen Raum und Figuren kann auch „als Wechselverhältnis von Ordnen und Anordnen“³⁵² gesehen werden, wobei Räume einerseits durch ihre konkrete Platzierung und Verknüpfung untereinander angeordnet werden und andererseits aber auch selbst eine gesellschaftliche Struktur bzw. Ordnung vorgeben, die die Handlung vorgibt und gleichzeitig auch Folge der Handlung ist.³⁵³ Davon kann die Frage nach dem Aktivitätsgrad der Figuren im Verhältnis zum Raum abgeleitet werden.³⁵⁴ So gibt es Figuren, die ihre räumliche Umgebung aktiv mitgestalten, wodurch der Raum als veränderbares Konstrukt wahrgenommen wird, das von den Figuren geschaffen wird, aber es gibt auch Figuren, die ihren Raum nicht verändern, sondern eher den Eindruck vermitteln, passiv dorthin versetzt worden zu sein.³⁵⁵ Weiters kann auch analysiert werden, wie Raum und Figuren metonymisch zusammenhängen, indem dargelegt wird, inwiefern der Raum „in seiner Ausdehnung oder Beschaffenheit indirekt auf Merkmale der Figuren verweist“³⁵⁶. Daran anschließend kann der Raum auch als Barometer von Stimmungen dienen, wenn die Art, wie der Raum von den Figuren erlebt wird, ihre Gefühlslage ausdrückt.³⁵⁷ Anzumerken ist, dass der erzählte Raum auch als Symbol agieren kann, wenn er unabhängig von den Figuren und ihren Erlebnissen die Entwicklung der Handlung oder von Figuren darstellen kann.³⁵⁸ Darüber hinaus können erzählte Räume zusätzlich als Träger von Diskursen fungieren, wenn sie auf (nicht-)raumbezogene Diskurse ihrer Entstehungszeit hindeuten.³⁵⁹ Gerhard Hoffmann führt eine zusätzliche Kategorisierung von Räumen ein, indem er drei Raumtypen voneinander unterscheidet: den gestimmten Raum, den Aktions- und den Anschauungsraum.³⁶⁰ Während im gestimmten Raum Schauplätze zu Symbolen werden, die unterschiedliche Stimmungen abbilden, wird der Aktionsraum durch die Handlung beschrieben, die in ihm stattfindet. Der Anschauungsraum bietet dagegen lediglich einen Überblick über die Diegese.³⁶¹

³⁵¹ Vgl. Frank 2018, S. 357.

³⁵² Frank 2018, S. 357.

³⁵³ Vgl. Frank 2018, S. 357.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 357–358.

³⁵⁶ Frank 2018, S. 358.

³⁵⁷ Vgl. Frank 2018, S. 358.

³⁵⁸ Vgl. ebd.

³⁵⁹ Vgl. ebd.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 359.

³⁶¹ Vgl. ebd.

5 Informationen über die Autoren und Werke

Im folgenden Kapitel werden die Autoren der drei Erzählbände in ihrem Schaffen kurz vorgestellt und anschließend werden die Werke überblickshaft vorgestellt und Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede besprochen.

5.1 Angaben zu den Autoren

Bernhard Strobel ist 1982 in Wien geboren und lebt seit seinen Studien der Germanistik und der Skandinavistik an der Universität Wien als Autor und Übersetzer aus dem Norwegischen in Neusiedl am See im Burgenland in Österreich.³⁶² Neben seinem Erzählband „Nach den Gespenstern“ (2021) erschienen auch die Erzählbände „Sackgasse“ (2007), „Nichts, nichts“ (2010) und „Ein dünner Faden“ (2015). Darüber hinaus veröffentlichte er auch die beiden Romane „Im Vorgarten der Palme“ (2018) und „Der gute Mann Leidegger“ (2023) und Übersetzungen von Tor Ulven.³⁶³ Diese Aufzählung zeigt, dass sich Strobel eher auf das Schreiben von Erzählungen als von Romanen konzentriert hat. Sein Erzählstil kann dabei als nüchtern und unromantisch bezeichnet werden, da er auf literarische Eleganz verzichtet und sein Stil nichts beschönigt, während er „den Figuren [...] in ihre emotionalen Sackgassen folg[t]“³⁶⁴. So schreibt er von Menschen in Krisensituationen, von emotional aufgeladenen Situationen und Stimmungen zwischen Familienmitgliedern, Freunden und Nachbarn, die sich oft zwischen Streitlust und Redeunwilligkeit bewegen.³⁶⁵ Zu Strobels bisherigen Preisen und Auszeichnungen zählen der Literaturpreis des Landes Burgenland in den Jahren 2003 und 2017, der Förderpreis der Stadt Wien 2014, der Theodor-Kery-Preis 2016 und der Outstanding Artist Award 2019. Seine Übersetzungen aus dem Norwegischen brachten ihm 2021 den Österreichischen Staatspreis für literarische Übersetzung ein.³⁶⁶

Hanno Millesi ist 1966 in Wien geboren und lebt dort auch heute noch als freier Schriftsteller. Nach seinem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Universität für Angewandte Kunst in Wien hat Millesi von 1986 bis 2001 bei unterschiedlichen Ausstellungen und Projekten mitgearbeitet, u. a. als Assistent von Hermann Nitsch.³⁶⁷ Außerdem ist er Mitglied der IG-Autoren und der Grazer Autorenversammlung. Ihm wurden u. a. folgende Preise und Stipendien verliehen: der Jubiläumspreis der literar. mechana 1998, das

³⁶² Vgl. Literaturverlag Droschl: Autoren. Bernhard Strobel, <https://www.droschl.com/autor/bernhard-strobel/> (Zugriff: 05.11.2024).

³⁶³ Vgl. ebd.

³⁶⁴ Literaturverlag Droschl.

³⁶⁵ Vgl. Literaturverlag Droschl.

³⁶⁶ Vgl. ebd.

³⁶⁷ Vgl. Hanno Millesi: Bio. 2024a, <https://www.hanno-millesi.com/bio/> (Zugriff: 05.11.2024).

Staats- bzw. Projektstipendium für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur der Republik Österreich in den Jahren 2001, 2003, 2005, 2008 und 2013, das Elias-Canetti-Stipendium der Stadt Wien in den Jahren 2011 und 2012 und der Reinhard-Priessnitz-Preis für Literatur im Jahr 2017.³⁶⁸ Er veröffentlichte u. a. die Romane „Der Mythenmacher“ (2005), „Im Museum der Augenblicke“ (2007), „Der Nachzügler“ (2009), „Granturismo“ (2012), „Der Schmetterlingstrieb“ (2016) und „Die vier Weltteile“ (2018). Neben „Wände aus Papier“ (2006) schrieb er auch den Erzählband „Das innere und das äußere Sonnensystem“ (2010).³⁶⁹ Bei Millesi wird deutlich, dass er sich im Vergleich zu Strobel eher auf das Schreiben von Romanen als von Erzählungen konzentriert hat.

Clemens J. Setz ist 1982 in Graz geboren und lebt heute als Autor und Übersetzer in Wien in Österreich.³⁷⁰ Nach seinem Studium der Mathematik und der Germanistik veröffentlichte er 2007 seinen Debütroman „Söhne und Planeten“ (2008). Darüber hinaus erschienen bisher von ihm u. a. die Romane „Die Frequenzen“ (2009), „Indigo“ (2012), „Die Stunde zwischen Frau und Gitarre“ (2015)³⁷¹ und „Monde vor der Landung“ (2023)³⁷². Neben veröffentlichten Essays und Artikeln in mehreren deutschen Feuilletons veröffentlichte er auch den Gedichtband „Die Vogelstraußtrompete“ (2014) und die Erzählbände „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ (2011)³⁷³ und „Der Trost runder Dinge“ (2019)³⁷⁴. Für „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ wurde er 2011 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet und darüber hinaus erhielt er auch den Georg-Büchner-Preis 2021 und den Österreichischen Buchpreis 2023 und eine Vielzahl weiterer Auszeichnungen.³⁷⁵ Bei Setz ist anzumerken, dass er zwar etwas mehr Romane als Erzählbände geschrieben hat, dass er sich in seinem Schaffen jedoch auch alternativen Formen literarischer Darstellungen gewidmet hat.

5.2 Informationen zu den Werken

In Millesi Erzählband „Wände aus Papier“, der zehn Kurzgeschichten in sich vereint, geht es um vielschichtige zwischenmenschliche Beziehungen innerhalb einer Familie, wobei diese Beziehungen aus der Perspektive der Kinder und der Jugendlichen abwechselnd in einem

³⁶⁸ Vgl. Millesi 2024a.

³⁶⁹ Vgl. Hanno Millesi: Publikationen. 2024b, <https://www.hanno-millesi.com/buecher/> (Zugriff: 05.11.2024).

³⁷⁰ Vgl. Suhrkamp Verlag: Clemens J. Setz. 2024, <https://www.suhrkamp.de/person/clemens-j-setz-p-8336> (Zugriff: 05.11.2024).

³⁷¹ Vgl. Clemens J. Setz: Tagebucheintragungen zu Katharina Weiß. In: Angelika Reitzer, Wolfgang Straub (Hgg.): Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2016, S. 39–42, S. 39.

³⁷² Vgl. Suhrkamp 2024.

³⁷³ Vgl. Setz 2016, S. 39.

³⁷⁴ Vgl. Suhrkamp 2024.

³⁷⁵ Vgl. ebd.

ruhigen und sachlichen oder einem emotionalen Stil erzählt werden. In den 13 Kurzgeschichten in Strobels „Nach den Gespenstern“ dominieren dagegen verstärkt unheimliche und unerklärliche Elemente, worin Strobels Spiel mit dem Übernatürlichen deutlich wird. Setz‘ 18 Erzählungen in „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ laden im übertragenen Sinne nicht zum Verweilen ein, die Geschichten kippen teilweise ins Groteske und Unheimliche, beispielsweise aufgrund der äußerst nüchternen und emotionslosen Darstellungen von brutalen Gewaltszenen und sexuellen Übergriffen und weiteren Beschreibungen menschlicher Abgründe. Es finden sich aber auch Anthropomorphisierungen, die sich für phantastische Betrachtungen anbieten. Iris Hermann stellt fest, dass Setz‘ sprachliches Talent und die sprachliche Besonderheit seines Schreibens darin liegt, dass seine Erzählungen zahlreiche Bilder imaginieren und dabei sind es „die tröstlichen Bilder, die die Welt nicht zu erklären versuchen, sondern sich [...] auf das [konzentrieren], was die individuelle Wahrnehmungsmöglichkeit aussucht bzw. erst generiert und verspricht“³⁷⁶. Weiters zeichnet sich Setz‘ Erzählband durch skurrile und unbegreifliche Erzählsituationen aus,³⁷⁷ was häufig die Grundlage seiner Erzählungen bildet, da Normalität bei Setz immer etwas Instabiles ist.³⁷⁸ Nach David Wimmer spickt „Setz seine Erzählwelten gezielt mit seltsam verfremdeten und fremden Details [...], die in ihrer Offenheit die Erzählungen bestimmen“³⁷⁹ und dadurch „bewirkt er eine Umkehrung von bestehenden Bedeutungs- und Aufmerksamkeitshierarchien“³⁸⁰.

Von der Literaturkritik sind Strobels und Millesis Werke durchwegs positiv rezipiert worden, wobei ihr sprachlicher Stil und auch ihr geschickter Umgang mit äußerst heiklen Themen gelobt wurde. Obwohl Setz‘ Erzählband mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet wurde, lesen sich vereinzelte Rezensionen nicht ganz so positiv wie bei Millesi und Strobel.³⁸¹

³⁷⁶ Iris Hermann: Vom Trost in Clemens J. Setz‘ Erzählungen vom *Trost runder Dinge*. In: Dossier online 5 (2021), H. 1, S. 53–66, S. 61–62.

³⁷⁷ Vgl. Hermann 2021, S. 64–65.

³⁷⁸ Vgl. David J. Wimmer: „Claritas, Veritas, Weirdness“. Zum Seltsamen in Clemens J. Setz‘ Kurzprosa. In: Dossier online 5 (2021), H.1, S. 161–179, S. 177.

³⁷⁹ Wimmer 2021, S. 178.

³⁸⁰ Wimmer 2021, S. 178.

³⁸¹ Siehe beispielsweise:

Daniela Strigl: Fadenkreuz der Fürsorge. In: Die Furche 46 (2006), 16.11.2006, S. 16.

Irene Bazinger: Was ist denn da los? Spektakulär unspektakulär: Bernhard Strobels Erzählsammlung „Nach den Gespenstern“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.10.2021, S. 10.

Johanna Öttl: 13 Mal Gruseln im Alltag. In: Die Presse, 02.10.2021, S. 44.

Sebastian Gilli: Mit Ibsen auf dem Friedhof. In: Falter 42 (2021), 22.10.2021, S. 16.

Sigrid Löffler: Laborversuche à la Marquis de Sade. In: Deutschlandfunk Kultur, 19.03.2011, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/laborversuche-a-la-marquis-de-sade-102.html> (Zugriff: 05.11.2024).

Sandra Kegel: Am Riesenrad des Lebens gedreht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.03.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/clemens-j-setz-die-liebe-zur-zeit-des-mahlstaedter-kindes-am-riesenrad-des-lebens-gedreht-1613002.html> (Zugriff: 05.11.2024).

6 Forschungsfragen und methodisches Vorgehen

Bernhard Strobel, Hanno Millesi und Clemens J. Setz thematisieren in ihren Erzählbänden alle in unterschiedlichem Ausmaß und auf unterschiedliche Weise Gewalt, menschliche Beziehungen und Emotionen; in den enthaltenen Kurzgeschichten werden aber auch abstrakte Ideen zum menschlichen Zusammenleben behandelt. Obwohl die Werke nicht explizit als phantastisch vermarktet wurden und werden, soll herausgearbeitet werden, inwiefern doch alle drei Erzählbände einen phantastischen Charakter aufweisen. Die Untersuchung soll zeigen, dass auch Werke, die von der Literaturkritik als sprachlich und belletristisch wertvoll erachtet werden, der Phantastik zuzuschreiben sind, die im Vergleich zu ‚anspruchsvoller‘ Literatur häufig als ‚niedere‘ literarische Form wahrgenommen wird.

Die Auswahl der Werke war von dem Vorhaben geprägt, nicht bloß zwei bis drei unterschiedliche Erzählwelten und Erzählweisen zu analysieren, sondern anhand einer Vielzahl an Erzählungen etwas genauere Beobachtungen zur Phantastik in der Gegenwartsliteratur anzustellen. So werden in der vorliegenden Arbeit insgesamt 41 Kurzgeschichten aus drei Erzählbänden von drei Autoren analysiert, um eine möglichst hohe Anzahl an Erzählungen untersuchen zu können, die sich auch in ihrer Schwerpunktsetzung und ihrer sprachlichen Umsetzung unterscheiden. Darüber hinaus erschien ein Erzählband in den 2000er-Jahren, einer in den 2010er-Jahren und einer in den 2020er-Jahren, wodurch auch ein größerer zeitlicher Rahmen abgesteckt ist. Dabei ist die Auswahl ausschließlich männlicher Autoren dem Zufall zuzuschreiben und sie fußt nicht auf einer im Vorhinein festgelegten Suchkategorie und sagt auch nichts über das Verhältnis der Veröffentlichungen von Autoren und Autorinnen aus.

Basierend auf den Ausführungen zu Theorien zur Phantastik, zu phantastischem und unnatürlichem Erzählen und zu Raumstrukturen in phantastischer Literatur bilden folgende Forschungsfragen die Grundlage der Analyse der Werke von Bernhard Strobel, Hanno Millesi und Clemens J. Setz:

- Inwiefern zeigt sich die Phantastik bzw. phantastische Elemente in den Erzählungen von Bernhard Strobel, Hanno Millesi und Clemens J. Setz?
- Wie werden Räume dargestellt, welche Rolle spielen sie in den Erzählungen und in welchem Zusammenhang stehen sie mit den Figuren und der Handlung?

Die Werke werden – unter Einbezug der strukturalen Textanalyse – einer narratologischen Textanalyse unterzogen und um mit den Instrumenten der jeweiligen Analysemethode arbeiten

zu können, werden sie nun kurz dargelegt. Die narratologische Textanalyse basiert auf den Ansätzen des russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus.³⁸² Jurij Tynjanov und Roman Jakobson definieren 1928 „die Analyse von Strukturgesetzen von Sprache und Literatur“³⁸³ als ein bedeutendes Ziel der Literatur- und der Sprachwissenschaft, die für sie beide in einem engen Zusammenhang stehen und das Ziel dieser Analyse soll wiederum das Herausarbeiten von Strukturtypen sein. In den 1920er-Jahren setzten sich die russischen Formalisten mit einigen literaturwissenschaftlichen Konzepten auseinander, die später im Rahmen narratologischer Untersuchungen weiterentwickelt wurden.³⁸⁴ Die strukturalistische Erzählforschung wurde von der Linguistik – insbesondere von de Saussures Zeichentheorie – stark geprägt und in Anlehnung an die Annahme, dass Sprache als semiotisches System verstanden wird, sind die Prager Strukturalisten der Ansicht, dass literarische Texte einen Zeichencharakter besitzen und damit Botschaften übermitteln können.³⁸⁵ Dieser strukturelle Ansatz, der Literatur als Zeichensystem auffasst, ist für die Narratologie von Relevanz, weil sich dadurch das Kommunikationsmodell narrativer Texte etablieren konnte, allen Teilsystemen der Kultur ein Zeichencharakter zugeschrieben wird und die Semantik der Struktur literarischer Texte in den Fokus gerückt wird.³⁸⁶ Lotmans räumliche Strukturierung der erzählten Welt, die mit binären semantischen Oppositionen arbeitet, ist ein Beispiel für die Umsetzung dieses Ansatzes, der für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. So ermöglicht die strukturelle Textanalyse die tiefergehende Betrachtung der Auswahl, der Anordnung und der Relationierung räumlicher Elemente und anhand dessen kann herausgearbeitet werden, welche Elemente die Bedeutung des Textes beeinflussen.³⁸⁷ Todorov prägte den Begriff der ‚Narratologie‘ erstmals im französischsprachigen Raum,³⁸⁸ Titzmann entwickelte dagegen im deutschsprachigen Raum die ‚Strukturelle Textanalyse‘ mit genau festgelegten Interpretationsregeln.³⁸⁹ Im Rahmen der narratologischen Analyse, mit der narrative Darstellungsverfahren und Erzählstrategien anhand des Textes untersucht werden können, kommt der Theorie die Aufgabe zu, „Kategorien für die Erzähltextanalyse bereitzustellen“³⁹⁰. Weiters steht die „Semantisierung literarischer

³⁸² Vgl. Roy Sommer: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hgg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 91–108, S. 91.

³⁸³ Sommer 2010, S. 91.

³⁸⁴ Vgl. Sommer 2010, S. 91.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 92–93.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 93.

³⁸⁷ Vgl. ebd.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 94.

³⁸⁹ Vgl. Tilmann Köppe, Simone Winko: Methoden der analytischen Literaturwissenschaft. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hgg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 133–154, S. 134.

³⁹⁰ Sommer 2010, S. 95.

Verfahren“³⁹¹ im Vordergrund. Dabei ist die narratologische Textanalyse den qualitativen Forschungsmethoden zuzurechnen.³⁹² Bedeutende Vertreter der narratologischen Textanalyse, die beide Wesentliches zu ihrer Etablierung und Weiterentwicklung beigetragen haben, sind Franz Karl Stanzel und Gérard Genette.³⁹³ In der vorliegenden Arbeit wird mit den Kategorien zur Erzählinstanz von Stanzel gearbeitet. Der Österreicher Stanzel arbeitet drei Erzählsituationen aus: die Ich-Erzählsituation, die auktoriale und die personale Erzählsituation.³⁹⁴ Wie die Bezeichnung bereits vermuten lässt, gibt es bei der Ich-Erzählsituation einen Ich-Erzähler, der von seinen eigenen Erlebnissen erzählt. In auktorialen Erzählsituationen kommentiert und organisiert der auktoriale Erzähler das Geschehen und diese Erzählinstanz hat auch in die Köpfe und die Gefühlswelt aller Figuren Einblick.³⁹⁵ Die personale Erzählsituation zeichnet aus, dass der personale Erzähler in den Hintergrund rückt, während das Geschehen aus der Perspektive einer einzigen Person wiedergegeben wird, wodurch die Erzählung den Lesenden als unmittelbar erscheint.³⁹⁶

Bei der Analyse der Werke von Strobel, Millesi und Setz soll u. a. die erzählerische Vermittlung untersucht werden, von Bedeutung ist dabei, festzustellen, ob es sich um unnatürliche Erzählinstanzen handelt. Darüber hinaus sollen in Anlehnung an Lahn³⁹⁷ auch allgemeine Informationen zu den Erzählinstanzen gesammelt werden, z. B. ob der Name bekannt ist, ob es sich um männliche oder weibliche Erzählinstanzen handelt, welche Aussagen sie über ihren Beruf, über ihre Erziehung und ihre Ausbildung, über ihren Familienstand und ihre Familienmitglieder, über ihre Vorlieben und Neigungen und über ihren Charakter treffen.

Unter Bezugnahme auf Theorien zur Phantastik, also wann von phantastischen Erzählungen und phantastischem Erzählen die Rede ist, sollen außerdem auch die Handlung und dabei insbesondere die unterschiedlichen Ereignisse und das Geschehen als „Abfolge von Ereignissen“³⁹⁸ analysiert werden.

Als dritte Kategorie dient die Analyse des Raums in den einzelnen Erzählungen von Strobel, Millesi und Setz. Die Raumdarstellungen werden untersucht, da literarische Räume mit den

³⁹¹ Sommer 2010, S. 95.

³⁹² Vgl. Sommer 2010, S. 99.

³⁹³ Vgl. Swantje Ehlers: Studienbuch zur Analyse und Didaktik literarischer Texte. 2., korrigierte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011 (Deutschunterricht Grundwissen Literatur Bd. 4), S. 70–71.

³⁹⁴ Vgl. Silke Lahn: Wer erzählt die Geschichte? – Parameter des Erzählers. In: Silke Lahn, Jan Christoph Meister (Hgg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 73–111, S. 88.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Vgl. ebd., S. 88–89.

³⁹⁷ Siehe Lahn 2016, S. 76.

³⁹⁸ Sommer 2010, S. 97.

Bewegungen von Figuren im Raum verstrickt sind und bei der Erfahrbarkeit von Räumlichkeit eine große Rolle spielen, weshalb sie „sowohl für die Charakterisierung von Figuren als auch für die Initiierung der Handlung zentral [sind]“³⁹⁹. Einerseits kommt es zur Charakterisierung der Figuren durch die Schauplätze, an denen sie sich aufhalten, andererseits bestimmen diese Schauplätze auch die Handlungsspielräume von Figuren.⁴⁰⁰ So wird der Raum in der Literatur nicht als etwas Statisches aufgefasst, stattdessen ergibt und wandelt er sich durch die Bewegung der Figuren im Raum und dieser Übergang von der statischen zur dynamischen Auffassung räumlicher Strukturen in Bezug auf die Handlung ist bei Lotmans semiotischer Raumforschung wesentlich.⁴⁰¹ Lotman betont die Bedeutung der räumlichen Bewegung der Figuren für das Vorankommen der Handlung, die sich laut ihm in Form von Grenzüberschreitungen zeigt.⁴⁰² Die Wahl des Analyseobjekts fiel außerdem deshalb auf den erzählten Raum, da Erzählungen in vielen Konzepten der Erzähltheorie häufig „als zeitlich strukturierte Abfolge von Ereignissen“⁴⁰³ aufgefasst werden und die Raumdarstellung im Vergleich zur Analyse der Zeit als verzichtbar gilt. So gibt es für die Untersuchung der Raumdarstellung nicht ebenso viele systematische Analysekategorien wie für die Untersuchung der Zeitdarstellung.⁴⁰⁴ Dabei ist der Raum in literarischen Texten selten als neutral und leer zu werten, er ist immer semantisiert, also bedeutungshaft, und auch Anja Burghardt betont die Relevanz der Raumdarstellung und des Wechselspiels des Raums mit den Figuren und den Gesetzmäßigkeiten des Werks.⁴⁰⁵

Diese Masterarbeit möchte einen Teil dazu beitragen, diese Forschungslücke zu schließen und anhand unterschiedlicher theoretischer Ansätze und Kategorien, die in den vorherigen Kapiteln dargelegt worden sind, wird der Raum in den Erzählungen von Strobel, Millesi und Setz analysiert. In Anlehnung an Anja Burghardt⁴⁰⁶ werden folgende Fragen an den erzählten Raum gestellt: Gibt es einen oder mehrere Räume und in welchem Verhältnis stehen sie – im Falle mehrerer Räume – zueinander? Wie werden die Räume beschrieben? Wie verhalten sich die Figuren im Raum, wie nehmen sie ihn wahr, bewegen sie sich im Raum oder auch zwischen Räumen? Werden Räume deutlich voneinander abgegrenzt und kommt es zu

³⁹⁹ Birgit Neumann: Raum und Erzählung. In: Jörg Dünne, Andreas Mahler (Hgg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie Bd. 3), S. 96–104, S. 100.

⁴⁰⁰ Vgl. Neumann 2015, S. 100.

⁴⁰¹ Vgl. ebd.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 100–101.

⁴⁰³ Neumann 2015, S. 96.

⁴⁰⁴ Vgl. Neumann 2015, S. 96.

⁴⁰⁵ Vgl. Anja Burghardt: Aspekte des Raums. In: Silke Lahn, Jan Christoph Meister (Hgg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 249–254, S. 250.

⁴⁰⁶ Siehe Burghardt 2016, S. 253–254.

Grenzüberschreitungen? Dienen die Räume lediglich als Kulisse oder tragen sie zur Dynamik der Handlung bei?

7 Analyse der Werke

7.1 Analyse von „Wände aus Papier“ von Hanno Millesi

„Werktagsüber“

In der Kurzgeschichte „Werktagsüber“ ist ein Schuljunge die Ich-Erzählinstanz. Vom Jungen ist bekannt, dass er der Schule verwiesen wurde, der Grund dafür ist aber unbekannt. Seitdem tut das Kind nach außen aber weiterhin so, als ob es zur Schule ginge, verbringt seine Zeit stattdessen jedoch im Einkaufszentrum oder im Park.⁴⁰⁷ Während der Zeit im Park beobachtet der Junge Vögel, die auf dem Teich schwimmen, und einen Obdachlosen. Weiters treibt sich das Kind während der Schulzeit deshalb nicht mehr im Einkaufszentrum herum, weil es dort bereits zweimal seinen Vater erblickt hat, der den Anschein erweckt, ebenfalls die Zeit totzuschlagen, statt zu arbeiten.⁴⁰⁸ Wenn der Junge zur Mittagszeit wieder heimkehrt, tischt er seiner Mutter täglich eine Geschichte über seinen Schultag auf, weil er annimmt, dass seine Mutter nichts von seinem Schulverweis weiß.⁴⁰⁹ Nur sein Vater weiß angeblich sicher Bescheid, der hält sich jedoch mit Bestrafungen zurück und es scheint ihn auch nicht zu interessieren, was das Kind den ganzen Tag macht.⁴¹⁰ Der Raum ist in dieser Geschichte nicht als phantastisch zu werten, er rückt in den Hintergrund, dient lediglich als Kulisse und auch sonst hat der Raum keinen Einfluss auf Figuren und Handlung. Der Raum könnte auch in der realen Welt verortet werden, da er jedoch weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform. Hinsichtlich der Handlung gibt es mehrere Momente der Unschlüssigkeit, beispielsweise ob die Mutter darüber Bescheid weiß, dass ihr Sohn der Schule verwiesen wurde, denn falls ja, zeigt sie es dem Jungen nicht. An einer Stelle äußert der Junge den Verdacht, dass auch die Mutter den Vater und den Sohn anlügt, weil sie nur vorgibt, im Haushalt zu arbeiten, während sie stattdessen einer bezahlten Arbeit nachgeht, damit die Familie nicht in finanzielle Schwierigkeiten gerät, da der Vater anscheinend nicht mehr arbeitet.⁴¹¹ Die Erzählinstanz ist ebenfalls als phantastisch und unnatürlich zu werten, da der Junge einerseits während seiner Besuche im Park sehr abstrakte und für sein Alter untypische Gedanken artikuliert und andererseits die Erklärungsversuche für sein Verhalten und das seiner

⁴⁰⁷ Vgl. Hanno Millesi: Wände aus Papier. Wien: Luftschacht 2006, S. 10.

⁴⁰⁸ Vgl. Millesi 2006, S. 21, 23.

⁴⁰⁹ Vgl. Millesi 2006, S. 14–15.

⁴¹⁰ Vgl. Millesi 2006, S. 18.

⁴¹¹ Vgl. Millesi 2006, S. 28.

Familie äußerst unnatürlich sind. So ist das oberste Gebot der Familie, „sich nicht aus der Bahn werfen zu lassen“⁴¹² und nach außen hin den Schein zu wahren, weiters gelten „[g]egenseitige Aufrichtigkeit und eine gewisse Fairness [...] als das Fundament“⁴¹³ des Familienverbandes; „[e]iner ist für den anderen da und gibt ihm das Gefühl, in alle wesentlichen Prozesse eingebunden zu sein“⁴¹⁴. Gleichzeitig „besteht die eigentliche Übereinkunft“⁴¹⁵ darin, dass „[k]eine noch so vertrauensvolle Unterhaltung [...] an ein wortloses Einverständnis heran[reicht]“⁴¹⁶. Das zeigt die Widersprüchlichkeit der Grundsätze innerhalb der Familie, denn einerseits sind alle aufrichtig und binden sich gegenseitig in alle Prozesse ein, andererseits verlieren sie über ebenjene Prozesse kein Wort. Unklar ist auch, ob diese Grundsätze tatsächlich bestehen oder ob sich das Kind das nur einredet, um die eigene Situation zu verschönern. Anstatt einander zu unterstützen, spricht die Familie nicht über ihre Probleme, der Grund des Schulverweises des Jungen ist unklar, die Arbeitslosigkeit des Vaters wird auch nicht begründet, so verschließen sich die Familienmitglieder voreinander und brechen ihre vermeintlich selbst auferlegten Grundsätze, was die Unnatürlichkeit der Erzählinstanz ausmacht, die als phantastisch zu werten ist.

„Experiment“

Die Kurzgeschichte „Experiment“ wird aus der Sicht eines Kindes erzählt, das als Ich-Erzählinstanz fungiert. Über das Kind ist bloß bekannt, dass es mit seinen Eltern zusammenlebt und keine Geschwister hat, Hinweise auf das Geschlecht des Kindes finden sich an keiner Stelle. Der Raum dient als Kulisse und trägt nicht zur Dynamik der Handlung bei und Grenzüberschreitungen sind ebenfalls unbedeutend. Weiters handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da es sich bei der erzählten Welt zwar um einen möglichen Raum der realen Welt handeln könnte, sie aber weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird. Die Besonderheit dieser Erzählung liegt darin, dass das Kind davon überzeugt ist, Teil eines Experiments und das Untersuchungsobjekt seiner Eltern zu sein,⁴¹⁷ die in Wirklichkeit Forschende sind und die Wohnung der Familie ist eigentlich ein Laboratorium.⁴¹⁸ Früher dachte das Kind noch, dass die Eltern nur deshalb alles über ihn aufzeichnen, um sich später daran zu erinnern, nun weiß es aber, dass sie dadurch die Ergebnisse ihrer Kontrolle festhalten, es glaubt nicht mehr, dass sich die Forschereltern tatsächlich um seine Gesundheit und sein Wohlergehen

⁴¹² Millesi 2006, S. 11.

⁴¹³ Millesi 2006, S. 20.

⁴¹⁴ Millesi 2006, S. 20.

⁴¹⁵ Millesi 2006, S. 27.

⁴¹⁶ Millesi 2006, S. 27.

⁴¹⁷ Vgl. Millesi 2006, S. 36–37.

⁴¹⁸ Vgl. Millesi 2006, S. 37.

sorgen.⁴¹⁹ Das gesamte Handeln der Eltern ist darauf ausgerichtet, zu beobachten, wie das Kind auf unterschiedliche Geschenke, Umstände und Anforderungen reagiert, selbst ein Geschwisterkind wäre nur dazu da, die Ergebnisse zu vergleichen.⁴²⁰ Während das Kind am Anfang seines Verdachts noch den Erwartungen der Eltern entsprechen wollte, versucht es, sie jetzt aktiv herauszufordern, beispielsweise indem es absichtlich von der Schaukel springt und so tut, als hätte es sich verletzt,⁴²¹ oder indem es absichtlich komplett falsche Lebensmittel einkauft.⁴²² Momente, in denen die Eltern das Kind fotografieren, betrachtet es als „Erstellung eines erstklassigen Dokuments, das für ihre Studie zweifellos einen wichtigen Schritt bedeutet“⁴²³. Ansonsten geht das Kind davon aus, dass auch die anderen Eltern am Spielplatz ihre Kinder bloß für Forschungszwecke beobachten. Da das Kind keine Beweise für seine Behauptungen hat, sondern lediglich ständig das Gefühl hat, beobachtet und beschattet zu werden, ist beim Lesen der Geschichte unklar, ob die Vermutungen des Kindes tatsächlich stimmen oder ob es sich das alles nur einbildet. Es gibt auch keinen Anhaltspunkt in der Geschichte, warum die Eltern in Wirklichkeit Forschende sein sollten. Somit ist auch die Erzählsituation als unnatürlich und damit phantastisch einzustufen, da Kinder im Normalfall nicht automatisch davon ausgehen, Teil eines Experiments zu sein, wenn ihre Eltern sich um ihr Wohlergehen kümmern, ihnen Geschenke machen, Fragen stellen und Fotos von ihnen machen.

„Im Warenhaus“

Die Kurzgeschichte „Im Warenhaus“ wird aus der Ich-Perspektive eines erwachsenen Mannes erzählt, der zum Einkaufen oft in ein nahes Einkaufszentrum geht, wo sich die Ereignisse auch abspielen. Die Geschichte dreht sich darum, dass der Mann von einem kleinen Jungen im Kaufhaus gejagt wird, wobei der Junge dem Mann immer wieder in Richtung seines Intimbereichs greift oder „mit fletschenden Zähnen“⁴²⁴ auf die Unterhose des Mannes losgeht, während sich dieser gerade in der Umkleidekabine befindet, und dabei versucht, sich am Geschlecht des Mannes „festzusaugen“⁴²⁵. Der Protagonist fühlt sich „wie ein als Beutetier auserkorenes Herdenvieh“⁴²⁶, dem „ein Furcht einflößendes Ungeheuer“⁴²⁷ nachläuft. Der

⁴¹⁹ Vgl. Millesi 2006, S. 33–34.

⁴²⁰ Vgl. Millesi 2006, S. 37.

⁴²¹ Vgl. Millesi 2006, S. 42.

⁴²² Vgl. Millesi 2006, S. 31.

⁴²³ Millesi 2006, S. 42.

⁴²⁴ Millesi 2006, S. 54.

⁴²⁵ Millesi 2006, S. 55.

⁴²⁶ Millesi 2006, S. 58–59.

⁴²⁷ Millesi 2006, S. 58.

Erwachsene kann dem Jungen erst entkommen, indem er in letzter Sekunde in einem sich schließenden Lift Schutz sucht.⁴²⁸ Das zeigt auch, dass der Raum für den Protagonisten von Bedeutung ist, denn nur dieser letzte Ort, der Lift, kann ihn vor dem Kind retten. Zuvor wird er durch die Sportabteilung gejagt und ist auch in der Umkleidekabine nicht sicher vor dem Jungen, seine Bewegung im Raum vollzieht sich nicht auf eine natürliche Weise, stattdessen wird er zum Gejagten und ist nur noch auf der Suche nach einem geschützten Bereich. Insofern ist auch die Grenzüberschreitung zwischen dem Fahrstuhl und dem Rest des Einkaufszentrums von Bedeutung, denn indem der Mann in den Lift steigt und sich die Lifttüren hinter ihm schließen, ist seine Rettung garantiert. Da der Raum ansonsten weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform und der Raum könnte auch in der realen Welt vorkommen, da Einkaufszentren nichts Phantastisches sind. Erst durch das Wechselspiel zwischen Raum, Figuren und Handlung wird der Raum phantastisch aufgeladen. Die Handlung ist deshalb als phantastisch zu werten, da unklar ist, warum sich der Mann nicht vor diesem Kind retten kann, denn zu Beginn ist noch davon die Rede, dass er seine „körperliche Überlegenheit“⁴²⁹ nicht ausspielen will und der Junge besitzt dazu eine „glücklicherweise nur in bescheidenem Maße ausgeprägte Kraft“⁴³⁰. Kurz darauf ist er jedoch überzeugt davon, dem Kind „körperlich nicht gewachsen“⁴³¹ zu sein und seiner „hemmungslosen Zielstrebigkeit“⁴³² kaum etwas entgegenhalten zu können, weshalb der Mann seinen „höher entwickelten Geist einsetzen“⁴³³ muss. Dabei ist ein Mann im Normalfall deutlich stärker als ein kleiner Junge und müsste sich keine Sorgen machen, was das Kind alles mit ihm anstellen könnte, sobald es ihn erst einmal erwischt. So trägt das kräftemäßige Ungleichgewicht zum phantastischen Charakter dieser Erzählung bei.

„Heckantrieb“

In der Kurzgeschichte „Heckantrieb“ ist ein Baby die Ich-Erzählinstanz. Das Alter des Kindes lässt sich zwar nicht genau bestimmen, aber da das Baby noch nicht gehen kann und noch kein Sprachverständnis hat, ist davon auszugehen, dass es wahrscheinlich unter einem Jahr alt ist. Über das Geschlecht des Babys ist nichts bekannt. Die gesamte Erzählung dreht sich darum, dass sich das Kind in einem inneren Monolog darüber beschwert, wie die Eltern mit ihm umgehen. Obwohl sich das Baby aus dem Kinderwagen heraus „nicht nur ihre Gesichtszüge,

⁴²⁸ Vgl. Millesi 2006, S. 62.

⁴²⁹ Millesi 2006, S. 54.

⁴³⁰ Millesi 2006, S. 55.

⁴³¹ Millesi 2006, S. 59.

⁴³² Millesi 2006, S. 59.

⁴³³ Millesi 2006, S. 59.

sondern darüber hinaus ihre gesamte Physiognomie bereits in den ersten Tagen angesehen hatte“⁴³⁴, drängten sich seine Eltern „[m]it einer beinahe peinlichen Vehemenz [...] in den Mittelpunkt, tanzten [ihm] vor der Nase herum und reduzierten [sein] Gesichtsfeld auf ihr Antlitz“⁴³⁵. So beschwert sich das Baby, dass es im Kinderwagen immer nur die Eltern zu Gesicht bekommt und den Rest der Umgebung nicht betrachten darf. Diesen ersten Kinderwagen vergleicht das Baby mit „einer Schubkarre, einem Beförderungsmittel für leblose Gegenstände“⁴³⁶. Nach einigen Monaten oder Jahren – an der Stelle gesteht sich das Baby ein, kein Zeitvermögen zu besitzen – beobachtet es die Welt aus einem neuen Kinderwagen heraus, der sich dadurch auszeichnet, dass das Baby seine Eltern im Rücken hat.⁴³⁷ Mit der Zeit hat das Baby den Eindruck, dass es bei all den Ausfahrten nicht darum geht, das Kind zu bespaßen, sondern das „elterliche[] Bedürfnis[] nach Ansehen und Konsum“⁴³⁸ zu stillen und von den anderen Eltern als gute Eltern wahrgenommen zu werden. So bereitet sich das Baby bereits in dem Alter innerlich darauf vor, sich eines Tages von den Eltern und ihrer Unterdrückung zu befreien.⁴³⁹ Diese Gedanken des Babys heben deutlich die Unnatürlichkeit der Erzählinstanz hervor, denn es kann davon ausgegangen werden, dass Kinder in diesem Alter nicht auf so abstrakte Weise über ihr Leben und die Erziehung der Eltern nachdenken. Das Kind gesteht sich ein, weder ein Sprachverständnis noch ein Zeitvermögen zu besitzen, aber es soll bereits so reflektiert über die eigene Existenz nachdenken können; das ist nicht nur unwahrscheinlich, sondern auch unmöglich und unnatürlich, weshalb die Erzählinstanz als phantastisch zu werten ist. Der Raum spielt in Bezug auf den Kinderwagen eine Rolle, da sich das Kind in seiner Bewegungs- und Beobachtungsfreiheit eingeschränkt fühlt, es ist auf die Eltern angewiesen, wenn es seine Umgebung sehen möchte. Erst durch den zweiten Kinderwagen, der jedoch ebenfalls von den Eltern ausgesucht wurde, öffnet sich der Raum, den das Kind beobachten kann. Das Baby nimmt den vorgegeben Raum des ersten Kinderwagens einschränkend wahr, kann jedoch nichts daran ändern. Da der Raum ansonsten weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform und weil der Raum mit den Empfindungen des Babys, seinen Stimmungen und Wünschen, zusammenhängt, ist er auch als phantastisch zu werten.

⁴³⁴ Millesi 2006, S. 66.

⁴³⁵ Millesi 2006, S. 67.

⁴³⁶ Millesi 2006, S. 68.

⁴³⁷ Vgl. Millesi 2006, S. 67–68.

⁴³⁸ Millesi 2006, S. 72.

⁴³⁹ Vgl. Millesi 2006, S. 73.

„Maßnahmen“

Die Kurzgeschichte „Maßnahmen“ wird von einem Jungen aus der Ich-Perspektive erzählt, der wahrscheinlich um die 14, 15 Jahre alt ist, da er bereits strafmündig ist, sich ansonsten aber noch gar nicht für Alkohol interessiert. Der Junge erzählt davon, wie ernst es seinen Eltern damit ist, sich Strafen genauestens zu überlegen und sie auch zu vollziehen. Die „vorbildliche[] Disziplin“⁴⁴⁰ seiner Eltern in Bezug auf die Bestrafungen, die immer gewalttätig verlaufen, erfüllt den Jungen mit Stolz und Zufriedenheit, denn auch er wird sich eines Tages Strafen ausdenken und diese auch vollziehen müssen und so lernt er von seinen Eltern, wie wichtig das für das harmonische Zusammenleben einer Familie ist.⁴⁴¹ Seine Familie lebt nämlich nach bestimmten Grundsätzen: „Maßnahmen [...] vervollständigen [...] das Spektrum zwischenmenschlicher Beziehungen. Ohne sie gibt es auch kein Lob, keine Freude, Wärme, Nähe, Geborgenheit [...]. Vor allem ist ohne gerechte Strafe keinerlei Vertrauen denkbar“⁴⁴². Weiters erfolgt jede Bestrafung dem Kind „zuliebe. Sie muss als Kern des Zusammenhalts [...] betrachtet werden. [...] Gäbe es diese Mechanismen nicht [...], ließe sich wohl kaum von einer verschworenen Gemeinschaft sprechen. Eine solche benötigt ein strenges Reglement. Je strenger dieses Reglement, desto stärker wird füreinander empfunden.“⁴⁴³ Dieser Zusammenhalt der Familie zeigt sich auch, als die Eltern einen Filialleiter krankenhausreif prügeln und eine Kassiererin verletzen, weil der Filialleiter ihrem Sohn eine Ohrfeige gegeben hat, nachdem dieser eine Flasche Alkohol gestohlen hat. Die Tat der Eltern geht darauf zurück, dass sie sich als Familie untereinander beschützen und niemand anderes die Maßnahmen vollziehen darf.⁴⁴⁴ Es rührt den Jungen, dass sich seine Eltern so um ihre Familienbande kümmern und daran wird das phantastische Element dieser Geschichte ersichtlich. Ein Kind bzw. ein Jugendlicher ist im Normalfall nicht damit einverstanden, von seinen Eltern geschlagen zu werden, er ist nicht gerührt von Handlungen dieser Art, in der Erzählung wird das jedoch als etwas Notwendiges und Akzeptables hingestellt. So ist festzuhalten, dass das Verhalten der Eltern in der erzählten Welt als normal angesehen wird, während es im Vergleich zur realen Welt für Kritik sorgen würde. Dass der Junge seine Strafen nicht nur akzeptiert, sondern seinen Eltern auch noch dankbar dafür ist,⁴⁴⁵ verdeutlicht die Unnatürlichkeit der Erzählinstanz. Da es keine Momente der Unsicherheit oder andere phantastische Elemente gibt,

⁴⁴⁰ Millesi 2006, S. 80.

⁴⁴¹ Vgl. Millesi 2006, S. 76, 80.

⁴⁴² Millesi 2006, S. 76.

⁴⁴³ Millesi 2006, S. 88.

⁴⁴⁴ Vgl. Millesi 2006, S. 81.

⁴⁴⁵ Vgl. Millesi 2006, S. 75.

ist die Handlung nicht als phantastisch zu werten. Der Raum gilt ebenfalls nicht als phantastisch, da er nur als Kulisse dient, die räumliche Bewegung der Figuren und ihre Wahrnehmung des Raums hat keinen Einfluss auf die Figuren oder die Handlung. Es könnte ein möglicher Raum in der realen Welt sein, da er jedoch weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform.

„Rhetorik“

In der Kurzgeschichte „Rhetorik“ fungiert ein Kleinkind, dessen Geschlecht unbekannt ist, als Ich-Erzählinstanz. Der Raum dient in dieser Erzählung eher als Kulisse, er trägt nicht zur Dynamik der Handlung bei und es besteht auch kein besonderes Verhältnis zwischen dem Raum, den Figuren und der Handlung, weshalb der Raum nicht als phantastisch gilt. Die Erzählinstanz ist dafür umso unnatürlicher und phantastischer, was anhand dieser Feststellung des Kleinkinds deutlich wird: „[D]ie erste Verunsicherung meines Lebens [geht] auf den Verdacht zurück, man versuche mir den Zugang zum Verständnis der Zivilisation [...] vorzuenthalten: den Zugang zur Sprache“⁴⁴⁶. So empört sich das Kleinkind den Rest der Erzählung hindurch darüber, dass seine Eltern „in einer unvollständigen, [...] verstümmelten Art und Weise“⁴⁴⁷ mit ihm kommunizierten. Dabei handelt es sich bei dieser Art der Kommunikation um die sogenannte ‚Babysprache‘, also vereinfachende Sprache, die von Erwachsenen genutzt wird, um mit Babys und Kleinkindern zu sprechen, wobei sie einfache Satzstrukturen und einfache Vokabel verwenden und meistens auch in einer höheren Tonlage sprechen. Das Kind kommt erst auf diese Ungerechtigkeit darauf, als es einen Radiobeitrag hört, bei dem eine Person völlig ‚normal‘ spricht.⁴⁴⁸ Aus dem Grund belauscht das Kind seine Eltern eines Abends und stellt mit zunehmender Empörung, Frustration und Wut fest, dass seine Eltern auch normal kommunizieren können und nur mit ihm diese ‚dümmlische‘ Sprache verwenden. Dahinter vermutet das Kind den Plan der Eltern, ihr Kind für immer an sich zu binden, da es mit dieser vereinfachten Form der Sprache nicht an der Gesellschaft teilhaben kann.⁴⁴⁹ Als sich das belauschte Gespräch der Eltern zu einem Streitgespräch entwickelt, immer lauter wird und dann plötzlich abbricht, ist das Kind zusätzlich wütend darüber, dass sie ihm nicht nur die ‚richtige‘ Sprache, sondern auch das Streiten vorenthalten.⁴⁵⁰ An diesen Gedanken wird deutlich, wie unwahrscheinlich, unmöglich, unnatürlich und damit auch phantastisch die

⁴⁴⁶ Millesi 2006, S. 93.

⁴⁴⁷ Millesi 2006, S. 93.

⁴⁴⁸ Vgl. Millesi 2006, S. 93.

⁴⁴⁹ Vgl. Millesi 2006, S. 94–95.

⁴⁵⁰ Vgl. Millesi 2006, S. 101.

Erzählinstanz ist, denn kein Kind, dass gerade zu Sprechen lernt, echauffiert sich innerlich in dem hier dargestellten Ausmaß darüber, dass es nicht ‚normal‘ sprechen kann; über diese abstrakte und reflektierte Betrachtungsweise verfügen Kinder in diesem Alter noch nicht. In der Erzählung selbst besteht jedoch kein Zweifel daran, dass das alles ein ausgeklügelter Plan der Eltern ist, um bei ihrem Kind das „eigenständige[] Denken nach Möglichkeit bereits im Keim zu ersticken“⁴⁵¹.

„Wände aus Papier“

Die Kurzgeschichte „Wände aus Papier“ wird von einem Kind als Ich-Erzählinstanz wiedergegeben, dessen Geschlecht und genaues Alter unbekannt ist. Das Kind lebt mit seinen Eltern in einer „winzigen Wohnung mit [...] Wänden so dünn wie Papier“⁴⁵², was der Vater damit erklärt, dass er dem Kind in Notsituationen schnell zur Hilfe eilen kann, wenn er durch die Wand springt, und die Mutter hebt positiv hervor, dass durch die räumliche Enge „eine ganz eigentümliche Atmosphäre voller Wärme und Geborgenheit“⁴⁵³ entstehen kann. Obwohl die Darstellungen des Kindes zu Beginn vermuten lassen, dass es seine Eltern beim Geschlechtsverkehr hört,⁴⁵⁴ ist es später fest davon überzeugt, dass es „allabendlich zu gewalttätigen Auseinandersetzungen“⁴⁵⁵ zwischen seinen Eltern kommt, obwohl es diese nie mit eigenen Augen gesehen hat. In der Familie des Kindes wird die gegenseitige Rücksichtnahme besonders großgeschrieben⁴⁵⁶ und auch die Ereignisse der häuslichen Gewalt sind ein Akt der Rücksichtnahme auf das Kind. So achtet der Vater in den Augen des Kindes darauf, „seine Schläge so zu platzieren, dass zwar einerseits ausreichend Vehemenz gewährleistet war [...], der Körper [s]einer Mutter andererseits nicht in eine Richtung geschleudert wurde, in der er besonderen Krach verursacht hätte“⁴⁵⁷. Die Mutter unterdrückt dagegen „den ihr abverlangten Schmerzensschrei und verwendete all ihre Konzentration darauf, geräuschlos zusammenzubrechen und aufzuschlagen“⁴⁵⁸. Das Verhalten der Eltern rührt das Kind und es ist einzig ihrem „beispiellosen Verhalten [...] zu danken, dass die für das Zusammenleben [der] Familie wichtige Harmonie all die Jahre über gewährleistet blieb“⁴⁵⁹. An diesen Auszügen wird die Unnatürlichkeit der Erzählinstanz deutlich, denn das Kind lobpreist

⁴⁵¹ Millesi 2006, S. 98.

⁴⁵² Millesi 2006, S. 104.

⁴⁵³ Millesi 2006, S. 104–105.

⁴⁵⁴ Vgl. Millesi 2006, S. 105.

⁴⁵⁵ Millesi 2006, S. 109.

⁴⁵⁶ Vgl. Millesi 2006, S. 103.

⁴⁵⁷ Millesi 2006, S. 111.

⁴⁵⁸ Millesi 2006, S. 112.

⁴⁵⁹ Millesi 2006, S. 113.

das Verhalten seiner Eltern, es ist dankbar dafür, dass sie sich nur für ihn so zurücknehmen. Die Handlung ist als phantastisch zu werten, da nicht mit absoluter Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass der Vater seine Frau tatsächlich schlägt, denn das Kind selbst hält fest, dass es die Geräusche nicht zuordnen kann und die Taten auch nie mit eigenen Augen gesehen hat. Einzig die Verletzungen im Gesicht der Mutter⁴⁶⁰ geben einen Hinweis darauf, dass sie wirklich ein Opfer häuslicher Gewalt ist. Auch an der Stelle wird die Unnatürlichkeit der Erzählinstanz deutlich, denn das Kind findet das angeschwollene Gesicht der Mutter, das in unterschiedlichen Farben schillert, im Vergleich „zum konventionellen Aussehen“⁴⁶¹ viel interessanter. Der Raum ist ebenfalls als phantastisch einzuordnen, da die Grenzüberschreitung zwischen dem Schlafzimmer der Eltern und dem Kinderzimmer häufig thematisiert wird, die Wahrnehmung des Raums und der Grenze von Bedeutung ist und der Raum damit auch zur Dynamik der Handlung beiträgt. Im Nachhinein betrachtet, ist sich das Kind sicher, dass „die hauchdünne Wand [...] die ganze Zeit über etwas verbarg, was nicht für [ihn] vorgesehen war, sondern verschwiegen werden sollte“⁴⁶². Die erzählte Welt könnte auch in der realen Welt vorzufinden sein, da der Raum jedoch weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform. Indem der Raum mit den Figuren und der Handlung zusammenhängt, wird er phantastisch aufgeladen.

„Oft sitze ich stundenlang vor dem Spiegel und denke über mein Aussehen nach“

In der Kurzgeschichte „Oft sitze ich stundenlang vor dem Spiegel und denke über mein Aussehen nach“ ist ein Jugendlicher der Ich-Erzähler und wahrscheinlich handelt es sich um einen Jungen, weil er „demnächst wie eine verkleinerte, eine verjüngte Ausgabe“⁴⁶³ seines Vaters aussieht. Der Raum dient in dieser Geschichte lediglich als Kulisse, die Wahrnehmung vom und die Bewegung im Raum werden nicht thematisiert und die Bedeutung des Raums für die Figuren und die Handlung bleibt ebenfalls unerwähnt, weshalb der Raum nicht als phantastisch zu werten ist. Die Handlung bzw. die Erzählinstanz ist dagegen als äußerst unwahrscheinlich und unnatürlich zu werten, da die Erzählung von einem Jugendlichen handelt, der zu drastischen Mitteln greift, um seinen Eltern in keinsten Weise zu ähneln, weder äußerlich noch in seinem Verhalten. Aus dem Grund errichtet der Junge „innerlich eine unüberwindliche Barriere zwischen [ihm] und allem, was von [s]einen Eltern kommt oder mit ihnen zu tun

⁴⁶⁰ Vgl. Millesi 2006, S. 112–113.

⁴⁶¹ Millesi 2006, S. 112.

⁴⁶² Millesi 2006, S. 113.

⁴⁶³ Millesi 2006, S. 116.

hat“⁴⁶⁴, um bezüglich seines Verhaltens nicht seinen Eltern zu ähneln. Auch in seiner Berufswahl möchte sich der Junge deutlich distanzieren.⁴⁶⁵ Hinsichtlich der äußerlichen Ähnlichkeit spielt der Junge mit mehreren Ideen, er denkt über eine plastische Operation nach, über das ständige Tragen einer Maske und über die Verbannung aller Spiegel in seiner Umgebung, damit er selbst die Ähnlichkeit wenigstens nicht sehen muss.⁴⁶⁶ Die beste Lösung besteht dann jedoch darin, sich mit einem Messer nicht nur das Gesicht, sondern auch den Kopf zu verstümmeln. So wird ein Ohr abgeschnitten, die Augenbrauen werden drastisch verkleinert, die Nase abgeschnitten, er schabt sich das Haar mitsamt den Wurzeln vom Schädel herunter und zur Krönung schneidet er sich an beiden Seiten in den Unterkiefer und schiebt zwei Papierstreifen hinein, um das Gesicht in die Länge zu ziehen und sich vom runden Gesicht der Mutter abzugrenzen.⁴⁶⁷ Diese Selbstverstümmelung geht so weit, dass der Junge nicht mehr richtig sieht und atmen kann aufgrund des Bluts, das ihm das Gesicht runterströmt. Somit hat das Kind nur noch Ähnlichkeit mit einem Unfallopfer und niemand wird sich mehr trauen, nach Ähnlichkeiten mit den Eltern zu fragen.⁴⁶⁸ Nicht nur die Entscheidung, sich selbst so zu verstümmeln, sondern auch ohne jegliche emotionale Regung wie Schmerz diese Prozedur zu vollziehen, ist als äußerst ungewöhnlich und unnatürlich zu werten und obwohl es in der Geschichte kein Moment der Unschlüssigkeit gibt, ist die Erzählinstanz, ihre Argumentation und ihre Taten als unnatürlich und damit phantastisch zu beschreiben.

„Bonjour Monsieur“

In der Kurzgeschichte „Bonjour Monsieur“ ist ein zwölfjähriger Junge die Ich-Erzählinstanz, dem sein Vater an seinem Geburtstag in sein Geheimnis einweiht: französische Spielfilme. Diese Leidenschaft verbirgt er jedoch vor der Mutter und so gehen sie ‚offiziell‘ Minigolf spielen, wenn sie ins Kino gehen.⁴⁶⁹ Die Leidenschaft für französische Filme geht darauf zurück, dass der Vater ein großer Verehrer des tatsächlich existierenden französischen Schauspielers Jean-Pierre Léaud ist, den er für sein Ebenbild hält, sowohl von der Physiognomie als auch von ihrer Weltanschauung her.⁴⁷⁰ Mit jedem Film fühlt er sich seinem Vorbild näher und übernimmt nicht nur Verhaltensweisen von seinem vermeintlichen Alter Ego, sondern zitiert auch Sätze des Schauspielers aus dem Film.⁴⁷¹ Das führt laut dem Vater dazu,

⁴⁶⁴ Millesi 2006, S. 117.

⁴⁶⁵ Vgl. Millesi 2006, S. 118.

⁴⁶⁶ Vgl. Millesi 2006, S. 119.

⁴⁶⁷ Vgl. Millesi 2006, S. 120–123.

⁴⁶⁸ Vgl. Millesi 2006, S. 121.

⁴⁶⁹ Vgl. Setz 2011, S. 125–126.

⁴⁷⁰ Vgl. Setz 2011, S. 126, 128.

⁴⁷¹ Vgl. Setz 2011, S. 129, 131.

dass sie irgendwann nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Seiner Frau erzählt er nichts davon, damit sie sich nicht von ihm abwendet, wenn sie die ‚bessere‘ Version seiner selbst kennenlernt.⁴⁷² Dem Sohn tut der Vater jedoch leid, da er nicht die geringste Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Schauspieler feststellen kann, stattdessen ähneln sie sich nur dann, wenn der Vater zu Hause aufhört, ihn zu imitieren, denn auch der Schauspieler imitiert sich nicht selbst.⁴⁷³ Als der Junge endlich beschließt, den Vater darauf anzusprechen, kommt auf einmal der echte Schauspieler mit ihm aus dem Kino, sieht ihn verständnislos an und am Bahnhof steigt er in den Zug nach Paris ein, während der Junge ihm zum Abschied winkt.⁴⁷⁴ Der Raum spielt in dieser Geschichte kaum eine Rolle, er ist lediglich der Hintergrund für das Geschehen und es geht zwar der Vater ins Kino rein, während der Schauspieler – sein ‚Ebenbild‘ – wieder herauskommt, aber auch da wird der Raum nicht betont. Die Bewegung der Figuren im Raum ist als unauffällig zu werten und es handelt sich um realistische Räume, die auch in der realen Welt existieren könnten. Die Handlung ist dagegen phantastisch, sie enthält ein unaufgelöstes Moment der Unsicherheit hinsichtlich des Verschwindens des Vaters bzw. des Auftauchens des Schauspielers. So wird nämlich nie aufgelöst, wie es zu diesem Tausch kam, was mit dem Vater passiert ist und warum der Schauspieler genau mit dem Jungen herauskommt, sich sonst jedoch nicht wie sein Vater verhält. Die Erzählinstanz ist ebenfalls als ungewöhnlich, unnatürlich und phantastisch einzustufen, da der Junge mit seinen zwölf Jahren auf eine äußerst reflektierte Weise auf das Verhalten seines Vaters blickt; ihm wird klar, dass er sich jetzt um den Vater kümmern muss, das nimmt er als gegeben an und auch seine restlichen Beobachtungen entsprechen eher den Gedankengängen Erwachsener. Unklar ist außerdem, ob nur der Junge die Ähnlichkeit zwischen dem Vater und dem Schauspieler nie gesehen hat oder ob diese Ähnlichkeit tatsächlich nie bestand, was aber in keinem Fall das Auftauchen des Schauspielers erklärt.

„Schuldbewusstsein“

In der Kurzgeschichte „Schuldbewusstsein“ ist ein namenloser Schuljunge die personale Erzählinstanz. Nach ihm ist das „Verhältnis zwischen seinen Eltern und ihm [...] an einem Nullpunkt angelangt“⁴⁷⁵, er rechnet beinahe täglich damit, dass seine Eltern ohne ein Wort aus seinem Leben verschwinden, während er gerade in der Schule ist. In Gegenwart seiner Eltern

⁴⁷² Vgl. Setz 2011, S. 127.

⁴⁷³ Vgl. Setz 2011, S. 128, 132.

⁴⁷⁴ Vgl. Setz 2011, S. 135–136.

⁴⁷⁵ Millesi 2006, S. 138.

kommt er sich „wie ein Versager vor, ein Nichtsnutz“⁴⁷⁶ und obwohl sie ihm nie direkt Vorwürfe machen, lassen sie ihn ständig spüren, was sie wirklich von ihm denken.⁴⁷⁷ So brechen sie ihre Gespräche ab, wenn ihr Sohn das Zimmer betritt, und verlassen es schnellstmöglich wieder, sie decken den Tisch nicht mehr für ihn und beziehen ihn auch sonst nicht in ihr Leben ein. Der Junge hat schon mehrere Strategien versucht, sich ihnen wieder anzunähern, denn früher war ihr Verhältnis noch von Vertrauen und gegenseitiger Zuneigung geprägt,⁴⁷⁸ aber seinen Eltern ist nichts recht. Seine „erste[] schwerwiegende[] Demütigung“⁴⁷⁹ ereignet sich während eines Museumsbesuchs mit seinen Eltern, denn während der Sohn vorgibt, die Gemälde zu bestaunen, machen sich die Eltern aus dem Staub. Als er sie „eher zufällig, unmittelbar beim Ausgang“⁴⁸⁰ findet und seinen Verdacht mit ihnen teilt, reagieren sie zwar empört und sind angeblich verletzt, doch „dann übertrafen sie sich gegenseitig in immer unglaublicheren Beteuerungen ihrer Unschuld, die fortwährend von zweideutigen Bemerkungen und dazugehörigem Lachen unterbrochen wurden“⁴⁸¹. Auf dieses Erlebnis geht auch das beunruhigende Gefühl des Kindes zurück. Bis zum Schluss der Erzählung kann sich der Junge das Verhalten seiner Eltern nicht erklären, vielleicht wollen sie „eine bestimmte Haltung an ihm [...] erkennen. Ein Betragen, dem abgelesen werden könne, dass er eingesehen habe. Eine Art Schuldbewusstsein“⁴⁸². Der Raum ist in dieser Erzählung nicht als phantastisch zu werten, obwohl sich die erste Demütigung in einem Museum abgespielt hat und sich der Junge auch im Wohnhaus wie ein Außenseiter vorkommt, rückt der Raum eher in den Hintergrund und dient als Kulisse der Handlung. Weiters werden weder die Bewegung der Figuren im Raum noch ihre Wahrnehmung des Raums besonders hervorgehoben. Es könnte ein möglicher Raum in der realen Welt sein, da er aber weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform. Die Handlung und die Erzählinstanz sind dagegen eher phantastisch. An der Erzählinstanz ist ungewöhnlich, dass sich ein junges Kind solche Sorgen über seine Eltern macht und die Art, wie es seine Befürchtungen gedanklich artikuliert, ist für ein Schulkind, das möglicherweise noch in der Volksschule ist, äußerst reif und außergewöhnlich. Die Handlung ist deutlicher als phantastisch einzuordnen, indem durchwegs Unsicherheit darüber besteht, ob sich der Junge das Verhalten der Eltern nur einbildet oder ob sie tatsächlich am liebsten ohne ihn weiterleben würden. Im Vergleich zur realen Welt ist es schwer vorstellbar, dass Eltern nicht

⁴⁷⁶ Millesi 2006, S. 141.

⁴⁷⁷ Vgl. Millesi 2006, S. 141.

⁴⁷⁸ Vgl. Millesi 2006, S. 140.

⁴⁷⁹ Millesi 2006, S. 145.

⁴⁸⁰ Millesi 2006, S. 147.

⁴⁸¹ Millesi 2006, S. 147.

⁴⁸² Millesi 2006, S. 148.

nur solche Gedanken hegen, sondern sie dem Kind auch so deutlich zeigen, der Junge geht jedoch sicher von dem Umstand aus, dass sie in ihren Augen ohne ihn besser dran wären. Was für die Annahme des Jungen spricht, ist, dass er seine Eltern im Museum bereits dabei erwisch hat, wie sie ihre Jacken holen wollten. Selbst wenn sie danach erleichtert waren, ihn zu sehen, würden Eltern normalerweise ihr Kind suchen gehen, wenn es verschwindet, und nicht umgekehrt und Eltern würden normalerweise auch nicht einfach ohne das Kind gehen. Aufgrund dieser Unklarheit hinsichtlich der Einstellung und dem Verhalten der Eltern zu ihrem Sohn ist diese Geschichte als phantastisch zu bezeichnen.

7.2 Analyse von „Nach den Gespenstern“ von Bernhard Strobel

„Über Geister“

Die Kurzgeschichte „Über Geister“ wird von einem namenlosen Mann in einer Ich-Erzählsituation erzählt. Vom Erzähler ist bekannt, dass er zurückgezogen in einem Haus in einem kleinen Ort außerhalb der Stadt lebt, in das er vor zwei Jahren eingezogen ist, nachdem seine Frau ermordet worden ist und die Tat nie aufgeklärt wurde. Seine Abgeschlossenheit stört ihn auch nicht, bis er auf einmal mit seinem Nachbar in Kontakt kommt und von Gerüchten über ihn erfährt. Zuvor hat er dem Nachbar nämlich die Polizei auf den Hals gehetzt, weil er den Nachbar dabei beobachtet hat, wie er sich über den Zaun Zutritt auf das Grundstück verschafft hat und nicht wusste, ob es sich um einen Einbrecher handelt.⁴⁸³ Als der Protagonist beschließt, „wieder an der Welt teil[zu]haben, zumindest an einer kleinen Welt“⁴⁸⁴, trifft er seinen Nachbarn in der Gaststube, in der er einkehrt. Dort unterhalten sich die beiden über die mögliche Existenz von Geistern, denn der Nachbar behauptet, seit zwei Jahren mit einem Geist im Haus zu leben und es würde auch nichts bringen, wegzuziehen, da der Geist an etwas gebunden ist, das er getan hat. Da der Geist Angst vor Kellern hat – zufälligerweise genau wie die ermordete Frau des Protagonisten – lebt der Nachbar nur im Keller.⁴⁸⁵ Der Witwer dagegen glaubt nur, „dass Erinnerungen so stark sein können oder so echt, dass sie wie Geister erscheinen. Erinnerungen an Menschen. Und wenn diese Menschen tot sind, ja, dann können sie einem erst recht wie Geister vorkommen“⁴⁸⁶. Als der Mann von seinem Wirtshausbesuch heimkehrt, war ihm „plötzlich das Gesicht des Nachbarn erschienen, wie aus dem Nichts, als ob er selbst ein Geist wäre. Seltsamerweise, und noch erschreckender, in Schwarz-Weiß, fast

⁴⁸³ Vgl. Bernhard Strobel: Nach den Gespenstern. Erzählungen. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 2021, S. 5–8.

⁴⁸⁴ Strobel 2021, S. 13.

⁴⁸⁵ Vgl. Strobel 2021, S. 15, 17–18, 20–21.

⁴⁸⁶ Strobel 2021, S. 17.

wie gezeichnet“⁴⁸⁷. Als der Nachbar zwei Tage später vor dem Fenster seines oberen Stocks tot aufgefunden wird und die Polizei den Witwer befragt, erfahren die Lesenden, dass einerseits der Nachbar ein gesuchter Verbrecher war und andererseits nach dem ungeklärten Mord an der Frau ein „Phantombild, eine[] eher ungenaue Schwarz-Weiß-Zeichnung“⁴⁸⁸ angefertigt wurde und schlussendlich wird der Mann von der Polizei nicht nur gefragt, ob er an Geister glaube, sondern auch, ob er ein Alibi für die Nacht zuvor hat, in der der Nachbar starb.⁴⁸⁹ Obwohl es nicht explizit erzählt wird, liegt die Vermutung nahe, dass es sich beim Nachbarn um den Mörder der Frau handelt und bei dem angeblichen Geist um die Frau selbst, denn sie ist seit zwei Jahren tot, der Nachbar wird seit zwei Jahren vom Geist heimgesucht. Weiters haben sowohl die Frau als auch der Geist Angst vor Kellern (gehabt). Das stellt auch das phantastische Element dieser Erzählung dar, denn es bestehen mehrere Momente der Unsicherheit, beispielsweise weil unklar ist, ob es in der erzählten Welt tatsächlich Geister gibt oder sich der Nachbar sie nur einbildet oder ob es sich beim Nachbarn tatsächlich um den Mörder handelt. Dagegen ist die Erzählinstanz nicht als phantastisch zu werten. Der Raum hat wiederum phantastische Tendenzen, denn der Nachbar behauptet, dass der Geist im Erdgeschoss und im oberen Stock wohnt, weshalb er nur im Keller sein kann und um vom Geist nicht gesehen zu werden, klettert er über den Zaun.⁴⁹⁰ Deshalb ist festzuhalten, dass der Mann in seiner Bewegung im Raum eingeschränkt ist und seine Wahrnehmung des Raums stark von der Existenz des Geistes abhängt, weswegen anzumerken ist, dass Raum, Figuren und Handlung zusammenhängen. Weiters handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da der Raum weder genau beschrieben noch lokalisiert wird.

„Das Fernglas“

Die Erzählung „Das Fernglas“ wird aus der Perspektive der Ehefrau als Ich-Erzählerin wiedergegeben. Über die Erzählinstanz ist ansonsten nur bekannt, dass sie mit ihrem Ehemann in einem Haus wohnt und ihre Sehkraft nicht mehr so gut ist⁴⁹¹ und wahrscheinlich beide schon in Pension sind, weil sie den ganzen Tag zu Hause verbringen und nie arbeiten gehen. Der Ehemann wirft ihr vor, moralisch zu sein und ihre Prinzipien stets zu vertreten,⁴⁹² mehr ist über ihre Vorlieben, Neigungen und ihre Charakteristik aber nicht bekannt. Der Balkon ist ein bedeutender Ort in der Geschichte, da der Ehemann dort viel Zeit verbringt – zuerst nur eine

⁴⁸⁷ Strobel 2021, S. 24.

⁴⁸⁸ Strobel 2021, S. 26.

⁴⁸⁹ Vgl. Strobel 2021, S. 26–27.

⁴⁹⁰ Vgl. Strobel 2021, S. 18–19.

⁴⁹¹ Vgl. Strobel 2021, S. 29.

⁴⁹² Vgl. Strobel 2021, S. 31.

Stunde täglich, später mehrere Stunden pro Tag – und Gestalten beobachtet, die eines Tages aufgetaucht sind. Seine Frau nutzt den Balkon gar nicht, da sie einen Garten haben und sie den bevorzugt.⁴⁹³ Der Ehemann steigert sich immer mehr in die Beobachtung der Gestalten ein; ihn beschäftigt nämlich, dass er die Gestalten mit freiem Auge sehen kann, wenn er jedoch durch das titelgebende Fernglas blickt, sind die Gestalten verschwunden. Als er seine Frau durch das Fernglas sehen lässt, kann sie die Gestalten jedoch weiterhin sehen und das macht dem Ehemann zu schaffen.⁴⁹⁴ Für ihn stellen diese Personen etwas Unheimliches dar, er sieht in ihnen Fremde, die sie potenziell ausrauben wollen,⁴⁹⁵ und versteht nicht, warum seine Ehefrau seine Sorgen nicht teilt. Seine Frau sorgt sich stattdessen um seinen Gesundheitszustand, sie vermutet hinter seinem Verhalten eine Krankheit.⁴⁹⁶ An der Erzählsituation ist nichts ungewöhnlich oder unnatürlich, die Räume sind auch realistisch dargestellt und beim Raum handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da der Raum weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird. Auch sonst wird der Raum nicht beschrieben, es ist nur bekannt, dass das Haus zwei Ebenen hat und im Garten Tomaten wachsen. Die Bewegung der Figuren ist auch eher passiv, die Frau verbringt ihre Zeit die ganze Dauer der Geschehnisse lang im Haus und der Ehemann verbringt viel Zeit an einem einzigen Ort im Haus, dem Balkon, an dem seine Frau nicht gerne ist. Die Räume tragen nicht zur Dynamik der Handlung bei, der Balkon dient lediglich als guter Aussichtspunkt, um die Gestalten zu beobachten. Das Moment der Unschlüssigkeit entsteht dadurch, dass unklar ist, ob diese Gestalten tatsächlich verschwinden, wenn der Mann durchs Fernglas blickt, ob er eine psychische Krankheit hat oder ob er sich nur einbildet, die Gestalten nicht zu sehen. Es ist auf jeden Fall davon auszugehen, dass es die Gestalten tatsächlich gibt, weil die Ehefrau sie auch sieht und die Erzählinstanz lässt keine Zweifel darüber offen, dass sie die Gestalten mit freiem Auge und durch das Fernglas sieht, sie lügt den Ehemann sehr wahrscheinlich auch nicht an. Da bis zum Ende auch nicht aufgelöst wird, was es mit den Gestalten auf sich hat, bleibt dieses phantastische Moment bestehen.

„Die Tür“

Die Kurzgeschichte „Die Tür“ wird aus der Sicht eines Mannes als Ich-Erzählsituation wiedergegeben. Vom Ich-Erzähler ist bekannt, dass er einen Autounfall hatte,⁴⁹⁷ weshalb er zur Fortbewegung jetzt Krücken braucht, sich in einem Krankenhaus befindet und als junger Mann

⁴⁹³ Vgl. Strobel 2021, S. 28–29.

⁴⁹⁴ Vgl. Strobel 30–31.

⁴⁹⁵ Vgl. Strobel 2021, S. 34.

⁴⁹⁶ Vgl. Strobel 2021, S. 34.

⁴⁹⁷ Vgl. Strobel 2021, S. 44–45.

seinen Wehrdienst geleistet hat.⁴⁹⁸ Die Erzählsituation ist weder ungewöhnlich noch unnatürlich. Der Raum wird häufig thematisiert, denn der Mann erblickt auf einem Balkon im Krankenhaus eine Frau und hat die Sorge, sie würde springen und sich umbringen, weshalb er den Balkon ebenfalls betritt, nachdem sie ihm die titelgebende Tür geöffnet hat.⁴⁹⁹ Daraufhin verbringen sie eine unbestimmte Zeit auf diesem Balkon und außer den Worten ‚bitte‘ und ‚danke‘ wechseln sie keine Worte.⁵⁰⁰ Der Ort dieses gegenseitigen Anschweigens wird beschrieben als „Balkon, der höchstens sechs Quadratmeter maß und an allen Seiten, abgesehen von der Frontseite natürlich, von Mauern eingefasst war, zwischen denen es laut hallte“⁵⁰¹. Die Grenzüberschreitung zwischen dem Balkon und dem Rest der Krankenanstalt ist von großer Bedeutung, denn der Protagonist denkt während der Zeit auf dem Balkon ständig darüber nach, den Balkon wieder zu verlassen, verharrt jedoch trotzdem inaktiv auf der Stelle. Seine Bewegungen im Raum und auch die der Frau sind als inaktiv zu werten, da sie fast die ganze Erzählung hindurch auf dem Balkon sind und dann von einem Krankenpfleger dazu angewiesen werden, wieder hereinzukommen, was auch nicht als eine aktive Entscheidung ihrerseits zu werten ist. Auch die Grenzüberschreitung zwischen dem Innenraum des Krankenhauses und dem Balkon erfolgt weder auf Seiten des Mannes noch der Frau völlig freiwillig, denn der Mann betritt den Balkon, um die vermeintliche Selbstmörderin zu retten, während die Frau den Balkon betritt, weil sie sich auf unerklärliche Weise davon angezogen fühlt.⁵⁰² Der erzählte Raum ist zwar realistisch und es könnte sich um einen realen Ort handeln, er gilt aber dennoch als punktuelle Raumordnungsform, weil er weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird. Ein phantastisches Moment der Unsicherheit besteht, als der Krankenpfleger darauf beharrt, dass die Tür zum Balkon versperrt war,⁵⁰³ was die Frau mehrfach verneint. Der Erzähler und der Pfleger zweifeln zwar daran, ob die Frau die Wahrheit sagt, es wird jedoch bis zum Schluss nicht aufgelöst, ob die Tür versperrt oder offen war. Die Frau behauptet sogar, dass die Tür sperrangelweit offenstand.⁵⁰⁴

⁴⁹⁸ Vgl. Strobel 2021, S. 43.

⁴⁹⁹ Vgl. Strobel 2021, S. 35–36.

⁵⁰⁰ Vgl. Strobel 2021, S. 36.

⁵⁰¹ Strobel 2021, S. 40.

⁵⁰² Vgl. Strobel 2021, S. 49.

⁵⁰³ Vgl. Strobel 2021, S. 41.

⁵⁰⁴ Vgl. Strobel 2021, S. 49.

„Die Hauptsache“

Die Kurzgeschichte „Die Hauptsache“ wird aus der Perspektive eines personalen Erzählers geschildert. Dabei ist der personale Erzähler ein Mann, der seine Eltern einmal wöchentlich im Wohnheim besucht.⁵⁰⁵ Ansonsten ist vom Mann bekannt, dass er eine Frau hat und zu seinem Vater ein äußerst schlechtes Verhältnis hat. Zu Beginn der Erzählung erfährt der Sohn von seiner Mutter, dass sein Vater auf die Pflegestation verlegt wurde, nachdem er sich nach einem Schwächeanfall den Kopf gestoßen hat.⁵⁰⁶ Als sie den Vater im Speisesaal vorfinden, wird der Sohn an die Essgewohnheiten seiner Kindheit zurückerinnert, die bis heute bestehen: Irgendwann im Laufe des Essens äußert der Vater die Worte „Hauptsache, es schmeckt“⁵⁰⁷ und obwohl der Vater bereits satt ist und kurz davor steht, sich zu übergeben, isst er alles auf.⁵⁰⁸ Der Sohn war davon immer schon irritiert, da er nicht weiß, ob es die Hauptsache ist, dass das Essen schmeckt oder ob es die Hauptsache ist, dass alles aufgegessen wird und da „der Vater in diesem Widerspruch existierte, lebte auch der Sohn auf seine Weise darin“⁵⁰⁹. Darüber hinaus gibt es in der Familie des Mannes fest vorgegebene Sitzplätze, der Vater „musste [...] sich an einem rechteckigen Tisch [...] wie automatisch an die kurze Seite setzen, den Platz des Vorsitzenden am Kopfende einnehmen“⁵¹⁰, während „Mutter und Sohn [...] in demselben Automatismus links und rechts neben ihm Platz [nahmen]“⁵¹¹. Obwohl der Raum ansonsten nicht genau beschrieben oder lokalisiert wird, es sich demnach um eine punktuelle Raumordnungsform handelt, sind diese räumlichen Bedingungen – die Sitzordnung der Familie – ganz genau vorgegeben. Ansonsten rückt der Raum, der realistisch dargestellt wird, in den Hintergrund des Geschehens, er dient eher als Kulisse und auch die Grenzüberschreitungen sind nicht von besonderer Bedeutung. Der Sohn nimmt diese Sitzordnung als einengend wahr und steht ihr unverständlich gegenüber.⁵¹² Weiters hängt der Raum insofern mit den Figuren zusammen und ist somit als phantastisch zu werten, als dass für die Figuren am Esstisch immer dieselben Regeln gelten und dieselben Rituale durchgeführt werden. Zu einem Bruch dieser Gewohnheiten kommt es erst durch den vermeintlichen Tod des Vaters, denn der Sohn hat einen Traum, in dem sich der Vater zu Tode isst,⁵¹³ bestätigt wird der Tod jedoch nicht, es ist lediglich eine Ahnung des Sohnes. Der Traum endet damit, dass die Mutter nun ihren Sohn auffordert,

⁵⁰⁵ Vgl. Strobel 2021, S. 50.

⁵⁰⁶ Vgl. Strobel 2021, S. 52.

⁵⁰⁷ Strobel 2021, S. 54.

⁵⁰⁸ Vgl. Strobel 2021, S. 54–55.

⁵⁰⁹ Strobel 2021, S. 55.

⁵¹⁰ Strobel 2021, S. 54.

⁵¹¹ Strobel 2021, S. 54.

⁵¹² Vgl. Strobel 2021, S. 54.

⁵¹³ Vgl. Strobel 2021, S. 57–58.

das restliche Essen aufzuessen und ihm wird bewusst, „dass er jetzt an der Reihe war, alles aufzuessen“⁵¹⁴. Der Sohn beschreibt ihn als „lebhaft[e], wirklichkeitsstarke[n] Traum“⁵¹⁵, den er „für ein Zeichen hielt“⁵¹⁶. Die Erzählinstanz gilt zwar nicht als unnatürlich, Träume sind jedoch ein häufiges Motiv in phantastischen Texten und hier bestätigt der Traum einen Umstand – den Tod des Vaters – in der wirklichen Welt, was in der realen Welt etwas Unmögliches darstellt, Träume können lediglich Unbewusstes zutage fördern, aber der Sohn wusste nichts vom Tod seines Vaters.

„Nach den Gespenstern“

Die titelgebende Kurzgeschichte „Nach den Gespenstern“ wird einem personalen Erzähler dargestellt, dabei handelt es sich um einen Ehemann, von dem lediglich bekannt ist, dass er mit seiner Ehefrau zusammenlebt, die öffentlichen Verkehrsmittel meidet⁵¹⁷ und nicht gern ins Theater geht, seiner Frau aber auf ihren Wunsch hin dennoch Theaterkarten zum Geburtstag geschenkt hat.⁵¹⁸ Die Erzählsituation kann nicht als unnatürlich beschrieben werden und auch hinsichtlich der Handlung kommt an keiner Stelle zu einem Moment der Unschlüssigkeit. Den Mann ärgert, dass das Theaterstück, das wahrscheinlich auch den Titel „Nach den Gespenstern“ trägt, nicht von echten Geistern handelt hat und weder Schreck- noch Gruselmomente enthalten hat.⁵¹⁹ Seine Frau erwidert, dass das Theaterstück um die Gespenster der Vergangenheit ging und zitiert folgende Stelle aus dem Buch, auf dem das Stück basiert: „Fast glaube ich, wir alle sind Gespenster [...]. Nicht nur, was wir von unseren Eltern geerbt haben, geistert in uns herum. Nein, auch alte, längst begrabene Überzeugungen, Ansichten, Aberglaube und all das. Es lebt nicht mehr in uns; aber es steckt in uns, und wir werden es nicht los“⁵²⁰. Außerdem bezeichnet sie Gespenster als Wiederkehrer, damit meint sie einerseits „[d]ie Toten, die wiederkehren“⁵²¹, und andererseits die Wiederkehr von „etwas, das tot sein sollte“⁵²². Diese Gespenster der Vergangenheit, die von den Eltern weitergegeben oder verursacht werden, sind beim Mann zu finden, er wurde wahrscheinlich in der Vergangenheit geschlagen, konnte diesen Gespenstern aber nicht ausweichen und entfliehen.⁵²³ Der Raum wird von den Figuren unterschiedlich wahrgenommen, die Frau wechselt beim Nachhausekommen von einem

⁵¹⁴ Strobel 2021, S. 59.

⁵¹⁵ Strobel 2021, S. 57.

⁵¹⁶ Strobel 2021, S. 57.

⁵¹⁷ Vgl. Strobel 2021, S. 60.

⁵¹⁸ Vgl. Strobel 2021, S. 64.

⁵¹⁹ Vgl. Strobel 2021, S. 61–62.

⁵²⁰ Strobel 2021, S. 63.

⁵²¹ Strobel 2021, S. 64.

⁵²² Strobel 2021, S. 64.

⁵²³ Vgl. Strobel 2021, S. 63, 65.

Zimmer ins nächste, was der Mann als Ausweichen wahrnimmt und diese Grenzüberschreitung verärgert ihn.⁵²⁴ An einer anderen Stelle distanziert sich die Frau ebenfalls räumlich von ihm, was ihn wieder wütend macht, und die Bewegung der Frau im Raum treibt die Handlung an, indem sie den Mann so wütend macht und ihn an sein eigenes Trauma aus der Vergangenheit erinnert, dass er zum Schluss die Hand gegen sie erhebt, woraufhin sie „Gespenster, Gespenster!“⁵²⁵ ruft, möglicherweise um ihn daran zu erinnern, dass er sich von den Gespenstern seiner Vergangenheit nicht übermannen lassen soll. Die Bestimmung der Raumordnungsform ist hier nicht eindeutig möglich, der Raum wird zwar weder genau beschrieben, noch lokalisiert, der Wechsel zwischen den Räumen geht jedoch gleichzeitig mit einer Veränderung des Protagonisten – von einem vermeintlich ‚normalen‘ Ehemann zu einem gewalttätigen Ehemann – einher. Der Raum gilt als phantastisch, weil ein Zusammenhang zwischen Raum, Figuren und Handlung besteht.

„Café Post mortem“

In der Kurzgeschichte „Café Post mortem“ ist ein namenloser Mann die Ich-Erzählinstanz. Vom Mann ist bekannt, dass er vor ein paar Wochen eine weibliche Verwandte, wahrscheinlich seine Frau, verloren hat und ihr Grab seitdem regelmäßig am Friedhof besucht. Außerdem hat er bei seinen Besuchen stets ein Büchlein, einen Apfel und manchmal auch eine Banane mit und er hat eine Abneigung gegen Geistliche.⁵²⁶ Gegenüber dem Grab ist ein „großer, länglicher, abgeflachter Stein“⁵²⁷, auf dem er bei seinen Besuchen immer sitzt. Eines Tages sitzt dort jedoch ein alter Mann, der „mindestens zwanzig Jahre älter sein“⁵²⁸ musste als der Erzähler. Nachdem sie sich einige Tage aus dem Weg gehen und den Friedhof wieder verlassen, wenn der andere gerade da war, finden sie sich irgendwann mit der Anwesenheit des anderen ab und fangen Gespräche an. Da erzählt der Alte dem Jungen, dass er seit 20 Jahren herkommt und seine Zeit sonst gerne im titelgebenden ‚Café Post mortem‘ verbringt, das dem jüngeren Mann jedoch suspekt ist.⁵²⁹ Beide Männer haben nichts für Religion übrig und kommen stattdessen der Überreste ihrer Geliebten wegen. Dem jungen Mann fallen mit der Zeit immer mehr Gemeinsamkeiten mit dem alten Mann auf, sie haben beide die gleichen Gegenstände in der Tasche, sie haben die gleichen Ansichten, was Religion, Trauerverarbeitung und den Tod angeht und sehen sich auch – abgesehen von den Alterserscheinungen – ähnlich. Was sich der junge

⁵²⁴ Vgl. Strobel 2021, S. 63.

⁵²⁵ Strobel 2021, S. 66.

⁵²⁶ Vgl. Strobel 2021, S. 67, 71.

⁵²⁷ Strobel 2021, S. 68.

⁵²⁸ Strobel 2021, S. 68.

⁵²⁹ Vgl. Strobel 2021, S. 75, 79.

Mann nicht erklären kann, ist, welches Grab der Alte besucht, da keines der umliegenden Gräber zu der Zeitspanne von 20 Jahren passt, die der Mann bereits herkommt. Nach einem Gespräch der beiden, das den jungen Mann aufgewühlt hat, trifft er den alten Mann nie wieder.⁵³⁰ Stattdessen spricht ihn der Pfarrer an, um ihn zu bitten, sich bei seinen Gesprächen zurückzunehmen, wobei er das Wort ‚Gespräche‘ „mit den Fingern in Anführungszeichen“⁵³¹ setzt, ganz so, als ob der junge Mann Selbstgespräche führen würde. Daraufhin stürmt dieser empört zum Café und nachdem er den Alten weder durch die geöffnete Eingangstür noch durch die Fenster sehen kann, tritt er über die Schwelle und betritt das Café.⁵³² An der vorliegenden Geschichte sind alle drei Untersuchungskategorien, die Handlung, die Erzählinstanz und der Raum, als phantastisch zu werten. Da der Raum zwar ein möglicher Raum in der realen Welt sein könnte, aber weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform. Der Raum gilt als phantastisch, da die Bewegung der Figuren im Raum und ihre Wahrnehmung des Raums von Bedeutung sind, so stellt es beispielsweise anfangs ein Problem dar, dass die Männer zur selben Zeit jeweils für sich in Ruhe auf ‚ihrem‘ Stein sitzen wollen. Auch die Unterscheidung zwischen Räumen wird betont, denn der Friedhof dient dem jungen Mann als Zufluchtsort, wenn er es zu Hause nicht mehr aushält, während der alte Mann seine Zeit gerne im Café verbringt, das der junge Mann wiederum nicht betreten möchte. In Bezug auf ebendieses Café ist auch die Grenzüberschreitung von Relevanz, denn der junge Mann hat sich lange geweigert, die Schwelle zu übertreten und erst aus Verzweiflung geht er diesen Schritt doch. Da lässt sich auch mit der phantastischen Handlung und Erzählinstanz anknüpfen, denn nahezu die ganze Erzählung hindurch finden sich Momente der Unschlüssigkeit, ob es sich bei den beiden Männern um ein und dieselbe Person oder zwei verschiedene Personen handelt, die sich zufällig ähneln, dasselbe denken und immer die gleichen Gegenstände auf den Friedhof mitnehmen. So stellt der junge Mann fest, dass ihn der Alte an sich selbst erinnert und bei bestimmten Aussagen des Alten kommt es dem jungen Mann so vor, „als sähe [er sich] selbst in ihm, nur um einiges älter“⁵³³. Dass der Pfarrer behauptet, dass der junge Mann Selbstgespräche führt, trägt zur Unsicherheit der Erzählung bei. Die Erzählinstanz ist als phantastisch zu werten, da unklar ist, ob es sich beim Erzähler um einen Lebenden oder einen Toten oder um zwei Personen in einer handelt, denn die Handlung lässt darauf schließen, dass beide Männer eigentlich eine Person sind und mit dem Übertreten der Schwelle ins Café vollzieht sich die Wandlung der Gewohnheiten vom jungen zum alten Mann

⁵³⁰ Vgl. Strobel 2021, S. 82–84.

⁵³¹ Strobel 2021, S. 85.

⁵³² Vgl. Strobel 2021, S. 85.

⁵³³ Strobel 2021, S. 78.

hin, der seine Zeit von nun an nicht zu Hause, sondern im Café verbringen wird. Eine Stelle, die einen deutlichen Hinweis darauf darstellt, dass es sich nur um eine Person handelt, ist der Moment, als sich der junge Mann in Gedanken eine Frage über den Alten stellt, die der Alte daraufhin beantwortet, ohne dass der junge Mann sie laut äußern musste.⁵³⁴ Weiters kommt der junge Mann selbst kurz auf die Idee, dass sie beide dasselbe Grab besuchen könnten, verwirft diese Idee aber wieder.⁵³⁵ Somit ist erneut festzuhalten, dass diese Kurzgeschichte im Hinblick auf die Handlung, die Erzählinstanz und den Raum als phantastisch einzustufen ist.

„Inschriften“

Die Kurzgeschichte „Inschriften“ wird hauptsächlich als personale Erzählsituation aus der Sicht eines älteren Mannes erzählt, etwa eine Seite lang wechselt die Erzählperspektive und die Lesenden erhalten Einblick in die Gedanken der fünften Ehefrau des Mannes.⁵³⁶ Weiters ist die Erzählsituation nicht als unnatürlich zu werten und es gibt auch keine übernatürlichen oder unheimlichen Vorkommnisse. Ansonsten ist über den Mann bekannt, dass er zweitweise Mitglied im Schachclub war,⁵³⁷ einen Bruder hat⁵³⁸ und dass er seit vielen Jahren „in unmittelbarer Nachbarschaft eines Friedhofs“⁵³⁹ lebt, um seiner Schwester nah zu sein, die mit fünf Jahren gestorben ist und auf diesem Friedhof begraben liegt.⁵⁴⁰ Da der Mann nicht arbeiten geht und bereits älter ist, ist anzunehmen, dass er Pensionist ist und er verbringt viele Stunden des Tages damit, in unterschiedliche Hefte zu schreiben. In die meisten Hefte schreibt er Inschriften, andere dienen nur der Dokumentation von Namen, Geburts- und Sterbedaten und der Todesursache. Obwohl er nicht nur über die Toten schreibt, ihre Begräbnisse aus seinem Fenster heraus beobachtet und ihre Gräber besucht, ist der Tod für ihn „[a]uf eine ganz eigene Weise [...] eine überaus langweilige Angelegenheit“⁵⁴¹, was etwas widersprüchlich wirkt. Sein Bruder zieht ihn sogar damit auf, dass seine fünfte Ehefrau „mit einem Toten zusammenleb[t]“⁵⁴² und zum Schluss kommt es sogar so weit, dass seine Ehefrau ihn entweder vollständig verlässt oder nur zeitweise die Wohnung verlassen hat,⁵⁴³ um ihren Ärger über sein ständiges Schreiben nicht an ihm auszulassen. Das verwundert ihn jedoch nicht wirklich, da sie seiner Ansicht nach nur bei ihm geblieben ist, weil sie sonst nirgendwohin kann, da sie keine

⁵³⁴ Vgl. Strobel 2021, S. 81.

⁵³⁵ Vgl. Strobel 2021, S. 84.

⁵³⁶ Vgl. Strobel 2021, S. 91–92.

⁵³⁷ Vgl. Strobel 2021, S. 89.

⁵³⁸ Vgl. Strobel 2021, S. 90.

⁵³⁹ Strobel 2021, S. 86.

⁵⁴⁰ Vgl. Strobel 2021, S. 90–91.

⁵⁴¹ Strobel 2021, S. 88.

⁵⁴² Strobel 2021, S. 91.

⁵⁴³ Vgl. Strobel 2021, S. 94.

eigene Wohnung hat und zu alt ist, um sich eine neue zu suchen.⁵⁴⁴ Am Ende der Erzählung gelingt es dem Mann erstmals, eine zufriedenstellende Inschrift über seine Schwester zu schreiben.⁵⁴⁵ Da es keine Momente der Unschlüssigkeit gibt und auch die Erzählsituation nicht unnatürlich ist, sind weder die Handlung noch die Erzählinstanz als phantastisch zu beschreiben, der Raum dagegen spielt für die Figuren eine große Rolle. Der Protagonist ist als inaktiv zu werten, er bewegt sich nicht viel im Raum, sondern verbringt die meiste Zeit an seinem Schreibtisch oder am Friedhof und Grenzüberschreitungen werden kaum thematisiert. Die Raumordnungsform ist punktuell, da der Raum weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird. Der Raum macht einen realistischen Eindruck, es könnte sich demnach auch über einen Ort in der realen Welt handeln, ansonsten dient der Raum meistens als Kulisse.

„Das falsche Gebiss“

In der Kurzgeschichte „Das falsche Gebiss“ ist eine Großmutter die personale Erzählerin und die Erzählinstanz ist nicht als unnatürlich zu bezeichnen. Über die Großmutter ist bekannt, dass ihr Ehemann gestorben ist und ihre Enkelin bei ihnen lebt. Die Handlung enthält keine Momente der Unsicherheit, es wird zu keinem Zeitpunkt Zweifel an den Ereignissen gestreut. Während des Begräbnisses ihres Ehemanns sinniert die Frau über das Zusammenleben mit ihrer Enkelin, die in ihrer Schublade Tierskelette und vertrocknete Insekten sammelt. Ihrem Ehemann erzählt sie nichts davon, da sie überzeugt ist, dass er das nicht verstehen würde.⁵⁴⁶ Gleichzeitig ist sie hinsichtlich ihrer Enkelin überzeugt davon, „dass sie wusste, dass ihre Oma es wusste“⁵⁴⁷ und so hüten sie beide das Geheimnis der Skelettsammlungen. Neben verstorbenen Tieren ist das Mädchen auch vom titelgebenden falschen Gebiss seines Großvaters fasziniert, weshalb es ihn immer anstarrt, sobald er abends sein Gebiss rausnimmt. Da sich der Großvater dadurch unwohl fühlt, gibt er das Gebiss nun später raus, was zur Folge hat, dass das Mädchen nachts für wenige Minuten an sein Bett kommt, ihn beobachtet und wieder geht.⁵⁴⁸ Von diesen nächtlichen Besuchen weiß die Großmutter ebenfalls, doch auch das behält sie für sich, bis sie nach fünf, sechs Tagen beschließt, das Kind darauf anzusprechen, doch am nächsten Tag ist ihr Ehemann tot.⁵⁴⁹ Während die Frau vor dem Sarg ihres Mannes steht, sagt sie in Gedanken zu ihm: „Das Tote ist zusammen mit ihr in unser Haus eingezogen“⁵⁵⁰. Die Großmutter wirkt vom Verhalten ihrer Enkeltochter weder verängstigt noch beunruhigt, was

⁵⁴⁴ Vgl. Strobel 2021, S. 87.

⁵⁴⁵ Vgl. Strobel 2021, S. 92–93.

⁵⁴⁶ Vgl. Strobel 2021, S. 96–97.

⁵⁴⁷ Strobel 2021, S. 98.

⁵⁴⁸ Vgl. Strobel 2021, S. 97–99.

⁵⁴⁹ Vgl. Strobel 2021, S. 100.

⁵⁵⁰ Strobel 2021, S. 97.

etwas merkwürdig ist, da ‚normale‘ Kinder sich anders verhalten. Es ist jedoch unbekannt, warum das Mädchen bei ihren Großeltern ist, vielleicht hat das Sammeln von Tierskeletten damit zu tun. Somit sind die Ereignisse eher als ungewöhnlich, aber nicht phantastisch einzuordnen. Der Raum dient in der Geschichte eher als Kulisse und steht weniger im Vordergrund, es könnte jedoch ein möglicher Raum in der realen Welt sein. Da er weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform. Die Bewegung der Figuren ist unauffällig, also weder besonders aktiv noch passiv und Grenzüberschreitungen stehen auch nicht im Fokus. Da weder Erzählinstanz noch Handlung als phantastisch zu werten sind und auch der Raum keine Auffälligkeiten zeigt oder sonst mit Figuren und Handlung zusammenhängt, hat diese Kurzgeschichte zwar einen ungewöhnlichen Inhalt, gilt entsprechend der drei festgelegten Kategorien aber nicht als phantastisch.

„Alte Karten“

Die Kurzgeschichte „Alte Karten“ wird aus der Perspektive einer Frau wiedergegeben, die als Ich-Erzählerin davon erzählt, in der Straßenbahn ihre Doppelgängerin gesehen zu haben. Der Raum tritt in der Erzählung eher in den Hintergrund und dient als Kulisse und da er weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform. Die Räume der erzählten Welt werden als so realistisch dargelegt, dass es sich auch um mögliche Orte in der realen Welt handeln könnte. Die unterschiedlichen Räume wie die Wohnung der Protagonistin, der Eltern und die Straßenbahn tragen nicht wirklich zur Dynamik der Handlung bei und sind auch nicht als phantastisch zu werten. Die Erzählweise ist nicht unnatürlich, da die Ich-Erzählerin felsenfest davon überzeugt ist, ihre Doppelgängerin gesehen zu haben und ihrer Familie und ihrem Partner von diesem Erlebnis erzählt, obwohl ihr bewusst ist, dass es unglaublich klingt, seine eigene Doppelgängerin getroffen zu haben. Sie empfindet das Erlebnis als verstörend⁵⁵¹ und unheimlich und das Erblicken der Doppelgängerin löst „Staunen, Schrecken, Entsetzen, Verwunderung [...] Freude, Glück“⁵⁵² in ihr aus. Ihr Vater und ihr Bruder glauben ihr nicht, ihre Mutter und ihr Partner jedoch schon, obwohl beide das Erlebnis verwunderlich finden. Das Phantastische an der Kurzgeschichte ist, dass die ganze Erzählung hindurch unklar ist, ob die Ich-Erzählerin sich ihre Ähnlichkeit mit der anderen Frau nur einbildet. Die andere Frau wundert sich beim Anblick der Protagonistin nämlich nicht über ihr Aussehen, sie nimmt keine Notiz von ihr und auch fast alle anderen Passagiere der Straßenbahn reagieren unauffällig.⁵⁵³ Es gibt einen einzigen Hinweis darauf, dass sich die

⁵⁵¹ Vgl. Strobel 2021, S. 112.

⁵⁵² Strobel 2021, S. 105.

⁵⁵³ Vgl. Strobel 2021, S. 111–112.

beiden Frauen tatsächlich ähneln: Die Protagonistin ist in der Straßenbahn unabsichtlich auf einen Kinderwagen gefallen, hat sich entschuldigt und sich dann gegenüber der vermeintlichen Doppelgängerin hingesezt.⁵⁵⁴ Als die Doppelgängerin aus der Straßenbahn ausgestiegen ist, hat sie etwas zur Mutter mit dem Kinderwagen gesagt, woraufhin die Ich-Erzählerin die Mutter anspricht und erfährt, dass diese Mutter sie mit der anderen Frau verwechselt hat, die sich gerade bei ihr für den Vorfall mit dem Kinderwagen entschuldigt hat, obwohl es ja nicht ihr, sondern der Protagonistin passiert ist.⁵⁵⁵ Darin sieht die Ich-Erzählerin die Bestätigung dafür, dass sie sich tatsächlich zum Verwechseln ähnlichsehen, obwohl sie die Doppelgängerin als älter als sie selbst wahrnimmt.⁵⁵⁶ Da dieses Moment der Unschlüssigkeit nicht aufgelöst wird, ist die Handlung als phantastisch zu bezeichnen.

„Totentrunk“

In der Kurzgeschichte „Totentrunk“ ist eine namenlose Frau und Mutter die personale Erzählerin. Die Erzählung setzt ein, als die Frau aus dem Schlafzimmer im oberen Stock ihren Ehemann und ihre Tochter beobachtet, die „ganz hinten im Garten“⁵⁵⁷ miteinander rauchen und reden. Von Bedeutung ist, dass die Mutter so weit entfernt ist und es so dunkel ist, dass sie nicht einmal sehen kann, wohin der Blick ihrer Tochter und ihres Ehemanns fällt, und es ist unmöglich, dass sie das Gespräch zwischen ihnen hören kann. Aus dem Grund stellt sie sich nämlich einen Dialog vor, der sich gerade zwischen ihren Familienmitgliedern abspielt und dabei evaluiert sie auch ihren eigenen Dialog und wie realistisch ihre Imagination ist. So dreht sich das imaginäre Gespräch darum, dass die Tochter von einem Polizisten, der ein Bekannter der Familie ist, nach Hause gebracht wurde, nachdem sie dabei erwischt wurde, wie sie mit ihren Freund*innen am Friedhof am Grab ihrer Großmutter Alkohol getrunken hat. So hofft die Mutter, dass der Vater ihr, wenn schon keine Standpauke, dann wenigstens eine Moralpredigt hält.⁵⁵⁸ Weiters wünscht sich die Mutter eine Entschuldigung von ihrer Tochter und die Erzählung endet damit, dass die Tochter ins Haus zurückkommt und die Mutter sich vorstellt, ihre Tochter würde zu ihr ins Schlafzimmer kommen und bei ihr im Bett wie früher Schutz suchen, das ist jedoch auch nur das Produkt ihrer Imagination und die Geschichte endet, bevor aufgelöst wird, ob die Tochter nicht sogar tatsächlich ins Schlafzimmer kommt.⁵⁵⁹ Der Raum ist in dieser Erzählung nicht als phantastisch zu werten, er dient lediglich als Kulisse. Es könnte

⁵⁵⁴ Vgl. Strobel 2021, S. 104.

⁵⁵⁵ Vgl. Strobel 2021, S. 112–113.

⁵⁵⁶ Vgl. Strobel 2021, S. 105.

⁵⁵⁷ Strobel 2021, S. 114.

⁵⁵⁸ Vgl. Strobel 2021, S. 115–117.

⁵⁵⁹ Vgl. Strobel 2021, S. 118–120.

sich um einen möglichen Raum in der realen Welt handeln, da er aber weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, ist es eine punktuelle Raumordnungsform. Die Erzählerin ist eher als unnatürlich einzustufen, da sie von Gesprächen erzählt, die in dieser Weise nicht stattgefunden haben bzw. von denen sie nicht weiß, ob sie in dieser Weise stattgefunden haben. Die Handlung ist in dem Sinne hat zwar in dem Sinne ebenfalls phantastische Tendenzen, da unklar ist, wie das Gespräch tatsächlich abgelaufen ist, aber eigentlich wird an mehreren Stellen deutlich, dass es sich nur um einen imaginären Dialog handelt. Gleichzeitig passen die erfundenen Gesprächsteile aber zu den Gesten der Tochter, weshalb darauf geschlossen werden könnte, dass das Gespräch zwar nicht in genau dieser, aber möglicherweise in ähnlicher Form stattgefunden hat. Grundsätzlich stellt aber auch die Frau fest, dass sie eigentlich nichts von dem Gespräch mitbekommt,⁵⁶⁰ weshalb es ‚eigentlich‘ keine Unsicherheit hinsichtlich des Gesprächs geben kann.

„Große Frage“

In der Kurzgeschichte „Große Frage“ ist eine Frau die Ich-Erzählerin, was jedoch nicht von Beginn an deutlich wird, da die Frau am Anfang Erlebnisse ihrer Eltern aus der Sicht der Mutter nacherzählt. So erzählt die Mutter der Protagonistin, als sie fast erwachsen ist, dass sie früher regelmäßig einen Albtraum hatte, in dem sie sieht, wie ihr Ehemann unter einem Steinhaufen begraben liegt, und immer nachdem sie diesen Traum hatte, lagen am nächsten Tag auf unerklärliche Weise kleine Steine auf der Betthälfte des Mannes.⁵⁶¹ Diese Steine verbarg sie jedoch immer vor ihrem Ehemann, bis er einmal eine Steinsammlung im Müll fand und seine Frau am selben Abend dabei ertappte, wie sie erneut Steine von seiner Bettseite einsammelte.⁵⁶² Da kam es zu einem kurzen Wortwechsel zwischen dem Ehepaar und das waren auch die letzten Worte dazu, denn „am nächsten Tag war er tot“⁵⁶³; der Vater war „Gleisarbeiter und wurde von einer Steinlawine erschlagen“⁵⁶⁴, genau wie im Traum seiner Ehefrau. Als die Tochter das erfährt, flippt sie aus und schlägt ihre Mutter, weil sie nicht nachvollziehen kann, warum sie nie etwas gesagt hat. Die Mutter argumentiert, dass sein Tod vielleicht unausweichlich war und erwidert: „Hätte er es dann wissen wollen? Würdest du es wissen wollen? Das ist eine große Frage“⁵⁶⁵. Die Tochter glaubt, niemals wie ihre Mutter handeln zu können, denn sie würde nie

⁵⁶⁰ Vgl. Strobel 2021, S. 118–119.

⁵⁶¹ Vgl. Strobel 2021, S. 122, 124–125.

⁵⁶² Vgl. Strobel 2021, S. 123–124.

⁵⁶³ Strobel 2021, S. 124.

⁵⁶⁴ Strobel 2021, S. 124.

⁵⁶⁵ Strobel 2021, S. 126.

diesbezüglich schweigen, sie will „verhindern, dass die Geschichte sich wiederholt“⁵⁶⁶. Dann erfahren die Lesenden jedoch, dass auch die Tochter Holzsplitter von der Betthälfte ihres Mannes wegräumt und ihm bisher auch noch nichts davon gesagt hat.⁵⁶⁷ Der Raum ist in dieser Erzählung nicht als phantastisch einzustufen, er dient nur als Kulisse und steht auch in keinem Zusammenhang mit den Figuren oder der Handlung. Weiters handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da der Raum weder genau beschrieben noch lokalisiert wird. Die Erzählinstanz ist auch nicht als phantastisch zu bezeichnen, da sie weder unmöglich noch unnatürlich ist. Die Handlung dagegen ist phantastisch, da es Momente der Unschlüssigkeit gibt. So ist unklar, ob die Frauen tatsächlich den Tod ihrer Ehemänner vorhersagen können oder ob sie diese Albträume nur aufgrund der Berufswahl der Männer haben und ständig in Angst darüber leben, dass etwas passiert. Die Existenz der Steine ist nicht anzuzweifeln, da der Ehemann sie auch sieht. Obwohl die Mutter keine Erklärung für das Auftauchen der Steine findet, ist es eigentlich unmöglich, dass Steine aus dem Nichts auftauchen, das wird jedoch nie aufgelöst. Außerdem besteht Unschlüssigkeit darüber, ob der Vater vielleicht erst aufgrund der Träume stirbt, möglicherweise hat die Frau ‚den Teufel an die Wand gemalt‘. Sollten die Steine tatsächlich einfach so auftauchen, handelt es sich um ein übernatürliches Element. Da es jedoch mehrere Unschlüssigkeiten gibt, ist die Handlung als phantastisch einzuordnen.

„Eine Frau namens W.“

In der Kurzgeschichte „Eine Frau namens W.“ ist ein Mann die personale Erzählinstanz und er denkt, abends in seinem Stammlokal sitzend, über seine Frau nach, denn die ist zuvor betrunken und später als sonst von ihrem Lesekreis zurückgekehrt, wo sie die Geschichte „Ein Mann namens Wakefield“⁵⁶⁸ besprochen haben. In der Erzählung geht es um einen Mann, der seine Familie verlässt, 20 Jahre lang in ihrer Nähe in einer Wohnung wohnt, dann wieder zurückkehrt und wieder der alte ist.⁵⁶⁹ Die Frau des Protagonisten lobt dieses Verhalten und meint, dass das Buch von einer Frau handeln sollte und auf Nachfrage des Ehemanns erwidert sie nur, dass jeder ein dunkles Geheimnis hat.⁵⁷⁰ Während seines Besuchs seines Stammlokals und auch am Heimweg redet der Mann sich selbst ein, dass es sich dabei lediglich um eine Geschichte handelt, nichts weiter. Als er jedoch wieder heimkommt, brennt kein Licht in seiner Wohnung, was er damit erklärt, dass seine angetrunkene Frau wohl gleich direkt ins Bett gegangen ist.⁵⁷¹

⁵⁶⁶ Strobel 2021, S. 127.

⁵⁶⁷ Vgl. Strobel 2021, S. 128.

⁵⁶⁸ Dieses Buch von Nathaniel Hawthorne ist nicht erfunden, sondern existiert tatsächlich.

⁵⁶⁹ Vgl. Strobel 2021, S. 129–131.

⁵⁷⁰ Vgl. Strobel 2021, S. 132–133.

⁵⁷¹ Vgl. Strobel 2021, S. 133–134.

Diese Stelle erweckt aber stattdessen den Eindruck, dass sich der Mann Sorgen darüber macht, seine Frau könnte es dem Mann aus ihrer Erzählung gleichtun und ihn ebenfalls verlassen. Der Raum ist in dieser Erzählung nicht als phantastisch zu werten, da er keinen Einfluss auf die Figuren oder die Handlung hat, es zu keinen Grenzüberschreitungen kommt und weder die Wahrnehmung des Raums noch die Bewegung der Figuren im Raum von besonderer Bedeutung sind. Es könnte sich um einen möglichen Raum in der realen Welt handeln und es ist eine punktuelle Raumordnungsform, weil der Raum nicht genau beschrieben und lokalisiert wird. Die Erzählinstanz ist ebenfalls nicht unnatürlich und phantastisch, da die Erzählweise möglich ist, es handelt sich nur um einen Mann, der über einen Streit mit seiner Frau nachdenkt, das stellt nichts Unmögliches dar. Die Handlung ist auch nicht als phantastisch einzuordnen, da es im Grunde keine Momente der Unsicherheit gibt; dass am Ende der Erzählung keine Lichter brennen, kann darauf zurückzuführen sein, dass die Frau einfach schon schläft, was der Mann auch in Betracht zieht. Obwohl sie das Verhalten des Mannes aus ihrem Buch nachvollziehen kann, gibt es keine konkreten Hinweise darauf, dass sie ihren Mann ebenfalls verlassen will.

„Der Besuch des Handlangers“

In der Kurzgeschichte „Der Besuch des Handlangers“ ist ein namenloser älterer Mann, wahrscheinlich ein Pensionist, die Ich-Erzählinstanz. Von ihm ist bekannt, dass er mit seiner Ehefrau Erna im vierten Stock wohnt, zwei Kinder hat, wobei er seine Tochter liebt und seinen Sohn hasst, und bereits zwischen 55 und 65 Jahren verheiratet ist. Die Geschichte beginnt mit dem titelgebenden Besuch eines Handlangers, der das Ehepaar darüber aufklärt, dass es den Fahrstuhl seit der Übernahme durch ein neues Unternehmen nur noch unter Zahlung von monatlich 54 Euro nutzen könne. Das Ehepaar hat jedoch einerseits nicht genug Geld dafür, andererseits weigert sich der Protagonist, dafür Geld zu zahlen und da beide zu schwach für die Treppen sind, sind sie von nun an in ihrer Wohnung eingesperrt.⁵⁷² Daraufhin verschickt der alte Mann mehrere Beschwerdebriefe, währenddessen sind beide Kinder zu Besuch und der Sohn bietet seinen Eltern an, die Kosten zu übernehmen, der Vater verweigert sein Geld jedoch. Die ganze Erzählung hindurch spricht der Mann darüber, dass sein Tod nicht nur bald eintreten wird, sondern dass er ihn auch nicht mehr abwarten kann. Während das ältere Ehepaar zu Hause eingesperrt ist, gewöhnt es sich Erna an, fünf- bis sechsmal täglich für zwölf Minuten zu lüften.⁵⁷³ Eines Tages erhält das Ehepaar Besuch von einem Mann, der ihnen verspricht, für ihr Recht auf die Benutzung des Fahrstuhls juristisch vorzugehen und er verrät ihnen, dass sie gute

⁵⁷² Vgl. Strobel 2021, S. 136–138.

⁵⁷³ Vgl. Strobel 2021, S. 158–159.

Chancen auf einen Sieg haben, was insbesondere Erna äußerst glücklich macht.⁵⁷⁴ Die Freude währt aber nicht lange, denn nur zwei Tage später findet der Protagonist seine eiskalte Frau nachts in der eiskalten Wohnung bei geöffneten Fenstern „auf der Schwelle zwischen Wohnzimmer und Küche“⁵⁷⁵ tot am Boden liegen. Nach dem Begräbnis denkt der Witwer nur noch darüber nach, welches der beste Weg in den Tod wäre: entweder der Fall vom Balkon oder der Gang in seinen geliebten Schnee, wo er erfrieren würde.⁵⁷⁶ An dieser Geschichte sind weder die Handlung noch die Erzählinstanz als phantastisch zu bezeichnen, da es keine Momente der Unschlüssigkeit gibt und auch das Erzählen keinen unmöglichen oder unnatürlichen Charakter hat. Der Raum ist jedoch von großer Bedeutung in dieser Kurzgeschichte, denn gleich zu Beginn der Erzählung wird das alte Ehepaar dadurch in seiner Bewegung im Raum eingeschränkt, dass ihnen der kostenlose Zugang zum Lift verwehrt wird. Obwohl sie zuvor zumindest in der kalten Jahreszeit auch nicht viel Zeit draußen verbracht haben, sind sie nun in ihrer Wohnung eingesperrt und Ernas ständiges Lüften ist ein Anzeichen für ihr Gefühl der räumlichen Einschränkung. Erst als das Ehepaar vom Mann erfährt, dass es den Fahrstuhl bald wieder nutzen kann, also erst mit dieser Öffnung des Raums sind sie auch wieder glücklich. Grenzüberschreitungen sind ebenfalls erwähnenswert in dieser Geschichte, denn der Protagonist findet seine tote Frau auf einer Raumgrenze liegend und er möchte aus dem Leben scheiden, indem er die Grenze zwischen dem Innen seiner Wohnung und dem Außen überschreitet und sich in den Tod fallen lässt. Die erzählte Welt könnte in der realen Welt ebenso existieren, da sie jedoch nicht genau beschrieben oder lokalisiert wird, handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform.

7.3 Analyse von „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ von Clemens J. Setz

„Milchglas“

Die Kurzgeschichte „Milchglas“ wird aus der Ich-Perspektive eines Schuljungen namens Felix wiedergegeben. Die Erzählinstanz ist nicht als unnatürlich zu werten. Von Felix ist bekannt, dass sein Bruder ausgezogen ist, seine Eltern sich nachts häufig streiten und er Gefallen daran findet, anderen Schmerzen zuzufügen. Möglicherweise wurde auch Felix von seinem Bruder vor seinem Auszug geschlagen („Seine körperliche Kraft war immer noch die alte“⁵⁷⁷) und er wendet in sozialen Interaktionen mit anderen nur an, was er von seinem Bruder gelernt hat. Ansonsten ist lediglich bekannt, dass Felix Schlafprobleme hat und eine blaue Kiste mit

⁵⁷⁴ Vgl. Strobel 2021, S. 165–167.

⁵⁷⁵ Strobel 2021, S. 169.

⁵⁷⁶ Vgl. Strobel 2021, S. 173–174.

⁵⁷⁷ Clemens J. Setz: Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes. Erzählungen. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 31.

seltsamen Bildern, Fotos und Gegenständen besitzt.⁵⁷⁸ In der Kirche gab es ein Fenster, das Felix immer faszinierend anblickt, während er die Kommunion empfängt, und er beschreibt es wie folgt:

ein rundes, weißes Fenster aus Milchglas [...]. Es war genauso rund und weiß wie die Hostie in meinem Hund, und die Distanz zwischen mir und dem hohen Fenster verringerte sich fast auf null, wenn sich die kleinere Version davon, die Hostie, an meinen Gaumen legte. Wie ein Seil, das zwischen zwei weit entfernten Punkten gespannt wird. Das Fenster war einer der wenigen Gegenstände, die eine unleugbar heilige Wirkung auf mich hatten [...].⁵⁷⁹

Dieses Milchglasfenster ist von besonderer Bedeutung, da Felix am Ende der Geschichte „säuberlich aus dem Rahmen gelöst, das kreisrunde, mädchenkopfgroße Milchglasfenster aus der Kirche“⁵⁸⁰ von dem Geistlichen wie eine Oblate empfängt. Da erstens ein Mensch einen Gegenstand dieser Größe nicht schlucken kann und zweitens es äußerst unwahrscheinlich ist, dass die Erwachsenen in Felix' Leben ihn auf diese Weise bestrafen und drittens unklar ist, ob das nicht lediglich einer von Felix' Alpträumen ist, die er im Laufe der Erzählung immer wieder schildert, ist dieses Ereignis als phantastisch einzustufen. Darüber hinaus wird der Raum realistisch dargestellt und könnte in dieser Form auch in der realen Welt existieren. Es handelt sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da der Raum nicht genau beschrieben oder lokalisiert wird. Grenzüberschreitungen finden an mehreren Stellen explizit Erwähnung, beispielsweise als er bei Michael zu Besuch ist und ihn erst dann schlägt und demütigt, wenn die Mutter die Wohnung als Raum verlässt⁵⁸¹ oder als er im Rahmen eines Spiels auf dem Spielplatz Michael in eine Kabine einer öffentlichen Toilette schickt, ihm befiehlt, erst herauszukommen, wenn nach ihm gerufen wird und dann allen anderen in Bezug auf seine Abwesenheit Lügen aufischt.⁵⁸² Das geht so weit, dass Michael stundenlang von seiner Mutter gesucht wird, bis ihn Jugendliche in der Nacht in der Toilette finden.⁵⁸³ Felix bewegt sich demnach aktiv im Raum, schränkt andere jedoch in ihrem Raum ein. Da es ein Moment der Unschlüssigkeit gibt, ist die Handlung als phantastisch zu werten und auch das Wechselspiel des Raums mit den Figuren und der Handlung und die Grenzüberschreitungen gelten als phantastisch.

⁵⁷⁸ Vgl. Setz 2011, S. 24.

⁵⁷⁹ Setz 2011, S. 15–16.

⁵⁸⁰ Setz 2011, S. 38.

⁵⁸¹ Vgl. Setz 2011, S. 21–23.

⁵⁸² Vgl. Setz 2011, S. 25–27.

⁵⁸³ Vgl. Setz 2011, S. 31.

„Die Waage“

Die Kurzgeschichte „Die Waage“ wird aus einer personalen Erzählsituation, nämlich aus der Perspektive der Hauptfigur Daniel, erzählt; die Erzählinstanz gibt lediglich Einblick in seine Gefühlswelt. Die Handlung selbst ist als eindeutig zu werten, es gibt lediglich einen Moment, wo unklar ist, was sich tatsächlich zugetragen hat: Am Anfang der Geschichte steht Daniel vor der Wohnung seiner Nachbarn und seiner Frau erzählt er anschließend, dass er mit ihnen geredet hat, das steht jedoch nicht niedergeschrieben, die Lesenden müssen sich demnach genau wie Daniels Frau auf sein Wort verlassen. Darüber hinaus ist es zwar ungewöhnlich, dass im Innenhof eines Wohnhauses auf einmal ein altes Modell einer Waage auftaucht, es stellt jedoch kein übernatürliches Objekt dar. Daniel findet sie jedoch unheimlich, sie ist etwas Fremdes und auch Befremdliches. Merkwürdig ist, dass die Waage von zwei Hausbewohnern als „Dinosaurier“⁵⁸⁴ bezeichnet wird, auf dem geritten wird, wenn man darauf steigt und sich abwägt. Zu Daniel ist weiters bekannt, dass er eine adoptierte Tochter hat, arbeitet und dass seine Angst vor der Waage und seine Skepsis ihr gegenüber mit jedem Tag wächst. Als er gegen Ende der Erzählung vom Hausbesitzer dazu gezwungen wird, auf die Waage zu steigen und sein Gewicht zu offenbaren, muss er sich anschließend abduschen, da er sich nach der Berührung mit der Waage schmutzig und mitgenommen fühlt.⁵⁸⁵ Der Raum tritt eher in den Hintergrund und es handelt sich am ehesten um eine punktuelle Raumordnungsform, weil der Raum nicht detailliert beschrieben oder genau lokalisiert wird. In Bezug auf die laute Musik der Nachbarn hat Daniel jedoch das Gefühl, dass die Musik in den Wänden feststeckt („Wieder waren die Wände die halbe Nacht lang voll verrückt gewordener Musik gewesen [...]“⁵⁸⁶). Das ist als unnatürlich zu werten, da Musik nicht in Wänden feststecken kann. Ansonsten wird die erzählte Welt jedoch häufig als realistisch beschrieben, sie könnte in der Form auch in der realen Welt existieren und die einzelnen Räume sind auch homogen. Auffallend ist eine hohe Zahl an Anthropomorphismen, z. B. „Er deutete auf die Galerie der Balkone, die ernst auf die drei Männer im Garten herunterblickten. Auf einem Balkon stand ein Kinderteleskop, dessen Hals in einem extremen Winkel verbogen war, als hätte ihm jemand das Genick gebrochen“⁵⁸⁷ oder „Das Frühstücksei in dem roten Holzbecher sah aus, als würde es intensiv über etwas nachdenken. Ein stiller, runder Gegenstand“⁵⁸⁸ oder „Mit einem verspäteten Blinzeln

⁵⁸⁴ Setz 2011, S. 45.

⁵⁸⁵ Vgl. Setz 2011, S. 58.

⁵⁸⁶ Setz 2011, S. 47.

⁵⁸⁷ Setz 2011, S. 46.

⁵⁸⁸ Setz 2011, S. 51.

registrierte der Bewegungsmelder die Anwesenheit seines Herrn“⁵⁸⁹ oder „[...] das breite Uhrengesicht glotzte bedrohlich ins Nichts“⁵⁹⁰ oder „Der Zeiger, sonderbar leichtfüßig und befreit, machte bei der ersten Berührung einen freudigen Sprung [...]“⁵⁹¹. Wenn davon ausgegangen wird, dass diese leblosen Objekte tatsächlich menschliche Eigenschaften haben, wäre das eine wunderbare Erzählung, wahrscheinlicher ist jedoch, dass die Nutzung solcher Metaphern Daniels Wahrnehmung seiner Umgebung untermauern soll. Somit sind die Objekte der erzählten Welt zeitweise phantastisch, als ihnen menschliche Eigenschaften zugewiesen werden, die Handlung und die Erzählinstanz sind ansonsten jedoch nicht wirklich als phantastisch zu werten. Es wirkt untypisch für Daniel, dass er am Ende der Erzählung einen Stein auf seine Frau wirft,⁵⁹² aber es besteht kein Zweifel daran, dass er das macht, es ist lediglich unklar, was genau der Grund dafür ist.

„Die Visitenkarten“

In der Kurzgeschichte „Die Visitenkarten“ ist die Protagonistin Martina Keller die personale Erzählerin; das gesamte Geschehen wird aus ihrer Perspektive geschildert. Zu Martina Keller ist bekannt, dass sie eine Chanel-Handtasche besitzt, die sie Cat nennt,⁵⁹³ weil sie die „handzahme[“⁵⁹⁴ Tasche „gerne auf ihren Schoß nahm und kraulte“⁵⁹⁵, was als ungewöhnlich zu werten ist. Darüber hinaus erfahren die Lesenden, dass die Hauptperson in einer Marketingfirma arbeitet, häufig und gerne in ihrer Badewanne badet, gerne Musik vom Komponisten Philip Glass hört, in der Arbeit wenige soziale Kontakte hat, von den anderen gemieden wird und ihre Mittagspause häufig auf dem Klo verbringt. Ihre Situation am Arbeitsplatz verschlechtert sich noch, als eines Tages Geschwüre und Blasen auf ihren Visitenkarten auftauchen, über die sich ihre Kolleginnen so lange lustig machen, bis auch ihre Besitztümer von der Seuche befallen sind. Schließlich führt das Auftreten der Seuche auch allem Anschein nach zu Martinas Kündigung⁵⁹⁶ und ab diesem Zeitpunkt wird ihr Leben nur noch von der Seuche beherrscht.⁵⁹⁷ Die Seuche wird beschrieben als „eine Art Geschwür, grobkörnig, schwärzlich“⁵⁹⁸, das sich „wie ein Bimsstein oder eine vertrocknete Koralle

⁵⁸⁹ Setz 2011, S. 53.

⁵⁹⁰ Setz 2011, S. 60.

⁵⁹¹ Setz 2011, S. 60.

⁵⁹² Vgl. Setz 2011, S. 61.

⁵⁹³ Vgl. Setz 2011, S. 63–64.

⁵⁹⁴ Setz 2011, S. 64.

⁵⁹⁵ Setz 2011, S. 64.

⁵⁹⁶ Vgl. Setz 2011, S. 71.

⁵⁹⁷ Vgl. Setz 2011, S. 72.

⁵⁹⁸ Setz 2011, S. 63.

anfühlte“⁵⁹⁹ und zusätzlich kommt es zur Bildung von „Blasen, die mit einer gelblichen Flüssigkeit gefüllt waren“⁶⁰⁰. Neben der Tasche, der tierische Eigenschaften zugeschrieben werden, werden an einer anderen Stelle dem Badezimmer menschliche Eigenschaften zugeschrieben („Sie räusperte sich, und das Badezimmer [...] räusperte sich mit ihr“⁶⁰¹). Die Seuche beherrscht Martinas Leben immer mehr, ihre Wohnung ist praktisch nicht mehr bewohnbar, ihre Besitztümer – inklusive Cat – sind vollständig befallen und sie kann ihre Bankomatkarte aufgrund der Deformierungen nicht mehr nutzen.⁶⁰² Am Ende löst sie ihr Sparbuch auf, um beim Einkaufen noch in bar zahlen zu können, aber auch da kommt es so weit, dass die Geldscheine irgendwann nicht mehr als solche erkennbar sind und sie kauft sich mit ihrem letzten Geld „mehrere Überlebenspackungen Reis, Nudeln und Mineralwasser“⁶⁰³. In der Geschichte herrscht keine Ungewissheit hinsichtlich des Geschehens und die Erzählsituation ist nicht als unnatürlich zu werten. Das Auftauchen und die Ausbreitung der Seuche ist jedoch ein unmögliches Element, das auch in der erzählten Welt nichts Natürliches darstellt. Ansonsten ist die Erzählwelt jedoch als realistisch anzusehen. Die Raumordnungsform ist noch am ehesten als punktuell zu werten, da der Raum weder genau beschrieben noch lokalisiert wird. Je mehr sich die Seuche in Martinas Lebensraum ausbreitet, desto geringer ist ihre Lebensqualität, ihr wird alles genommen, was ihr etwas bedeutet, und in ihrer Wohnung kann sie auch nicht mehr leben. Somit ist ein Zusammenhang zwischen Figuren, Handlung und dem Raum zu werten, denn die Seuche als unheimliches und phantastisches Element der Handlung sorgt für die Einschränkung von Martinas Lebensraum und greift später auch auf den Raum des Rests der Bevölkerung über.⁶⁰⁴

„Das Gespräch der Eltern in *Hänsel und Gretel*“

Die Kurzgeschichte „Das Gespräch der Eltern in Hänsel und Gretel“ ist aus der Perspektive eines Ehepaares erzählt, dessen Kinder – entsprechend dem Titel – die Märchenfiguren Hänsel und Gretel sind. Die Geschichte beginnt sprachlich auch so, wie typischerweise Märchen anfangen und wie auch das Märchen „Hänsel und Gretel“ anfängt („Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern. Das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Gretel“⁶⁰⁵). So ist die Erzählung von Anfang an räumlich in einer

⁵⁹⁹ Setz 2011, S. 63.

⁶⁰⁰ Setz 2011, S. 65.

⁶⁰¹ Setz 2011, S. 62.

⁶⁰² Vgl. Setz 2011, S. 72.

⁶⁰³ Setz 2011, S. 73.

⁶⁰⁴ Vgl. Setz 2011, S. 73–74.

⁶⁰⁵ Setz 2011, S. 75.

Märchenwelt verortet und wird nicht als realistisch gesehen. Ansonsten findet der Raum keine Erwähnung, es handelt sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da der Raum weder beschrieben noch lokalisiert wird. Es kommt auch zu keinen Grenzüberschreitungen, alles spielt sich im Schlafzimmer des Ehepaares ab und die beiden Personen bewegen sich auch im Schlafzimmer nicht oder gestalten den Raum sonst aktiv, weshalb anzumerken ist, dass der Raum eher als Hintergrundraum fungiert. Obwohl das Geschehen in einer Märchenwelt verortet ist, handelt es sich um eine logisch mögliche Welt, die lediglich unnatürliche Elemente enthält. Sowohl in der Kurzgeschichte als auch im Märchen „Hänsel und Gretel“ ist es die Mutter, die die Kinder aussetzen und allein lassen möchte, darüber besteht in der Geschichte auch keine Unsicherheit. Im Vergleich zur realen Welt ist es jedoch etwas äußerst Merkwürdiges und Unnatürliches, dass eine Mutter ihre Kinder im Wald allein lassen möchte, weil die Familie nicht genug Essen hat. Der Ehemann zieht es zwar in Erwägung, aber wirklich überzeugt ist er nicht („Mal sehen“, sagte er dann, als er sicher war, dass sie ihn nicht mehr hören konnte. „Mal sehen“⁶⁰⁶). Der Vorschlag der Frau scheint demnach auch in der erzählten Welt nicht natürlich zu sein. Darüber hinaus teilt der Ehemann seine Sorgen mit ihr und um ihn auf andere Gedanken zu bringen, fängt sie an, Sex mit ihm zu haben. Was die Idee der Frau ebenfalls befremdlich macht, ist, dass sie das Aussetzen ihrer Kinder nicht nur allgemein während des Geschlechtsakts, sondern während ihres Orgasmus vorschlägt, als ob das körperliche Hochgefühl mit dem Verlassen ihrer Kinder gleichzusetzen ist. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Handlung eher dem Wunderbaren zuzuordnen ist und nicht dem Phantastischen.

„Die Vase“

Die Kurzgeschichte „Die Vase“ spielt in einem Bestattungsinstitut und das Geschehen wird von einer auktorialen Erzählinstanz wiedergegeben. Es geht darum, dass ein Schriftsteller mit seiner Tochter vorbeikommt, um seine tote Mutter ein letztes Mal zu sehen. Während der Schriftsteller in der Totenkammer bei seiner Mutter ist, ertönen laute Geräusche, als ob die schwere Vase, die sich im Raum befindet, zerbrochen wäre, und für die Personen außerhalb der Kammer klingt es auch so, als ob Papier zerknüllt werden würde, Zettel herumfliegen würden und schwere Gegenstände durch den Raum geschoben würden. Als der Schriftsteller mit Zetteln in der Hand wieder rauskommt und das Beerdigungsinstitut mit seiner Tochter wieder verlässt, findet der Lehrling des Instituts kein Chaos und keine Unordnung in der Kammer vor, gaukelt dem Bestatter aber vor, dass er den Raum aufräumen müsste. Die Erzählinstanz kommentiert das Geschehen nicht, die Ereignisse werden lediglich wiedergegeben. Zu den Figuren werden

⁶⁰⁶ Setz 2011, S. 78.

nahezu keine Informationen gegeben, zum Schriftsteller ist bloß bekannt, dass seine Mutter gestorben ist, dass er ein vom Feuilleton gefeiertes Buch geschrieben hat und dass seine Tochter Alice heißt. Der Raum wird öfter thematisiert, z. B. „[sah] das Haus gegenüber dem Beerdigungsinstitut [...] aus wie ein Buch, das mit den aufgeschlagenen Seiten nach unten im Schnee lag“⁶⁰⁷, so werden einem Haus Eigenschaften eines Buches zugeschrieben. An einer anderen Stelle ist davon die Rede, dass der Empfangsraum des Instituts selten gelüftet wird. Das könnte eine Abbildung des Inhalts des Raums sein, denn auch in einem Bestattungsinstitut gibt es wenig Frisches, der Ort ist geprägt vom Tod und so ist auch die Luft alt und abgestanden. Ansonsten findet sich in dieser Geschichte ebenfalls eine punktuelle Raumordnungsform. Die bedeutendsten Grenzüberschreitungen sind in die Totenkammer und aus der Kammer heraus. Am merkwürdigsten, unmöglichsten und phantastischsten ist, dass aus der Kammer Geräusche dringen, die darauf schließen lassen, dass eine Vase zerbricht und dass ein schwerer Gegenstand bewegt wird. Der Schriftsteller entschuldigt sich darüber hinaus für das Durcheinander, das er angerichtet hat. Als der Lehrling den Raum betritt, „hatte [er] erwartet, dort ein schwindelerregendes Chaos vorzufinden, Scherben, Trümmer, zerknülltes Papier. Aber da war nichts. Der Raum sah genauso aus, wie er ihn verlassen hatte. Die Vase stand da wie immer [...]. Der zentnerschwere Sarg mit der Leiche hatte sich keinen Zentimeter vom Fleck bewegt“⁶⁰⁸. Die einzige Veränderung ist, dass die Hände der Toten auseinandergebogen worden sind. Es erscheint außerdem merkwürdig, dass der Schriftsteller eine falsche Visitenkarte dagelassen hat, das wird jedoch nicht aufgelöst. Logisch und physikalisch unmöglich ist somit, dass Geräusche aus der Kammer erklingen, denen keine Geräuschquelle zugewiesen werden kann, es wurde nichts zerbrochen oder bewegt und das erscheint auch dem Lehrling in der erzählten Welt unnatürlich. Als er jedoch mit einem Besen den Raum betritt, um aufzuräumen, „drangen aus der Kammer die leisen Klirrgeräusche von Scherben, die aufgesammelt wurden, und das Rascheln von Papierfetzen, die in einen Eimer fielen“⁶⁰⁹. Es scheint, als ob nur in diesem Raum die Naturgesetze der erzählten Welt und der realen Welt nicht greifen würden, im Rest der Erzählwelt jedoch schon. Somit ist festzuhalten, dass der Raum eine Rolle spielt, da es zwei Räume gibt, die sich in ihrer physikalischen und logischen Möglichkeit voneinander unterscheiden und damit die Grenze dazwischen auch von Bedeutung ist und andere Aspekte der Erzählung wie die falsche Visitenkarte sind zwar merkwürdig, aber weniger als phantastisch zu werten. Da jedoch unklar ist, ob die logischen bzw. physikalischen Gesetze in der Kammer

⁶⁰⁷ Setz 2011, S. 79.

⁶⁰⁸ Setz 2011, S. 84.

⁶⁰⁹ Setz 2011, S. 85.

wirklich ausgesetzt sind, gibt es das Moment der Unschlüssigkeit, weshalb der Text als phantastisch zu werten ist. Falls angenommen wird, dass die Gesetze in der Kammer nicht herrschen, entscheidet man sich für eine Möglichkeit, das wäre dann nicht mehr phantastisch, aber das gleichzeitige Vorhandensein dieser beiden Räume in einer Welt spricht dennoch für die Phantastik.

„Weltbild“

Die Geschehnisse in der Kurzgeschichte „Weltbild“ werden als Ich-Erzählsituation aus der Perspektive des Ich-Erzählers Markus wiedergegeben. Vom Erzähler ist bekannt, dass er mit seiner Freundin Therese, die auch Tessa oder Tess genannt wird,⁶¹⁰ zusammenlebt. Ansonsten gibt es keine Informationen zu Markus, beispielsweise zu seinem Beruf oder seinem Charakter, weshalb die Erzählinstanz nicht als unnatürlich und damit phantastisch bezeichnet werden kann. Markus' Freundin Tessa versucht, ihn dazu zu überreden, sie als Sklavin in einen Käfig einzusperren und dieser Käfig ist als Raum die ganze Erzählung hindurch von großer Bedeutung. Zu Beginn der Geschichte besteht noch Unsicherheit darüber, ob es sich um einen Tierkäfig handelt oder wofür er gedacht ist, das wird jedoch recht schnell aufgelöst. So ist es tatsächlich ein „echter Käfig, etwa zwei mal zwei Meter im Grundriss und gerade hoch genug, dass man darin kauern konnte“⁶¹¹. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird plötzlich ein klebriger Fleck im Käfig entdeckt, an dem Haare kleben, woraufhin Tessa den Käfig, in dem sie zu dem Zeitpunkt eingesperrt ist, unbedingt verlassen möchte.⁶¹² Obwohl zuerst unklar ist, ob sie das nicht nur behauptet, um herausgelassen zu werden,⁶¹³ wird am Ende der Geschichte klar, dass es diese klebrige Stelle voller Haare tatsächlich gibt, als Markus den Käfig nämlich als „hässliche[s] Foltergerät mit seinen klebrigen Stellen voller fremder Sklavenhaare“⁶¹⁴ beschreibt. Die Bewegung im Raum ist als ambivalent zu werten, Tessa möchte zwar unbedingt als Sklavin in den Käfig gesperrt werden und hat den Raum auch insofern aktiv gestaltet, als dass sie den Käfig extra dafür gekauft hat, gleichzeitig bittet sie jedoch immer wieder darum, befreit zu werden und wenn Markus ihrer Bitte nachgibt, wirft sie ihm wiederum vor, das Spiel nicht richtig gespielt zu haben.⁶¹⁵ Diese Grenzüberschreitung zwischen dem Käfig und dem Rest der Wohnung ist demnach von großer Bedeutung, wird auch häufig thematisiert und ist als phantastisch zu werten, da Raum, Figuren und Handlung miteinander zusammenhängen. In

⁶¹⁰ Vgl. Setz 2011, S. 86.

⁶¹¹ Setz 2011, S. 88.

⁶¹² Vgl. Setz 2011, S. 94.

⁶¹³ Vgl. Setz 2011, S. 95.

⁶¹⁴ Setz 2011, S. 97.

⁶¹⁵ Vgl. Setz 2011, S. 96.

dieser Geschichte trägt der Raum maßgeblich zur Dynamik der Handlung bei und es handelt sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da der Raum ansonsten weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert wird. Ein Moment der Unschlüssigkeit hinsichtlich der Handlung besteht, als Tessa Markus vorwirft, ihr Schreien aus dem Käfig eine Stunde lang ignoriert zu haben, während Markus der Ansicht ist, dass dies unmöglich ist, da er diese angebliche Stunde lang im Nebenzimmer war und sie auch sonst keine ganze Stunde geschrien hat.⁶¹⁶ Dieses Moment der Unsicherheit wird auch nicht aufgelöst, weshalb es dem Bereich des Phantastischen zuzuordnen ist.

„Der Schläfer erwacht“

Die Kurzgeschichte „Der Schläfer erwacht“ wird abwechselnd aus der Sicht von vier Figuren erzählt, die in dem Fall auch die jeweilige personale Erzählinstanz bilden. Zu Beginn der Geschichte geht es um Frederik Waggerl, der von sich behauptet, seine Frau regelmäßig zu schlagen und sich für seinen siebenjährigen Sohn gern immer wieder neue Strafen auszudenken.⁶¹⁷ Nach einer seiner Strafen muss sein Sohn ins Krankenhaus und am Heimweg hat Frederik einen Autounfall, wonach sich sein Hirn drei Jahre in einem Dämmerzustand befindet, bevor er plötzlich erwacht und ohne seine Familie, die sich von ihm abgewandt hat, in einem betreuten Wohnheim lebt.⁶¹⁸ Aus der Perspektive des Professors Hubert Antonitsch erfahren die Lesenden, dass Frederik, der geistig beeinträchtigt ist, zu einem bekannten Künstler wurde und zu dem Zeitpunkt des Erzählens nicht mehr am Leben ist. Hubert und seine Frau Ulrike, aus deren Perspektive ebenfalls erzählt wird, streiten sich oft und heftig; Ulrike wirft ihrem Ehemann oft in einem alkoholisierten Zustand vor, eine Affäre zu haben und beide sind unglücklich in der Ehe und mit ihrem Leben.⁶¹⁹ Weiters besucht Hubert mit den teilnehmenden Studierenden seines Seminars eine Ausstellung von Frederik. Die letzte Perspektive ist die von Robert Waggerl, dem Sohn von Frederik, der zu dem Zeitpunkt seines Teils der Erzählung 16 Jahre alt ist. Außerdem raucht er regelmäßig mit seinen Freunden Gras, schaut dabei gewalttätige Pornofilme⁶²⁰ und hat eine 20-jährige Freundin namens Martina, die die Studentin von Hubert Antonitsch ist, von der er sich nach einem Streit jedoch trennt.⁶²¹ Der Raum spielt in der Kurzgeschichte nahezu keine bedeutende Rolle, er wird weder hervorgehoben noch ausführlich beschrieben, weshalb es sich um eine punktuelle

⁶¹⁶ Vgl. Setz 2011, S. 90–91.

⁶¹⁷ Vgl. Setz 2011, S. 98.

⁶¹⁸ Vgl. Setz 2011, S. 98–101.

⁶¹⁹ Vgl. Setz 2011, S. 108–109.

⁶²⁰ Vgl. Setz 2011, S. 115.

⁶²¹ Vgl. Setz 2011, S. 118–122.

Raumordnungsform handelt. Die Wahrnehmung des Raums und die Bewegung im Raum durch die Figuren findet ebenfalls nicht wirklich Erwähnung; der realistisch dargestellte Raum dient lediglich als Kulisse des Geschehens. Hinsichtlich der Ereignisse bestehen keine Zweifel, alles wird so präsentiert, dass es keine Momente der Unschlüssigkeit gibt. Die Erzählinstanz ist dagegen ungewöhnlich, jedoch nicht unnatürlich. Es gilt in einer Gesellschaft nicht als ‚normal‘, seine Frau regelmäßig zu schlagen und Freude an den Bestrafungen seines Sohnes zu haben und es ist auch untypisch für einen Professor, dass er seiner Studentin während des Besuchs einer Ausstellung vor allen anderen Studierenden eröffnet, mit ihr „ficken“⁶²² zu wollen. Diese Dinge gelten zwar als ungewöhnlich, sie sind jedoch nicht unmöglich oder unwahrscheinlich, möglicherweise sind die dargestellten Ereignisse in der realen Welt bereits irgendwann so vorgekommen. Somit ist vermerken, dass an dieser Geschichte nichts direkt Phantastisches festzumachen ist.

„Die Blitzableiterin oder *Éducation Sentimentale*“

In der Kurzgeschichte „Die Blitzableiterin oder *Éducation Sentimentale*“ ist die Ich-Erzählinstanz ein 45-jähriger Mann namens Felix Littmann, der seine Erzählung mit der Scheidung seiner Frau Sarah nach 23 Jahren Ehe beginnt. Diesen Schritt betrachtet er als „notwendige Öffnung“⁶²³, nach der sie lange gesucht haben. Sowohl ihre Ehe als auch ihr Leben „war zu einem furchterregenden Festkörper erstarrt, zu einem rechtlich und sozial verankerten Eisblock, in dem nur schädliche Bakterien und tödliche Rachegeanken gegenüber der Welt und ihren vielen verpassten Gelegenheiten gedeihen konnten“⁶²⁴. Trotz der Scheidung wohnt Sarah weiterhin im Haus und sie verhalten sich auch beide, als wären sie noch in einer Liebesbeziehung, denn es war lediglich die Ehe, die sie einengte, jetzt können sie all ihren Phantasien und Gelüsten freien Lauf lassen. Von Felix ist ansonsten bekannt, dass er mittlerweile als Direktor einer Schule arbeitet⁶²⁵ und „in einem recht konservativen Vorort von Graz, in einem von *Schöner-Wohnen*-Siedlungen verseuchten Tal in der Nähe des Schöckl“⁶²⁶ [Hervorhebung im Original], in einem Haus mit Hund und Garten wohnt. Nahezu die gesamte Erzählung besteht daraus, dass sich das ehemalige Ehepaar seine Gewalt- und Sexphantasien nicht nur offenbart und sich darin gegenseitig übertrumpfen möchte, sondern sie lassen Worten auch Taten folgen, beispielsweise misshandeln sie eine Prostituierte, schlagen, beschimpfen und vergewaltigen sich gegenseitig, servieren ihren Gästen Speisen und Getränke, die mit ihrem

⁶²² Setz 2011, S. 112.

⁶²³ Setz 2011, S. 124.

⁶²⁴ Setz 2011, S. 125.

⁶²⁵ Vgl. Setz 2011, S. 126.

⁶²⁶ Setz 2011, S. 127.

Urin und Sperma angereichert sind oder ergötzen sich daran, dass sie möglicherweise einen Vater und seine Tochter in eine inzestuöse Beziehung getrieben haben. Dabei machen ihre Phantasien auch vor Minderjährigen keinen Halt und Felix füttert diese Phantasien noch zusätzlich mit Fotos seiner Schülerinnen. Seit der Scheidung ist es Sarah, die Felix aus seinem „Kokon“⁶²⁷ der Moral hervorlocken und befreien muss, „sie war die Gärtnerin [s]eines Seerosenteichs aus unterdrückten Zwangsvorstellungen“⁶²⁸. So treibt ihn Sarah von einer Grenzüberschreitung zur nächsten und nachdem sie vermeintlich all ihre Phantasien bedient hatten, sich gegenseitig verletzt und den Tod gewünscht haben, stellt Felix Folgendes fest: „Wir hatten alles aus der Wirklichkeit herausgeholt. Nun blieb nichts mehr zu sagen, nichts mehr zu tun. Aber auch das stellte sich bald als Irrtum heraus“⁶²⁹. Diese Auszüge aus dem Leben des ehemaligen Ehepaars sollen einen Eindruck von der Handlung und der Erzählinstanz vermitteln, die zwar merkwürdig, grotesk und zeitweise auch abstoßend sind, jedoch nicht als unnatürlich oder phantastisch zu werten sind. Es gibt keine Momente der Unschlüssigkeit in der Geschichte und die Erzählinstanz weiß auch nicht mehr, als sie sollte, oder zeichnet sich sonst durch Unnatürlichkeit aus. Felix stellt seine verzerrte Wirklichkeit dar, er ist fest davon überzeugt, ‚richtig‘ zu handeln. Der Raum dient ebenfalls nur als Kulisse der Handlung, die Wahrnehmung des Raums und die Bewegung der Figuren im Raum trägt nicht zur Dynamik der Handlung bei und es besteht auch kein Wechselverhältnis zwischen Raum, Figuren und Handlung. Darüber hinaus handelt es sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da abgesehen von der Beschreibung des Wohnorts und des Hauses von außen, wird die erzählte Welt nicht wirklich weiter dargestellt. Die erwähnten Grenzüberschreitungen spielen sich auch immer auf der moralischen und nicht auf der räumlichen Ebene ab. Diese Erzählung weist demnach trotz ihrer Groteske nichts Phantastisches auf.

„Mütter“

Die Kurzgeschichte „Mütter“ wird von einer auktorialen Erzählinstanz dargelegt und es geht um ältere Frauen, die – ähnlich wie Sexarbeiterinnen – ihre Dienste als ‚(Groß-)Mutter auf Zeit‘ anbieten. Philipp Uhlheim nimmt die Dienste der ‚Mutter‘ Agathe an und sie verbringt gegen Bezahlung die Nacht in der Wohnung von Philipp, wo sie aufräumt, für ihn kocht, sich mit ihm unterhält und ihn ins Bett bringt. Die Mütter warten „[i]n einer dunklen Seitengasse hinter einem vor kurzem bankrottgegangenen Fischrestaurant“ auf ihre Kundschaft. Der Ort rückt ansonsten eher in den Hintergrund und außer Philipps Wohnung wird der Raum zwar weder

⁶²⁷ Setz 2011, S. 135.

⁶²⁸ Setz 2011, S. 133.

⁶²⁹ Setz 2011, S. 172.

detailliert beschrieben noch lokalisiert, weshalb von einer punktuellen Raumordnungsform die Rede ist, dennoch wird der Raum realistisch dargestellt, es könnte sich demnach theoretisch auch um einen Raum in der realen Welt handeln. Philipps Wohnung ist „[e]ine typische Studentenbehausung, höhlenartig und muffig, wie die Bettwäsche von pubertierenden Kindern“⁶³⁰. Darin befinden sich auch „[e]in falsch zusammengeklapptes Bügelbrett“⁶³¹, das „quer über dem Sofa [liegt]“⁶³². Vom Rest der Wohnung ist lediglich bekannt, dass sich die Küche, der Schlaf- und der Wohnbereich in jeweils unterschiedlichen Zimmern befinden. Der Wechsel von einem Zimmer und damit Raum in den nächsten wird in der Kurzgeschichte nicht wirklich betont, da die Räume in der Wohnung auch homogen sind. Aktivere Bewegungen zwischen Räumen sind das Verlassen der Seitengasse, wo die ‚Mütter‘ warten, das Eintreten in die Wohnung und schlussendlich das Verlassen der Wohnung durch die ‚Mutter‘ Agathe. Darüber hinaus besteht zu keinem Zeitpunkt der Geschichte Unsicherheit darüber, ob die Ereignisse tatsächlich so stattgefunden haben und die Erzählinstanz selbst ist auch nicht unnatürlich. Ungewöhnlich ist jedoch die Handlung, da das Mieten von Müttern auf Zeit in der realen Welt etwas Ungewöhnliches darstellt, in der erzählten Welt scheint es jedoch nichts Merkwürdiges zu sein. Nichtsdestotrotz gilt das Mieten der Mütter nicht als übernatürliches Element, es könnte nämlich theoretisch so in der realen Welt stattfinden. Diese Geschichte ist somit weder hinsichtlich der Raumdarstellung noch der Erzählinstanz noch der Handlung als phantastisch zu werten.

„Die Leiche“

Bei der Kurzgeschichte „Die Leiche“ wird das Geschehen aus einer personalen Erzählsituation heraus erzählt, die Ereignisse werden aus der Sicht des Protagonisten Markus Kellmer wiedergegeben, anhand des Namens lässt sich festhalten, dass die Erzählinstanz männlich ist. Ansonsten gibt es wenige Infos zum Erzähler, er arbeitet in einem Büro, seine Eltern leben noch und wahrscheinlich lebt er alleine, da die ganze Geschichte hindurch von niemand anderem in seiner Wohnung die Rede ist. Der Raum wird öfter thematisiert, beispielsweise bereitet es Markus Kopfschmerzen, wenn die Sonne nicht in seine Wohnung scheint, und das gibt ihm auch das Gefühl, „als hätte der Raum Migräne“⁶³³. Raum und Figur hängen also zusammen. Die Geschichte beginnt damit, dass Markus eine Frauenleiche in seiner Wohnung findet, die er die nächsten zwei Tage von einem Versteck ins nächste bugsiiert. Insofern ist anzumerken, dass

⁶³⁰ Setz 2011, S. 177.

⁶³¹ Setz 2011, S. 177.

⁶³² Setz 2011, S. 177.

⁶³³ Setz 2011, S. 188.

sich der Protagonist aktiv im Raum bewegt, er fühlt sich zu dieser Bewegung aber eher gemüßigt, da er die Leiche wegschaffen will. Es kommt demnach nur zu Grenzüberschreitungen in seine Wohnung hinein bzw. hinaus und innerhalb der Wohnung. Einzig der Wohnzimmerteppich wird beschrieben, aber weniger in seinem Aussehen und mehr in dem, was er alles ‚erlebt‘ hat, nämlich mehrere Generationen an Menschen, die über ihn getrampelt sind („Er hatte schon viele Generationen getragen“⁶³⁴). Dass dem Raum eine Erkrankung wie die Migräne zugeschrieben wird, ist eher als unnatürlich und phantastisch zu werten. Ansonsten macht die Wohnung einen natürlichen Eindruck, unnatürlich, merkwürdig und phantastisch wird der Raum dadurch, dass er als Versteck für eine Leiche dienen muss und die Empfindungen der Figur zeitweise annimmt. Hier ist am ehesten von der punktuellen Raumordnungsform die Rede. Unnatürlich ist außerdem, dass Markus sich nicht fragt, warum diese Leiche da ist, er will sie einfach nicht mehr sehen, dafür versucht er sie hinter der Heizung, in der Badewanne, im Kleiderschrank und schließlich unter dem genannten Teppich zu verstecken. Der Teppich erscheint ihm letztendlich als bestes Versteck, er findet es nicht komisch, dass der Teppich nun ein Hügel ist, er sieht kein Problem darin, eine verwesende Leiche darunter zu schieben, denn „als das schwere, dichte [...] Gewebe sich ganz um den Fremdkörper legte und ihn quasi wegzauberte“⁶³⁵, war er sehr erleichtert. In der Erzählung wird das Auftauchen der Leiche nicht wirklich als komisch oder unnatürlich, sondern eher als Belastung empfunden. Im Vergleich zur realen Welt stellt das ein eindeutig unnatürliches und merkwürdiges Ereignis dar, in der erzählten Welt besteht jedoch keine Unsicherheit darüber, ob sich das Geschehen wirklich so zugetragen hat. Dass der Protagonist sich mehr Gedanken um die Verschmutzung seiner Möbel macht als um die Schändung der Leiche, ist ebenfalls als unnatürlich zu werten.

„Das Herzstück der Sammlung“

Die Kurzgeschichte „Das Herzstück der Sammlung“ wird aus der Sicht eines jungen Mannes, dem personalen Erzähler, wiedergegeben. Von dem Mann ist bekannt, dass er in einem Archiv zu den Werken des Autors Setz arbeitet, wobei es sich wahrscheinlich um den Autor aus der realen Welt Clemens J. Setz handelt. Vermutlich ist der Mann auch der Kurator dieser Sammlung, das ist aber nicht genau bekannt.⁶³⁶ An der Erzählsituation ist nichts ungewöhnlich und sie ist auch nicht unnatürlich und damit phantastisch. Der junge Mann führt eine Frau im Archiv herum, zeigt ihr die Bestände und informiert sie darüber, dass dies auch der letzte Tag

⁶³⁴ Setz 2011, S. 193.

⁶³⁵ Setz 2011, S. 194.

⁶³⁶ Vgl. Setz 2011, S. 198.

ist, bevor das Archiv an einen privaten Sammler geht.⁶³⁷ In dieser Geschichte finden sich Anthropomorphismen, z. B. die „dahinvegetierende[]“⁶³⁸ Kaffeemaschine, die „schnaubend und knurrend aus ihrem Schlaf [erwachte]“⁶³⁹ und „[a]us ihrem metallenen Rüsselchen kam ein einsamer brauner Tropfen“⁶⁴⁰ oder eine Türklinke, „weißgolden und schwer“⁶⁴¹, die, „wenn die Schublade geschlossen war, auf eigene Faust darin umherwanderte und sich unter allerlei nebensächlichen Dingen verbarg“⁶⁴². An einer anderen Stelle „[verheilte] die Wunde der weißen Buchseiten sofort“⁶⁴³, nachdem die Besucherin lediglich ihre Finger aus dem Buch nimmt. Nimmt man diese Metaphern und Sprachspiele wörtlich, handelt es sich dabei um übernatürliche Elemente, da es sich in der realen Welt bei diesen Gegenständen nicht um lebende Objekte handelt. Auf den Wunsch der Frau hin öffnet er mit der genannten Türklinke einen Raum, in dem sich der Autor Setz befindet und dieser Raum wird genau beschrieben: Er stank nach „allerlei Menschlichem“⁶⁴⁴ und Setz lag

in einem großen, gelben Gitterbett, das unterhalb eines kreisrunden, mit weißen Ziegeln verbauten Fensters stand. In einer Ecke des Zimmers, an der Stelle, wo bisweilen ein Kreuz hängt, befand sich ein kleiner Lampion, der ein lachendes Gesicht trug und von einer sehr schwachen Glühbirne mit melancholischem Licht ausgefüllt wurde. Sonst war der Raum über und über mit größtenteils beschädigten oder verbogenen Regenschirmen angefüllt. In einer Ecke plätscherte ein kleiner Zimmerbrunnen, der wie ein Strandabschnitt modelliert war, mit winzigen Umkleidekabinen und einem noch winzigeren Sonnenuntergang am fingerbreiten Horizont.⁶⁴⁵

Auffällig ist, dass dieser Raum, in dem sich der Autor befindet, nur mithilfe der Türklinke betretbar ist, Setz kann den Raum demnach nicht selbstständig verlassen, er ist eingesperrt und kann sich somit nicht frei in der erzählten Welt bewegen, diese Grenzüberschreitung wird ihm verwehrt. Es wirkt so, als ob der personale Erzähler sich ungern in dem Raum aufhält, weil er Setz möglicherweise unheimlich findet.⁶⁴⁶ Die Raumordnungsform kann nicht genau bestimmt werden, da das abgesperrte Zimmer zwar genau beschrieben wird, der Rest der erzählten Welt wird jedoch nicht genau lokalisiert und auch nicht detailliert beschrieben und es kommt auch zu keiner Veränderung des Protagonisten oder anderer Personen. Nachdem der junge Mann in den Raum mit Setz blickt, erklärt er der Frau auf ihre Frage hin, dass sich Setz über seinen Besuch gefreut hat, weil er ihn für den Postboten gehalten hat,⁶⁴⁷ das wird jedoch bei der Schilderung der Szene gar nicht erwähnt. Aus dem Grund ist unklar, ob der personale Erzähler

⁶³⁷ Vgl. Setz 2011, S. 198.

⁶³⁸ Setz 2011, S. 204.

⁶³⁹ Setz 2011, S. 199.

⁶⁴⁰ Setz 2011, S. 199.

⁶⁴¹ Setz 2011, S. 201.

⁶⁴² Setz 2011, S. 201.

⁶⁴³ Setz 2011, S. 204.

⁶⁴⁴ Setz 2011, S. 205.

⁶⁴⁵ Setz 2011, S. 205.

⁶⁴⁶ Vgl. Setz 2011, S. 205.

⁶⁴⁷ Vgl. Setz 2011, S. 206.

diese Gefühlsregung von Setz bei der Schilderung des Geschehens nicht erwähnt hat oder ob er die Frau angelogen hat und das wird auch nicht aufgelöst. Merkwürdig ist darüber hinaus, dass sich die Frau beim jungen Mann verabschiedet und die Geschichte damit endet, dass er das Archiv von draußen absperrt, sie drinnen bleibt und das Licht ausmacht.⁶⁴⁸ Insbesondere dieser letzte Teil der Erzählung, aber auch der Rest, sind zwar seltsam, lösen aber keinen Moment der Unschlüssigkeit aus, weshalb weder die Figuren noch die Handlung als phantastisch beschrieben werden kann. Der Raum kann als phantastisch gesehen werden, da er mit der Figur von Setz zusammenhängt, er ist in einen Raum gesperrt, kann sich nicht frei bewegen und wird bei der Schließung des Archivs genau wie das Gebäude einfach als Objekt dem privaten Sammler weitergegeben.

„Condillac“

Die Erzählung „Condillac“ wird aus einer Ich-Erzählsituation heraus präsentiert. Zu Beginn gibt die Erzählinstanz Informationen darüber, dass sie als Hilfskraft in einer Blindenbibliothek gearbeitet hat und sich das Braille-Alphabet selbst beigebracht hat. Darüber hinaus arbeitet das erzählende Ich lieber am Ausleihschalter, als bestimmte Aufgaben in einer Kammer zu übernehmen („ich durfte den ganzen Tag am Ausleihschalter sitzen“⁶⁴⁹). Ansonsten finden sich keine Angaben zur Erzählinstanz, weder zu ihrem Geschlecht noch zu ihrer Ausbildung oder ihrem Familienstand. An der Erzählinstanz ist demnach nichts unwahrscheinlich, unmöglich oder unnatürlich. Die Geschichte scheint auch in einer realistischen Welt zu spielen, die sich genau so auch in der realen Welt befinden könnte, es gibt jedoch keine Hinweise auf außerliterarische Orte. Die Ich-Erzählinstanz ist in Bezug auf den Raum auch äußerst passiv, sie sitzt den ganzen Tag am Ausleihschalter und „vertrieb [sich] die Zeit mit dem Basteln komplizierter Papierflieger“⁶⁵⁰. Der Ausleihschalter wird in der Bibliothek nicht genau verortet, der Standort der Bibliothek wird dagegen etwas detaillierter angegeben („Die Bibliothek war im oberen Teil eines zweistöckigen Gebäudes untergebracht und bestand aus mehreren kleinen Räumen“⁶⁵¹). Die Räume der Bibliothek werden aber nicht beschrieben, sondern nur erwähnt. Eines Tages wird die Bibliothek von Pädagoginnen besucht, die anlässlich eines Kongresses zum Thema „*Förderung und Integration in Europa*“⁶⁵² [Hervorhebung im Original] vor Ort sind, und für diesen Besuch wird gelüftet, „um den Geruch nach alt gewordenem Klebstoff ein

⁶⁴⁸ Vgl. Setz 2011, S. 207.

⁶⁴⁹ Setz 2011, S. 208.

⁶⁵⁰ Setz 2011, S. 208–209.

⁶⁵¹ Setz 2011, S. 208.

⁶⁵² Setz 2011, S. 209.

wenig unter Kontrolle zu bekommen“⁶⁵³. Das lässt darauf schließen, dass die Luft recht schlecht ist, der Raum wird eher vernachlässigt und auch die Figuren kümmern sich nicht regelmäßig darum, den Raum zu verbessern, es besteht also eine Beziehung zwischen Raum, Figuren und Handlung. Dennoch rückt der Raum meistens in den Hintergrund und es handelt es sich auch hier am ehesten um punktuelle Raumordnungsformen, da die Bibliothek nicht detailliert beschrieben wird. Das erzählende Ich belauscht ein Gespräch zwischen den Pädagoginnen, in dem sie darüber diskutieren, wie lebenswert das Leben von Kindern ist, die taub und blind sind und auch kein Gefühl in ihren Extremitäten haben, sondern nur noch über ihren Geschmacks- und Geruchssinn verfügen. Ein Teil der Pädagoginnen plädiert dafür, dass so ein Leben sehr wohl lebenswert ist, ein anderer Teil ist der Ansicht, dass die Kinder genauso gut tot sein könnten. Es ist eher als unwahrscheinlich zu werten, dass Pädagoginnen der Meinung sind, dass Kinder mit diesen Erkrankungen lieber tot sein sollten, ansonsten ist an der Erzählung, am Raum oder an der Handlung jedoch nichts unnatürlich oder phantastisch. Am Ende der Geschichte finden sich Informationen zu einem französischen Philosophen, der sich eine Statue vorgestellt hat, die nur über ihren Geruchssinn verfügt, diesen Philosophen hat es in der realen Welt tatsächlich gegeben und er hat auch wirklich eine Abhandlung über eine Statue dieser Art geschrieben. Es könnte sein, dass Setz diese Informationen angefügt hat, um zu zeigen, wovon er inspiriert worden ist, diese Geschichte zu schreiben, das ist jedoch bloß eine Interpretation.

„Das Riesenrad“

Die personale Erzählerin der Kurzgeschichte „Das Riesenrad“ ist Monika Stilling, die mithilfe der Finanzierung ihrer Eltern in einer Mietwohnung „im Waggon Nr. 21 der gigantischen Stahlkonstruktion am Stadtrand“⁶⁵⁴, in einem Riesenrad wohnt. Dabei handelt es sich nicht um das reale Riesenrad, das das Wahrzeichen der Stadt Wien ist. Monika erweckt den Anschein, an einer Sozialphobie zu leiden, denn sie meidet den Kontakt mit ihren Nachbarn, sie möchte keine Fremden in ihrer Wohnung haben – schon der Besuch eines Technikers überfordert sie – und selbst ihrer Schwester Elke und ihren zwei Neffen sagt sie ab, als diese sie im Riesenrad besuchen wollen, obwohl sie und ihre Schwester sich seit drei Jahren nicht mehr gesehen haben.⁶⁵⁵ Es scheint, als ob eine Kellnerin in einem der Restaurants im Riesenrad die einzige Person wäre, die Monika erträgt, denn Monika hat sexuelle Phantasien über die minderjährige Kellnerin.⁶⁵⁶ Ihre Schwester hat kein Verständnis für Monikas Verhalten, doch Monika möchte

⁶⁵³ Setz 2011, S. 209.

⁶⁵⁴ Setz 2011, S. 216.

⁶⁵⁵ Vgl. Setz 2011, S. 232, 236.

⁶⁵⁶ Vgl. Setz 2011, S. 227.

„[z]umindest für die nächsten paar Tage oder Wochen“⁶⁵⁷ lieber allein sein. An dieser Erzählung ist nur der Raum phantastisch, denn die Handlung enthält keine Momente der Unschlüssigkeit oder andere übernatürliche Elemente und die Erzählinstanz ist auch nicht unnatürlich, Monika lebt bloß zurückgezogen. Der Raum ist jedoch außergewöhnlich und er beeinflusst auch die Figuren und die Handlung, denn in der realen Welt leben Menschen nicht in Riesenrädern und die Bewohner*innen sind auch vom Riesenrad abhängig, wenn sie wieder auf den Boden wollen, so müssen sie entweder bis zu 40 Minuten warten oder einen Halteknopf drücken, mit dem sie zum Hauptturm kommen.⁶⁵⁸ Zu Beginn der Geschichte hat Monikas Halteknopf einen Schaden, wodurch sie ihre Wohnung auch nicht gefahrlos verlassen kann.⁶⁵⁹ Demnach beeinflusst der Raum Monikas Bewegung im Raum, die grundsätzlich eher passiv ist, da sie das Riesenrad nie verlässt, aber aufgrund des schadhafte Halteknopfs kann sie sich auch innerhalb des Riesenrads nicht frei bewegen. Es handelt sich um eine punktuelle Raumordnungsform, da der Raum nicht detailliert beschrieben oder genau lokalisiert wird. Basierend auf den genannten Argumenten kann diese Kurzgeschichte aufgrund der Kategorie Raum als phantastisch bezeichnet werden.

„Character IV“

In der Kurzgeschichte „Character IV“ ist ein Mann namens Trevor der personale Er-Erzähler. Über Trevor ist bekannt, dass er ganz alleine im Inneren einer Schneekugel auf dem Planeten mit dem titelgebenden Namen ‚Character IV‘ lebt, früher jedoch auf der Erde gewohnt hat. Sein früherer Beruf und auch der Grund für das Verlassen der Erde sind nicht bekannt. Seine Zeit vertreibt er sich entweder damit, Musik zu hören, da Musik seine einzige Leidenschaft ist, oder einen Roboter zu bauen, mit dem er eines Tages über Musik diskutieren möchte.⁶⁶⁰ Dafür muss er das Gehör des Roboters, den er Todd tauft, jedoch erst ausbilden und um Todd nicht zu überfordern, singt Trevor dem unfertigen Androiden, der nur aus einem halb fertigen Ohr und einem halb fertigen Kopf besteht, eine Melodie vor. Aus Vorfreude, jemanden zu haben, mit dem er seine Leidenschaft teilen kann, klatscht Trevor in die Hände, woraufhin der Kopf explodiert und zu gurgeln, pfeifen und zischen anfängt.⁶⁶¹ Trevor ist bestürzt über seinen Fehler, den Roboter zu früh in Betrieb genommen zu haben, und ist überzeugt davon, dass der Roboter „entsetzliche Qualen“⁶⁶² leidet, weshalb er ihn wieder abschaltet, und er schreibt ihm an

⁶⁵⁷ Setz 2011, S. 233.

⁶⁵⁸ Vgl. Setz 2011, S. 216.

⁶⁵⁹ Vgl. Setz 2011, S. 217.

⁶⁶⁰ Vgl. Setz 2011, S. 240–241.

⁶⁶¹ Vgl. Setz 2011, S. 245–246.

⁶⁶² Setz 2011, S. 247.

mehreren Stellen menschliche Eigenschaften zu. Trevor wird bewusst, dass sein Vorhaben wahrscheinlich nie Erfolg haben wird, da der Roboter nicht in dem Kulturkreis aufgewachsen ist, aus dem die Musik stammt und dieser Gedanke lässt Trevor so lange in Erinnerungen schwelgen,⁶⁶³ dass er sein Vorhaben nicht nur aufgibt, sondern sich auch von der Musik verabschiedet, die ihm bisher immer dabei geholfen hat, seinen Gedanken zu entfliehen.⁶⁶⁴ Die Erzählinstanz ist nicht als unnatürlich oder phantastisch einzustufen und auch die Handlung enthält keine Momente der Unschlüssigkeit, ist demnach ebenfalls nicht phantastisch, aber ungewöhnlich. Der Raum wird gleich zu Beginn thematisiert, als der Lebensraum des Protagonisten beschrieben wird:

Das ganze Jahr lag hier Schnee, es gab ein Haus mit einem kleinen Wintergarten, davor stand eine Laterne und warf ihr Licht auf einen Flecken kaum jemals betretenes Gras. Eine Halbkugel aus Glas umgab das Grundstück und hielt den Weltraum draußen. Das war sein Wohnort, der Rest des winzigen, aber enorm massereichen Planeten, der auf annähernd gerader Flugbahn zwischen zwei Zwillingsternen hindurchschwebte, war leer und wüst.⁶⁶⁵

Darüber hinaus zeichnet sich dieser Planet dadurch aus, dass er sich in Pendelbewegungen bewegt und für eine volle Bewegung dieser Art etwa 37 Jahre braucht, während ein Tag etwa 100 Stunden hat.⁶⁶⁶ Obwohl der Raum in Teilen realistisch beschrieben wird, handelt es sich aufgrund der Tatsache, dass sich Trevors Leben in einer Schneekugel abspielt, bei der erzählten Welt um ein phantastisches Element. Die Grenzüberschreitung von der Erde auf ‚Character IV‘ wird zwar erwähnt, jedoch nicht betont oder näher erläutert. Außerdem fühlt sich Trevor grundsätzlich wohl auf diesem Planeten und hat Strategien gefunden, um trotz der Einsamkeit ein sinnstiftendes Leben zu haben. Die Räume tragen aber nicht wirklich zur Dynamik der Handlung bei, die Schneekugel dient eher als Kulisse und die Raumordnungsform ist zwischen linear und punktuell angesiedelt, da sich Trevors Leben in dieser Geschichte zwar nur an einem Ort abspielt, der momentane Wohnort wird aber genau beschrieben und es wird auch erwähnt, dass Trevor zuvor auf der Erde war, also mehrere räumliche Orte durchlaufen hat. Da die Erde kein Handlungszentrum darstellt, kann es sich nicht um eine polyzentrische Raumordnungsform handeln.

„Eine sehr kurze Geschichte“

In der Kurzgeschichte „Eine sehr kurze Geschichte“ handelt es sich im wortwörtlichen Sinne um eine Kurzgeschichte, da sie nicht nur im Titel als kurz bezeichnet wird, sondern auch lediglich eine Seite umfasst. Dabei erzählt eine auktoriale Erzählinstanz davon, wie der

⁶⁶³ Vgl. Setz 2011, S. 249–250.

⁶⁶⁴ Vgl. Setz 2011, S. 253–254.

⁶⁶⁵ Setz 2011, S. 239.

⁶⁶⁶ Vgl. Setz 2011, S. 239.

Protagonistin Lilly eines Tages Flügel wachsen, die sie sich „vor lauter Angst“⁶⁶⁷ abschnitt und „im Klo hinunter[spülte]“⁶⁶⁸ und die auch nie wieder nachgewachsen sind. Beim Lesen der Geschichte besteht keine Unschlüssigkeit darüber, ob die Ereignisse in der erzählten Welt wirklich so passiert sind. In der erzählten Welt scheint es ein unnatürliches Ereignis zu sein, dass einem Menschen einfach so Flügel wachsen, da Lilly sie sonst nicht aus Angst abschneiden würde. Im Vergleich zur außerliterarischen Welt ist dieses Ereignis definitiv als übernatürlich und phantastisch zu werten. Im letzten Satz der Erzählung ist davon die Rede, dass „[d]ie Flügel [...] nie mehr wieder[kamen], egal wie lang und hart Lillys Arbeitstage auch waren, bis ans Ende ihres kurzen Lebens“⁶⁶⁹ und damit endet die Geschichte auch. Dieser Hinweis ist als ungewöhnlich und eher unnatürlich zu werten, weil unklar ist, warum Lilly ein kurzes Leben hatte. Um sich in den Bereich der Interpretation vorzuwagen, könnte es sein, dass Lilly vielleicht ein Tier mit einer kurzen Lebensspanne ist, da es bei Tieren wiederum eher normal ist, dass sie Flügel haben und nicht immer lange leben, im Text deutet jedoch nichts direkt auf diese Interpretation hin. Sonst finden sich in der Erzählung keine Informationen zur Erzählinstanz, lediglich zum Arbeitsalltag der Protagonistin und auch der Raum findet keine Erwähnung, er tritt stattdessen in den Hintergrund. Aus dem Grund handelt es sich bei der Raumstruktur noch am ehesten um eine punktuelle Raumordnungsform, da sie nicht genau beschrieben oder lokalisiert wird und eher als Hintergrundraum fungiert. Somit ist an dieser Erzählung der Raum kein phantastisches Element, die Ereignisse sind jedoch als unnatürlich zu werten.

„Kleine braune Tiere“

Die Kurzgeschichte „Kleine braune Tiere“ wird zu Beginn und am Ende aus einer Ich-Erzählsituation heraus wiedergegeben, was an den folgenden Stellen deutlich wird: „Sie stellte auf dem Symposium, an dem ich als Gasthörer teilnahm [...]“⁶⁷⁰ und „[...] ich jedenfalls erinnere mich gerne an den Augenblick zurück [...]“⁶⁷¹ und „Nehme ich zumindest an“⁶⁷²). Dazwischen wird jedoch überblicksmäßig vom Leben und Schaffen des Computerspielprogrammierers Marc David Regan erzählt und dabei ist unklar, ob die Ich-Erzählinstanz diese Informationen den Lesenden der Kurzgeschichte präsentiert oder ob es sich um eine auktoriale Erzählsituation handelt. Ansonsten ist die Erzählinstanz nicht als unnatürlich

⁶⁶⁷ Setz 2011, S. 255.

⁶⁶⁸ Setz 2011, S. 255.

⁶⁶⁹ Setz 2011, S. 255.

⁶⁷⁰ Setz 2011, S. 257.

⁶⁷¹ Setz 2011, S. 286.

⁶⁷² Setz 2011, S. 286.

einzustufen, stattdessen findet sich in der fiktionalen Kurzgeschichte ein fiktives Computerspiel mit seinem fiktiven Erfinder. Anzumerken ist allerdings, dass die Geschichte eine Vielzahl an außerliterarischen Bezügen enthält, so werden z. B. Dostojewskis Romane erwähnt oder die Gemäldereihe „Die Toteninsel“ von Arnold Böcklin, der Maler Hieronymus Bosch, Lieder von Billie Holiday, Bob Dylan und Daniel Johnston, die Komponisten Steve Reich und Philip Glass, YouTube und die Spiele Tetris, Super Mario und Doom. Somit ist die Geschichte voll von Hinweisen auf realweltliche Gegebenheiten und rein theoretisch könnte das Computerspiel „Figures in a Landscape“ auch in der realen Welt existieren, es ist jedoch erfunden. Der Raum wird an unterschiedlichen Stellen thematisiert, beispielsweise fühlt sich der Erfinder des Spiels in New York, der Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten, äußerst frei, er kann sich kreativ ausleben und fühlt sich von seiner Umwelt nicht eingeschränkt.⁶⁷³ Zuvor hat Regan in verschiedenen Städten gelebt, weshalb es sich hier möglicherweise um eine lineare Topografie handeln könnte, da er in seinem Leben mehrere Stationen durchlaufen hat und dies in mehreren Städten geschehen ist. Von großer Bedeutung ist der ‚blaue‘ Raum des letzten Levels des Computerspiels, dieses Level ist nämlich nach Ansicht der Fangemeinde nicht durch das Spiel selbst erreichbar, dazu äußern sich sowohl Fans als auch zwei Forscher, die sich intensiv mit Regan auseinandersetzen. Ein Fan behauptet in einem Forum, das letzte Level, den letzten Raum im Spiel erreicht zu haben, dabei soll es sich um einen blauen Raum voller kleiner brauner Tiere handeln, aber dieses Level erreicht man angeblich nur, indem man durch echte Flammen in der realen Welt springt. Der Forscher Konrad Laufer meint, einen Weg gefunden zu haben, das letzte Level über den Programmcode zu erreichen, diese Behauptung widerlegt eine andere Forscherin. Außer diesem letzten Level findet der Raum aber grundsätzlich selten Erwähnung und im Computerspiel wirkt er auch nicht als unnatürlich. An einer Stelle der Geschichte ist davon die Rede, dass Regan schlecht träumt und seine Träume häufig auch Eingang in sein Spiel finden.⁶⁷⁴ Somit ist festzuhalten, dass an dieser Kurzgeschichte weder die Handlung noch die Erzählinstanz phantastisch sind, die Bewegung des Erfinders im Raum spiegelt aber seine Stationen im Leben wider und dieser Zusammenhang zwischen Raum und Figur kann als phantastisch gewertet werden.

⁶⁷³ Vgl. Setz 2011, S. 261, 269–269.

⁶⁷⁴ Vgl. Setz 2011, S. 267.

„Die Entschuldigung“

Die Kurzgeschichte „Die Entschuldigung“ wird hauptsächlich aus einer personalen Erzählinstanz heraus erzählt, nämlich aus der Perspektive der Hauptfigur Anton Wolf, dem Chef eines Unternehmens. Erst am Ende der Geschichte wechselt es in eine auktoriale Erzählsituation, nun wird das Geschehen nicht nur aus der Sicht einer Figur wiedergegeben. Die Erzählweise selbst ist nicht wirklich unnatürlich, die Gedanken von Anton Wolf jedoch schon, als er nämlich den Mitarbeiter Franz Lukas, der von den anderen Mitarbeitern gemobbt wird, vor allen anderen maßregelt, betrachtet er das als „Akt der Zärtlichkeit, der Schmerzen verursachen würde, eine Notoperation, unangenehm, aber letztlich lebensverlängernd. Eine öffentliche Hinrichtung, die wenigstens den Krieg beenden würde“⁶⁷⁵. Anton sieht diese Demütigung als Hilfeleistung gegenüber seinem Mitarbeiter an, um ihn vor den anderen zu beschützen, er „fühlte sich wie ein Vater, der seinen Sohn ohrfeigt, damit der hart genug für die Ansprüche der Welt werde“⁶⁷⁶. Diese Sichtweise auf das Mobben eines Mitarbeiters ist eher ungewöhnlich, unwahrscheinlich und unnatürlich, da eine Führungskraft ‚normalerweise‘ um das Wohlergehen ihrer Mitarbeiter*innen besorgt sein sollte. Bis kurz vor dem Ende der Kurzgeschichte bestehen keine Zweifel darüber, dass das Mobbing tatsächlich stattgefunden hat, am Ende treffen sich die Mitarbeiter – inklusive Franz Lukas und der Sekretärin – jedoch in einem Lokal und Franz Lukas prahlt damit, dass Anton Wolf sich bei ihm entschuldigt hat, weil er zu wenig Zeit für ihr gemeinsames Gespräch hat. Über diese Entschuldigung und über Anton Wolf als Person machen sich die anwesenden Personen anschließend lustig und es erscheint unwahrscheinlich, dass Franz Lukas sich in seiner Freizeit mit seinen Mobbern trifft. Dadurch entsteht ein Moment der Unsicherheit über das Geschehen, vielleicht wollte der neue Mitarbeiter so Anschluss finden, indem er ihren Chef in eine vermeintlich unangenehme Situation bringt. Über Anton Wolf finden sich ansonsten lediglich wenige Informationen, er geht Konflikten gerne aus dem Weg und begibt sich ungern in unangenehme Situationen. Der Raum wird selten explizit thematisiert, er fungiert eher als Hintergrundraum und es handelt sich um eine Mischung aus punktueller Raumordnungsform, weil der Raum weder genau beschrieben noch lokalisiert wird, und polyzentrischer Raumordnungsform, da sich die Handlung an mehreren Orten vollzieht. Auf zwei Bewegungen in der erzählten Welt wird näher eingegangen: Der missglückte Besuch von Anton Wolf bei Franz Lukas zu Hause und der kurze Besuch von Anton Wolf im Büro seiner Mitarbeiter. Dabei stehen Grenzüberschreitungen

⁶⁷⁵ Setz 2011, S. 301.

⁶⁷⁶ Setz 2011, S. 308.

jedoch nicht wirklich im Vordergrund. Ansonsten ist die erzählte Welt realistisch dargestellt. An dieser Geschichte ist am ehesten phantastisch, dass unklar bleibt, ob sich die Akte des Mobbing tatsächlich zugetragen haben oder ob Anton Wolf diesbezüglich Lügen erzählt worden sind.

„Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“

In der titelgebenden Kurzgeschichte „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ ist ein Mann namens Kirill die personale Erzählinstanz und er passt zu Beginn der Geschichte auf die Katze seiner Freundin Lea auf, für die er unerwiderte Gefühle hegt, damit sie zum ‚Kind‘ gehen kann. Dabei handelt es sich um eine Skulptur, das „berühmteste *work in progress* des Landes“⁶⁷⁷ [Hervorhebung im Original], mit dem Namen ‚Mahlstädter Kind‘, das jedoch häufig nur ‚Kind‘ genannt wird. Es wird beschrieben als ein „großes sitzendes Kind“⁶⁷⁸, das sich aus „einem Lehmgemisch und einem biegsamen Skelett aus Feuchtigkeit spendenden Röhrchen“⁶⁷⁹ zusammensetzt. Die „Gebrauchsanweisung“⁶⁸⁰ des Künstlers fordert alle Kunstinteressierten dazu auf, „die Physiognomie des Kindes mit Schlägen, Tritten, Werkzeugen oder [...] sogar mit Waffen in die allgemein als vollkommen empfundene Form eines Kindes zu bringen“⁶⁸¹. Obwohl alle das Kind nach Belieben verändern dürfen, versammeln sich Interessierte meistens dennoch in der Nacht, um ihren gewalttätigen Phantasien freien Lauf zu lassen. Lea ist eine begeisterte Besucherin des Kindes und sie versucht, sowohl Kirill als auch ihren festen Freund Albert dazu zu bewegen, das Kind zu schlagen.⁶⁸² An einem anderen Tag besucht Kirill das Kind erneut und da verpasst er dem Kind doch unbeobachtet einige Schläge, bis er sein Gesicht entdeckt, das den Anschein erweckt, noch nie geschlagen worden zu sein.⁶⁸³ Als die Kunstinstallation in eine andere Stadt zieht, wird an demselben Ort ein Karussell aufgebaut, das aber nach kurzer Zeit den Betrieb einstellen muss, da es aufgrund nächtlicher Übergriffe voller „Schrammen, Dellen und Einschnitten“ war.⁶⁸⁴ An der Geschichte ist die Handlung als phantastisch zu werten und der Raum hat auch phantastische Tendenzen. Die Erzählinstanz ist nicht unnatürlich oder phantastisch. Das Phantastische am Raum ist, dass der Zugang zur Skulptur mit einer Grenzüberschreitung einhergeht, denn um in die Straße, in der sich das Kind befindet, einzubiegen, muss eine Treppenstufe überwunden werden, die „wie eine Barriere

⁶⁷⁷ Setz 2011, S. 316.

⁶⁷⁸ Setz 2011, S. 317.

⁶⁷⁹ Setz 2011, S. 317.

⁶⁸⁰ Setz 2011, S. 317.

⁶⁸¹ Setz 2011, S. 317.

⁶⁸² Vgl. Setz 2011, S. 337–339.

⁶⁸³ Vgl. Setz 2011, S. 341–344.

⁶⁸⁴ Vgl. Setz 2011, S. 347.

[wirkte]“⁶⁸⁵. Dabei handelt es sich meistens nicht nur um eine räumliche, sondern auch um eine moralische Grenzüberschreitung, denn wer die räumliche Grenze übertritt, um zum Kind zu gelangen, übertritt anschließend auch eine moralische Grenze, als er auf das Kind einschlägt. Obwohl es sich theoretisch um eine leblose Skulptur handelt, ist an mehreren Stellen in der Geschichte das Wort ‚Kind‘ nicht in Anführungszeichen gesetzt, was nahelegt, dass es sich um ein echtes Kind handelt. Außerdem spricht auch Lea von der Hautoberfläche des Kindes⁶⁸⁶ und nach einem ihrer Besuche sind ihre Hände voller Blut,⁶⁸⁷ ganz so, als ob sie ein echtes Kind geschlagen hätte, was insofern als kritisch zu betrachten ist, da Lea im Laufe der Erzählung selbst ein Kind erwartet. Das Mahlstädter Kind wird zwar explizit als Skulptur in die Erzählung eingeführt, dennoch besteht durchgehend Unsicherheit darüber, ob es sich tatsächlich um ein lebloses Objekt und nicht um ein lebendes Kind handelt, was aber bis zum Schluss nicht endgültig aufgelöst wird.

8 Diskussion

In diesem Kapitel folgt zuerst eine Zusammenfassung der Ergebnisse und dann werden die Werke miteinander verglichen und Unterschiede und Gemeinsamkeiten dargelegt. Anschließend werden die Ergebnisse mit den theoretischen Kapiteln aus den ersten Kapiteln in einen Zusammenhang gebracht.

Hanno Millesis Erzählband „Wände aus Papier“ enthält zehn Kurzgeschichten, die sich um das menschliche Zusammenleben, um Familiendynamiken und um Ängste und andere Emotionen drehen. Es ist festzuhalten, dass alle Kurzgeschichten mindestens hinsichtlich einer Analysekategorie (Handlung, Erzählinstanz, Raum) als phantastisch einzustufen sind. Bis auf die Kurzgeschichte „Schuldbewusstsein“, die aus der Sicht eines Schuljungen als personaler Erzähler wiedergegeben wird, werden alle anderen Geschichten von einer Ich-Erzählinstanz erzählt. Darüber hinaus sind die Erzählinstanzen in fast allen Fällen Babys, Kleinkinder, Kinder oder Jugendliche und lediglich die Erzählung „Im Warenhaus“ wird aus der Sicht eines erwachsenen Mannes erzählt. Weiters ist festzuhalten, dass alle Erzählinstanzen namenlos sind und dass das Geschlecht nicht immer bestimmt werden kann, falls es jedoch klar ist, handelt es sich immer um männliche Erzähler. Folgende Kurzgeschichten sind aus der Perspektive eines männlichen Erzählers wiedergegeben: „Werktagsüber“, „Im Warenhaus“, „Maßnahmen“, „Oft sitze ich stundenlang vor dem Spiegel und denke über mein Aussehen nach“, „Bonjour Monsieur“ und „Schuljunge“. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass folgende Erzählungen eine

⁶⁸⁵ Setz 2011, S. 316.

⁶⁸⁶ Vgl. Setz 2011, S. 350.

⁶⁸⁷ Vgl. Setz 2011, S. 344.

Erzählinstanz haben, die hinsichtlich ihres Geschlechts nicht bestimmt werden kann: „Experiment“, „Heckantrieb“, „Rhetorik“ und „Wände aus Papier“.

Der Raum ist nur in drei Erzählungen als phantastisch zu werten, nämlich in „Im Warenhaus“, „Heckantrieb“ und „Wände aus Papier“ und in all diesen Geschichten ist die (fehlende) Bewegung der Figuren im Raum, ihre Wahrnehmung des Raums und (fehlende) Grenzüberschreitungen von Bedeutung und der Raum hängt in diesen Geschichten demnach auch mit den Figuren und der Handlung zusammen. In „Im Warenhaus“ wird beispielsweise ein Mann von einem Kind durch ein Einkaufszentrum gejagt und er kann sich nur vor ihm retten, indem er in einem Fahrstuhl Schutz sucht, seine Bewegung im Raum erfolgt also nicht frei, sondern sie ist von der Jagd durch das Kind bestimmt und erst als er die Grenzen von der Sportabteilung in den Lift übertritt, ist er vor dem Kind in Sicherheit. In „Heckantrieb“ ist die Bewegung des Babys bzw. Kleinkindes von den Eltern vorgegeben, denn es wird in einem Kinderwagen geschoben und zu Beginn kann es auch nur seine Eltern beobachten, erst später, in einem anderen Kinderwagen, kann es auch den Rest seiner Umgebung begutachten. In „Wände aus Papier“ ist die Wand zwischen dem Schlafzimmer der Eltern und dem Kinderzimmer von Relevanz, denn diese hauchdünne Wand soll das Kind vor dem abschirmen, was sich im Zimmer der Eltern abspielt, und das Kind fürchtet die Grenzüberschreitung durch den Vater, der angibt, im Notfall durch die Wand zu springen. Als Gehörschutz kann die Wand jedoch nicht dienen, da das Kind den allabendlichen Eskapaden seiner Eltern zuhören muss. In den restlichen Erzählungen dient der Raum nur als Kulisse, trägt demnach nichts zu Handlung bei und steht auch in keinem wesentlichen Zusammenhang mit den Figuren und der Handlung. Nach Caroline Franks Einteilung der Raumordnungsformen handelt es sich bei allen erzählten Räumen um punktuelle Raumordnungsformen, da die Räume weder detailliert beschrieben noch genau lokalisiert werden und darüber hinaus könnten es auch immer mögliche Räume in der realen Welt sein.

In den folgenden sechs Geschichten gilt die Handlung als phantastisch, da sich darin Momente der Unschlüssigkeit finden: „Werktagsüber“, „Experiment“, „Im Warenhaus“, „Wände aus Papier“, „Oft sitze ich stundenlang vor dem Spiegel und denke über mein Aussehen nach“, „Bonjour Monsieur“ und „Schuldbewusstsein“. Die Handlung dieser Erzählungen ist phantastisch, da entweder unklar ist, ob sich die Erzählinstanzen die Ereignisse einbilden, oder die dargestellten Ereignisse sind im Vergleich zur realen Welt als unnatürlich, unwahrscheinlich oder unmöglich einzustufen.

Die Erzählinstanz ist in den folgenden neun Geschichten unnatürlich: „Werktagsüber“, „Experiment“, „Heckantrieb“, „Maßnahmen“, „Rhetorik“, „Wände aus Papier“, „Oft sitze ich

stundenlang vor dem Spiegel und denke über mein Aussehen nach“, „Bonjour Monsieur“ und „Schuldbewusstsein“. Daraus lässt sich schließen, dass die einzige Erzählung, die aus der Sicht eines Erwachsenen wiedergegeben wird, nicht unnatürlich ist. Die Unnatürlichkeit der Erzählinstanz geht meist darauf zurück, dass die Gedankenwelt der erzählenden Kinder und Jugendlichen für ihr Alter zu entwickelt, abstrakt und rational ist, so werden beispielsweise die Geschichten „Heckantrieb“ und „Rhetorik“ höchstwahrscheinlich aus der Sicht von Babys erzählt, die sich z. B. darüber beschwerten, warum ihnen der Zugang zur Sprache der Erwachsenen verwehrt wird, dabei kann dieses Kind noch nicht einmal laufen, geschweige denn in vollständigen Sätzen sprechen, das hält ihn jedoch nicht davon ab, Gedanken zu formulieren, die auf der Stufe von (jungen) Erwachsenen sind. In anderen Geschichten wie „Maßnahmen“ oder „Wände aus Papier“ sehen die erzählenden Kinder Gewalt als etwas Normales und Selbstverständliches an, in „Maßnahmen“ ist der Jugendliche seinen Eltern sogar dankbar dafür, dass sie ihn gewaltsam bestrafen, denn nur so kann die Harmonie innerhalb der Familie gewährleistet werden, während in „Wände aus Papier“ das Kind davon gerührt ist, dass sich die Eltern bei gewalttätigen Auseinandersetzungen zurücknehmen, um nicht zu laut zu sein. Das sind im Vergleich zur realen Welt keine natürlichen Gedanken von Kindern und Jugendlichen; Gewalt ist nichts, was von Kindern meist einfach so hingenommen wird oder hingenommen werden sollte, in den genannten Geschichten dienen die Gewaltausbrüche jedoch der Stärkung der Familienbande.

Bernhard Strobels Erzählband „Nach den Gespenstern“ enthält 13 Kurzgeschichten, in denen das familiäre Zusammenleben immer erwähnt wird, manchmal stehen zwischenmenschliche Beziehungen im Vordergrund, manchmal bilden sie lediglich einen Teil der Geschichte. Nicht alle Geschichten sind hinsichtlich der drei Untersuchungskategorien als phantastisch zu werten; „Das falsche Gebiss“ und „Eine Frau namens W.“ sind eindeutig nicht phantastisch und „Totentrunk“ ist höchstwahrscheinlich auch nicht phantastisch. In „Totentrunk“ ist der Raum nicht phantastisch, er dient nur als Kulisse, die Erzählinstanz ist zwar unzuverlässig, aber nicht unnatürlich und die Handlung könnte von allen drei Kategorien noch am ehesten als phantastisch bezeichnet werden, da unklar ist, was der Vater mit der Tochter redet, aber eigentlich gibt es immer wieder Hinweise darauf, dass es sich um einen imaginierten Dialog, um ein Produkt der Phantasie der Mutter, handelt, weshalb es eigentlich keine Momente der Unsicherheit gibt. „Café Post mortem“ ist die einzige Geschichte, die hinsichtlich aller Kategorien als phantastisch einzuordnen ist. In Bezug auf die Analysekategorie der Handlung sind die folgende acht Kurzgeschichten phantastisch: „Nach den Gespenstern“, „Das Fernglas“, „Die Tür“, „Die Hauptsache“, „Café Post mortem“, „Alte Karten“, „Große Frage“ und eben

möglicherweise „Totentrunk“. Diese Geschichten enthalten Momente der Unschlüssigkeit, in „Große Frage“ ist beispielsweise unklar, woher die Steine bzw. Holzsplitter in den Betten der Ehemänner kommen und ob die Ehefrau den Tod ihrer Männer vorhersagen oder ob ihre Träume nur ihre Ängste widerspiegeln. In „Die Tür“ ist unklar, ob die Tür tatsächlich offen war, als die Frau hinkam; in „Das Fernglas“ besteht Unsicherheit darüber, was es mit den Gestalten auf sich hat, ob sie tatsächlich verschwinden, wenn der Mann durchs Fernglas blickt oder ob er sich das nur einbildet. In „Über Geister“ steht die Frage im Raum, ob Geister tatsächlich existieren und ob die ermordete Ehefrau des Protagonisten ihren Mörder tatsächlich in Gestalt eines Geistes heimsucht und er von ihr auch in den Tod getrieben wurde. In „Café Post mortem“ ist unklar, ob es sich bei den beiden Männern um ein und dieselbe Person handelt oder ob es tatsächlich zwei Personen sind, ob eine Person vielleicht ein Wiederkehrer ist, der sich selbst in jungen Jahren besucht und in „Alte Karten“ besteht Unsicherheit darüber, ob die Frau tatsächlich ihre Doppelgängerin gesehen hat und falls nicht, warum sich die andere Frau dann im Namen der Protagonisten bei einer anderen Passantin für einen Vorfall entschuldigt und dann von der betroffenen Person aber für die Protagonistin gehalten wird, obwohl sie sich möglicherweise doch nicht ähneln.

Die Erzählinstanz ist nur in der Kurzgeschichte „Café Post mortem“ als unnatürlich einzustufen, da unklar ist, ob es sich beim Erzähler um eine Person handelt oder ob in dieser Person zwei Personen vereint sind, von denen eine in der Zeit springt, zum Protagonisten gibt es einige ungeklärte Fragen, was seine Erzählsituation unnatürlich macht. Weiters ist zur Erzählinstanz anzumerken, dass alle Erzählungen aus der Sicht von Erwachsenen oder älteren Personen wiedergegeben werden, alle Erzählinstanzen namenlos sind und das Geschlecht immer zugeordnet werden kann. Die folgenden Geschichten werden aus der Perspektive von Männern erzählt: „Über Geister“, „Die Tür“, „Die Hauptsache“, „Nach den Gespenstern“, „Café Post mortem“, „Inschriften“, „Eine Frau namens W.“ und „Der Besuch des Handlangers“, womit alle anderen Geschichten aus der Perspektive von Frauen erzählt werden. Darüber hinaus werden die Geschichten entweder von personalen oder Ich-Erzählinstanzen erzählt, folgende Geschichten werden von Ich-Erzählinstanzen präsentiert: „Über Geister“, „Das Fernglas“, „Die Tür“, „Café Post mortem“, „Alte Karten“, „Große Frage“ und „Der Besuch des Handlangers“ und die restlichen Geschichten sind in Form personaler Erzählinstanzen verfasst.

Der Raum gilt in den folgenden sieben Geschichten als phantastisch: „Über Geister“, „Die Tür“, „Die Hauptsache“, „Nach den Gespenstern“, „Café Post mortem“, „Inschriften“ und „Der Besuch des Handlangers“. In „Über Geister“ wird der Nachbar beispielsweise in seiner Bewegung im Raum von einem angeblichen Geist eingeschränkt, denn da der Geist das

Erdgeschoß und den oberen Stock bewohnt, kann der Nachbar nur im Keller wohnen. In „Die Tür“ wird der Balkon genau beschrieben und die Grenze zwischen dem Balkon und dem Rest des Krankenhauses ist von Bedeutung, da der Protagonist immer wieder überlegt, den Balkon zu verlassen, die Grenze in das Innere des Krankenhauses zu übertreten, diesen Schritt dann jedoch erst nach der Aufforderung eines Krankenpflegers geht und auch das Betreten des Balkons war eher aus Angst davor, dass sich die Frau möglicherweise umbringen möchte, weshalb er sich nahezu genötigt gefühlt hat, den Balkon zu betreten. In „Die Hauptsache“ ist die Platzierung der Figuren am Esstisch von Bedeutung und dieser fixe Platz hat einen Einfluss auf die Wahrnehmung des Raums durch die Figuren, der Protagonist fühlt sich davon belastet. In „Nach den Gespenstern“ ist die Grenzüberschreitung wesentlich, da die Ehefrau von einem Zimmer ins nächste wechselt, sie weicht ihrem Mann aus, was ihn wiederum wütend macht, wodurch ein Zusammenhang zwischen dem Raum und den Figuren festgestellt werden kann. In „Café Post mortem“ ist der Grenzübertritt vom Friedhof ins Café von großer Bedeutung und auch die Bewegung im Raum, denn zu Beginn der Geschichte wollen beide Männer nicht am Grab sitzen, wenn sich der jeweils andere dort aufhält, weshalb sie in ihrer Bewegung im Raum eingeschränkt werden. In „Inschriften“ ist der Raum insofern von Bedeutung, als dass der Protagonist nahezu sein ganzes Leben lang in der Nähe eines Friedhofs gelebt hat, um seiner Schwester nah zu sein und auch in seiner Wohnung hält er sich fast den ganzen Tag in seinem Arbeitszimmer auf, er bewegt sich demnach passiv im Raum und es kommt kaum zu Grenzüberschreitungen. In „Der Besuch des Handlangers“ hat der Raum einen großen Einfluss auf die Figuren und die Handlung, denn dem alten Ehepaar wird der Zugang zum Fahrstuhl verwehrt, da sie die Gebühren nicht bezahlen können und wollen, und weil sie zu schwach sind, um die vier Stockwerke zu Fuß zu überwinden, sind sie in ihrer Wohnung eingesperrt. Die räumliche Einschränkung zeigt sich auch in dem ständigen Lüften von Erna, so möchte sie möglicherweise ihren Raum wenigstens temporär öffnen. Nachdem die beiden älteren Personen erfahren, dass es zu einer endgültigen Öffnung ihres Raums kommt und sie den Aufzug bald wieder benutzen können, ist die Freude nur von kurzer Dauer, denn die Ehefrau stirbt kurz darauf, sie wird genau auf der Schwelle zwischen dem Wohnzimmer und der Küche tot aufgefunden und daraufhin denkt der Witwer über mögliche Arten des Suizids nach, wobei er ebenfalls eine Grenzüberschreitung in Betracht zieht, indem er überlegt, sich vom Balkon fallen zu lassen und so die Grenze zwischen der Wohnung und dem Leben draußen überschreitet. Weiters ist zum Raum anzumerken, dass alle erzählten Räume so realistisch dargestellt werden, dass sie in der realen Welt möglich wären. Außerdem handelt es sich auch bei allen erzählten Räumen um eine punktuelle Raumordnungsform.

Der Erzählband „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ von Clemens J. Setz enthält 21 Kurzgeschichten, in denen zwischenmenschliche Beziehungen immer auf irgendeine Weise vorkommen, selbst wenn sie nicht im Fokus stehen. Stattdessen gibt es bei Setz auch unheimliche Vorkommnisse oder Gegenstände, denen menschliche oder tierische Eigenschaften zugeschrieben werden. Die folgenden fünf Geschichten sind entsprechend der drei Untersuchungskategorien nicht als phantastisch zu bezeichnen: „Der Schläfer erwacht“, „Die Blitzableiterin oder *Éducation Sentimentale*“, „Mütter“, „Condillac“ und „Eine sehr kurze Geschichte“. Bei der Geschichte „Die Waage“ ist die Handlung potenziell phantastisch; der Gegenstand der Waage ist nichts Übernatürliches, aber manchmal werden andere Gegenstände bzw. Gebäude mit menschlichen Eigenschaften versehen, so hat ein Kinderteleskop einen gebogenen ‚Hals‘, der so aussieht, als ob ihm das Genick gebrochen worden wäre, und die Balkone blicken auf die Menschen im Innenhof herunter. Falls diese sprachlichen Bilder wörtlich genommen werden, kann die Handlung in Teilen als phantastisch beschrieben werden, aber es gibt zu wenige Anhaltspunkte, um die Handlung der Geschichte als deutlich phantastisch zu beschreiben, da es auch keine Momente der Unsicherheit gibt. „Die Leiche“ ist die einzige Geschichte, die hinsichtlich aller Kategorien als phantastisch zu bezeichnen ist, denn die Erzählinstanz gilt als unnatürlich, da der Protagonist Markus Kellmer nichts Besorgniserregendes daran findet, dass auf einmal eine Frauenleiche in seiner Wohnung auftaucht, er will sie einfach nur loswerden, er empfindet keine Empathie für das Opfer, das ist eher als unnatürlich zu werten. Die Handlung ist phantastisch, da unklar ist, ob das plötzliche Auftauchen von Leichen in der erzählten Welt etwas Normales darstellt, im Vergleich zur realen Welt ist es auf jeden Fall ungewöhnlich und es ist auch unklar, woher die Leiche kommt und in welcher Beziehung Markus zu ihr steht, ob er vielleicht kein Mitleid für sie hat, weil er irgendwie mit ihrem Tod zu tun hat, das bleibt bis zuletzt ungeklärt. Der Raum ist phantastisch, dass der Raum Empfindungen der Figur annimmt, denn wenn die Sonne nicht in die Wohnung scheint, bekommt Markus Kopfschmerzen und gleichzeitig scheint es, als ob auch der Raum Migräne bekäme. Markus‘ Bewegung im Raum ist von dem Wunsch geleitet, ein geeignetes Versteck für die Leiche zu finden, er fühlt sich von ihr in seiner Wohnung eingeschränkt, beispielsweise als er sie zeitweise in der Badewanne lagert und deshalb nicht baden kann. Aus dem Grund besteht ein Zusammenhang zwischen Raum, Figuren und Handlung. In Bezug auf die Analysekategorie Handlung sind die folgende sieben Geschichten als phantastisch einzustufen: „Milchglas“, „Die Visitenkarten“, „Die Vase“, „Weltbild“, „Leiche“, „Die Entschuldigung“, „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“. Die Geschichten „Die Waage“ und „Das Herzstück der Sammlung“ sind hinsichtlich ihrer Handlung eher nicht als

phantastisch einzuordnen, „Die Waage“ aus den bereits genannten Gründen und „Das Herzstück der Sammlung“, weil auch in dieser Geschichte bestimmten Gegenständen menschliche Eigenschaften zugewiesen werden, werden diese wörtlich genommen, gibt es dafür keine Erklärung, da das jedoch nicht geklärt ist, ist die Handlung dieser Geschichte nicht phantastisch. In „Das Gespräch der Eltern in *Hänsel und Gretel*“ und „Eine sehr kurze Geschichte“ ist die Handlung eher übernatürlich bzw. wunderbar, denn die Geschichte zu den Eltern ist in der Märchenwelt von „Hänsel und Gretel“ angesiedelt und in „Eine sehr kurze Geschichte“ wachsen der Protagonistin Flügel, was auch ein übernatürliches Element darstellt. Die restlichen acht Geschichten sind in Bezug auf die Handlung nicht phantastisch.

Nur die Geschichte „Die Leiche“ ist hinsichtlich der Erzählinstanz als phantastisch zu bezeichnen, da es unnatürlich ist, dass sich Menschen keine Sorgen machen, wenn eine Leiche in ihrer Wohnung auftaucht; Markus' Gedanken drehen sich lediglich darum, wie er wieder einen Normalzustand herstellt, was bedeutet, dass er die Leiche irgendwie verstecken muss, ihr Schicksal interessiert sie jedoch gar nicht. Außerdem ist es unwahrscheinlich, dass jemand glaubt, dass eine Leiche unter einem Teppich gut versteckt wäre, da sie irgendwann weiter zu verwesen anfängt und viele biologische Prozesse damit einhergehen, die der Protagonist nicht einfach ignorieren kann, das bedenkt Markus jedoch gar nicht bei seiner Suche eines Verstecks. Die Geschichten „Das Gespräch der Eltern in *Hänsel und Gretel*“ und „Die Entschuldigung“ haben unnatürliche Tendenzen bei ihren Erzählinstanzen, denn Mütter wollen ihre Kinder im Normalfall nicht aussetzen, wenn die Familie zu wenig Essen hat, die Mutter schlägt es jedoch nicht nur ohne Skrupel vor, sie formuliert diesen Vorschlag auch noch genau während sie einen Orgasmus hat, das wirkt fast so, als ob der Gedanke an die zurückgelassenen Kinder ihr Hochgefühl während des Sex nur verstärken würde. In „Die Entschuldigung“ ist dagegen die Haltung des Protagonisten gegenüber Mobbing unnatürlich, denn seine Lösung dafür, dass sein neuer Mitarbeiter von den anderen Mitarbeitern gemobbt wird, ist, dass er den Neuen vor den Augen der anderen demütigt und wegen seiner Arbeit fertigmacht, denn dadurch drückt er auch seine Zuneigung gegenüber dem neuen Mitarbeiter aus. Im Normalfall sollte ein Chef am Wohlergehen seiner Mitarbeiter*innen interessiert sein und Mobbing nicht unterstützen, hier demütigt der Chef seinen Mitarbeiter jedoch zusätzlich und ergreift keine Maßnahmen, das Mobbing zu beenden, was als unnatürlich gilt. Die folgenden Geschichten werden von einer Ich-Erzählinstanz erzählt: „Milchglas“ (Junge namens Felix), „Weltbild“ (Mann namens Markus), „Die Blitzableiterin oder *Éducation Sentimentale*“ (Mann namens Felix Littmann) und „Condillac“ (namenlose Erzählinstanz, deren Geschlecht nicht bestimmt werden kann). Die folgenden Geschichten werden von einer personalen Erzählinstanz erzählt: „Die Waage“ (Mann

namens Daniel), „Die Visitenkarten“ (Frau namens Martina Keller), „Der Schläfer erwacht“ (zwei Männer namens Frederik Waggerl und Hubert Antonitsch, eine Frau namens Ulrike Antonitsch und ein Jugendlicher namens Robert Waggerl), „Die Leiche“ (Mann namens Markus Kellmer), „Das Herzstück der Sammlung“ (namenloser Mann), „Das Riesenrad“ (Frau namens Monika Stilling) und „Character IV“ (Mann namens Trevor). Die Geschichten „Die Vase“, „Mütter“ und „Eine sehr kurze Geschichte“ werden aus einer auktorialen Position heraus erzählt. In „Das Gespräch der Eltern in *Hänsel und Gretel*“ (namenlose Eltern), „Die Entschuldigung“ (Mann namens Anton Wolf) und „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ (Mann namens Kirill) findet sich eine Mischung aus personaler und auktorialer Erzählinstanz und bei „Kleine braune Tiere“ findet sich eine Mischung aus auktorialer und namenloser Ich-Erzählinstanz. Während „Milchglas“ aus der Sicht eines Jungen erzählt wird, werden alle anderen Geschichten aus der Perspektive von Erwachsenen oder älteren Menschen erzählt.

Der Raum ist in den folgenden zehn Geschichten als phantastisch einzustufen: „Milchglas“, „Die Visitenkarten“, „Die Vase“, „Weltbild“, „Die Leiche“, „Das Herzstück der Sammlung“, „Das Riesenrad“, „Character IV“, „Kleine braune Tiere“ und „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“. „Das Gespräch der Eltern in *Hänsel und Gretel*“ ist wahrscheinlich in einer wunderbaren Märchenwelt angesiedelt, die restlichen Geschichten sind hinsichtlich ihres Raums nicht als phantastisch einzustufen. Besonders hervorzuheben ist beispielsweise „Die Vase“, denn in dieser Geschichte wird der Unterschied zwischen der Totenkammer und dem Rest des Bestattungsinstituts deutlich: Als der Schriftsteller sich in der Kammer aufhält, dringen laute Geräusche heraus, es klingt, als ob der Sarg bewegt und eine große Vase umgeschmissen werden würde, als der Lehrling das Zimmer betritt, sieht aber alles aus wie zuvor. Als der Lehrling jedoch beginnt, in der Kammer aufzuräumen, klingt es nach außen hin so, als ob er Scherben und Papier zusammensammeln würde. Somit ist es logisch und physikalisch unmöglich, dass aus der Kammer Geräusche klingen, denen keine Geräuschquelle zugewiesen werden kann, das trifft aber nur auf die Kammer und nicht auf den Rest der erzählten Welt zu. In „Weltbild“ ist der Übergang zwischen der Wohnung und dem Käfig von großer Bedeutung und obwohl Tessa anfänglich in den Käfig gesperrt werden möchte, ändert sie ihren Wunsch und schreit nach ihrem Partner, um hinausgelassen zu werden, es besteht demnach ein Zusammenhang zwischen Raum, Figuren und Handlung. In „Das Herzstück der Sammlung“ ist besonders der Raum von Bedeutung, in dem der Autor Setz eingesperrt ist, denn es ist eine Türklinke nötig, um den Raum von außen zu öffnen, Setz ist demnach im Raum eingesperrt, diese Grenzüberschreitung wird ihm verwehrt. In „Das Riesenrad“ besteht auch ein Zusammenhang zwischen Raum, Figuren und Handlung, denn da der Halteknopf in der

Wohnung der Protagonistin defekt ist, kann sie ihre Wohnung im Riesenrad nicht gefahrlos verlassen und auch sonst die Bewohner*innen des Riesenrads vom Riesenrad abhängig, wenn sie auf den Boden wollen. In „Kleine braune Tiere“ ist der Raum eher im Computerspiel von Bedeutung, genauer der Raum des letzten Levels, das schwer bis unmöglich zu erreichen ist, und dieser Zugang zum Raum, der Grenzübertritt vom vorletzten zum letzten Level wird mehrfach thematisiert. In „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ folgt auf eine bestimmte räumliche Grenzüberschreitung eine moralische Grenzüberschreitung, denn um zum Kind zu gelangen, muss eine Treppenstufe überwunden werden, die als Barriere fungiert und indem die Einwohner*innen der Stadt diese Treppenstufe überwinden müssen, müssen sie auch moralische Grenzen überwinden, um auf ein Kind einzuschlagen, auch wenn es vermeintlich nur eine Skulptur ist. In den Geschichten „Kleine braune Tiere“, „Character IV“, „Das Riesenrad“ und „Die Vase“ ist der Raum nicht realistisch, die erzählten Räume könnten sich nicht in der gleichen Form in der realen Welt finden lassen. Die restlichen Räume (außer die Märchenwelt in „Das Gespräch der Eltern aus Hänsel und Gretel“) sind realistisch dargestellt. Alle bis auf die folgenden drei Geschichten weisen eine punktuelle Raumordnungsform auf: „Character IV“, „Die Entschuldigung“ und „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“. In „Character IV“ hat der Protagonist zuvor auf der Erde gewohnt, seine Entwicklung im Leben geht also auch mit Ortsänderungen einher, weshalb es sich um eine Mischung der linearen und der punktuellen Raumordnungsform handelt und in „Die Entschuldigung“ und „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ spielt sich die Handlung an mehreren Orten ab, die jedoch nicht genau beschrieben werden, weshalb es eine Mischung aus der punktuellen und der polyzentrischen Raumordnungsform ist.

In „Die Hauptsache“, „Große Frage“ und „Milchglas“ findet sich das Motiv des Traums und in „Alte Karten“ kommt das Motiv des Doppelgängers vor, beides bekannte phantastische Motive, die jedoch nur in wenigen der Geschichten vorkommen.

Nun folgt ein Vergleich der Werke. Die Kurzgeschichten aus „Wände aus Papier“ werden bis auf eine Geschichte alle aus der Sicht von Babys, Kleinkindern, Kindern und Jugendlichen wiedergegeben, Strobels Erzählungen in „Nach den Gespenstern“ werden ausnahmslos alle aus der Sicht von Erwachsenen oder älteren Personen geschildert und bei Setz‘ „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ werden bis auf eine Geschichte, die aus der Sicht eines Kindes erzählt wird, alle aus der Perspektive von Erwachsenen erzählt. Bei Strobel und Millesi sind alle Erzählinstanzen namenlos, bei Millesi lässt sich das Geschlecht bei vier Geschichten nicht bestimmen, ansonsten sind es immer männliche Erzähler; bei Strobel kann das Geschlecht immer zugeordnet werden und die Aufteilung nach Geschlecht ist relativ ausgeglichen. Bei Setz

ist das Geschlecht bei zwei personalen Erzählinstanzen nicht bestimmbar und es gibt auch nur zwei namenlose personale Erzählinstanzen, die auktorialen Erzählinstanzen haben sowieso keinen Namen und in allen anderen Geschichten bei Setz haben die Erzählinstanzen Namen. Bei Millesi gibt es nur einen personalen Erzähler, sonst nur Ich-Erzählinstanzen, während bei Strobel etwa die Hälfte der Geschichte von personalen und die Hälfte von Ich-Erzählinstanzen erzählt wird. Bei Setz gibt es personale, auktoriale und Ich-Erzählinstanzen und auch Mischungen, wobei auktoriale Erzählinstanzen am seltensten vorkommen. In „Wände aus Papier“ gibt es keine Erzählung, die entsprechend den Analysekategorien nicht als phantastisch einzustufen ist, in „Nach den Gespenstern“ sind drei Geschichten gar nicht phantastisch, also etwa ein Viertel und in „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ sind fünf Geschichten und damit mehr als ein Drittel gar nicht phantastisch. Bei Strobel und bei Setz gibt es jeweils eine einzige Geschichte, die hinsichtlich aller drei Kategorien als phantastisch bezeichnet werden kann, nämlich „Café Post mortem“ und „Die Leiche“. In Bezug auf die Handlung sind bei Millesi sechs Geschichten phantastisch, also zwei Drittel der Geschichten, bei Strobel sind es acht Geschichten, also auch etwa zwei Drittel, und bei Setz sind sieben Geschichten, also weniger als ein Drittel, phantastisch. Hinsichtlich der Erzählinstanz sind bei Millesi neun Geschichten als unnatürlich einzustufen, also fast alle, bei Strobel ist die Erzählinstanz nur in „Café Post mortem“ unnatürlich und bei Setz ist auch nur „Die Leiche“ eindeutig unnatürlich, zwei Geschichten tendieren dazu, unnatürlich zu sein. In Bezug auf den Raum sind bei Millesi drei Erzählungen, also etwa ein Drittel, phantastisch, bei Strobel sind sieben Geschichten phantastisch, also etwa die Hälfte, und bei Setz sind zehn Geschichten phantastisch, das entspricht auch in etwa der Hälfte der Geschichten. Während bei Millesi eher die Sicht der Kinder und ihre Ansichten für die Unnatürlichkeit und den phantastischen Charakter der Erzählung verantwortlich sind, finden sich bei Strobel und Setz mehr unheimliche und unerklärliche Situationen und Gegenstände.

Abschließend folgt eine Einbettung der Ergebnisse in den Forschungsstand, der in den Kapitel 2 bis 4 dargelegt wurde. Die Beurteilung, ob die Handlung der Erzählungen als phantastisch einzustufen ist, erfolgt nach Todorovs Annahme, dass die Phantastik der Moment der Ungewissheit zwischen zwei Interpretationsmöglichkeiten eines Ereignisses ist und sich die Phantastik zwischen den Polen des Unheimlichen und des Wunderbaren bewegt.⁶⁸⁸ Dabei deckt sich Todorovs Phantastikbegriff mit Freuds Begriff des Unheimlichen, der in manchen Fällen mit dem Heimlichen zusammenfällt.⁶⁸⁹ Die Analyse der Werke hat gezeigt, dass das

⁶⁸⁸ Vgl. Todorov 2013, S. 34.

⁶⁸⁹ Vgl. Ruthner 2004, S. 90.

Unheimliche nicht zwangsläufig mit dem Heimlichen zusammenfällt, sondern dass Gegenstände und Situationen auch nur für sich unheimlich sein können. Obwohl Todorov den vermeintlichen Tod der Phantastik im 19. Jahrhundert festgemacht hat, widerlegt diese Analyse, in Anlehnung an Marianne Wünsch, Monika Schmitz-Emans und Uwe Durst,⁶⁹⁰ diese Annahme, denn die untersuchten Werke sind zwischen 2006 und 2021 veröffentlicht worden und enthalten phantastische Erzählungen. Mehrere Forschende haben auf die Schwierigkeit hingewiesen, einen konkreten Realitätsbegriff zu definieren, der im Gegensatz zur Phantastik steht, diese Herausforderung hat sich auch in dieser Untersuchung gezeigt, da bei manchen Geschichten in der erzählten Welt etwas als normal angenommen wird, was in der realen Welt unnatürlich wäre. Kasbohm merkt diesbezüglich an, dass das sprachliche Material bei der Darstellung von Wirklichkeit von Relevanz ist, da es das Bindeglied zwischen der Literatur und der fiktionsexternen Welt bildet.⁶⁹¹ Darüber hinaus stellt Kasbohm bei der Bestimmung eines Phantastikbegriffs einen Bezug zum Raum und zu Raumstrukturen her.⁶⁹² Ruthner betont, dass die Phantastik nicht bloß rein thematisch aufzufassen ist, sondern auch narrative Strukturen miteinbezogen werden sollten.⁶⁹³ Rainer macht deutlich, dass es sich bei phantastischen Darstellungen eher um eine mögliche Version der Wirklichkeitskonstruktion handelt als um die Abbildung der tatsächlichen Wirklichkeit.⁶⁹⁴ Diese Aussagen können von der Analyse bestätigt werden, denn bei der Feststellung der Phantastik wurden sowohl inhaltliche als auch narrative Aspekte untersucht und gleichzeitig eine Verbindung zum Raum hergestellt. Weiters haben vereinzelte Geschichten gezeigt, dass auch anhand von Welten, die in der realen Welt nicht als möglich gelten, reale Diskussionspunkte thematisiert werden können. Weinreich merkt dagegen an, dass nur dann von phantastischen fiktionalen Geschichten die Rede ist, wenn es darin zu unmöglichen Ereignissen kommt oder sie Unmögliches enthalten.⁶⁹⁵ Diese Aussage kann widerlegt werden, denn manche Geschichten konnten auch aufgrund des Raums als phantastisch eingeordnet werden, ohne dass sie Unmögliches enthalten. Weinreich hält weiters fest, dass die Phantastik aufgrund überhöhter und pointierter Darstellungen auf die Realität zurückverweisen kann und der Konflikt auch ein dominantes Thema der Phantastik ist.⁶⁹⁶ Das hat sich auch bei der Analyse der Werke gezeigt, denn viele Geschichten handeln von Konfliktsituationen, dabei richten sich die gewalttätigen Handlungen entweder gegen

⁶⁹⁰ Vgl. Herrmann 2017, S. 77.

⁶⁹¹ Vgl. Kasbohm 2012, S. 42.

⁶⁹² Vgl. ebd., S. 37.

⁶⁹³ Vgl. Ruthner 2004, S. 91.

⁶⁹⁴ Vgl. Rainer 2014, S. 32.

⁶⁹⁵ Vgl. Weinreich 2012, S. 20.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 24–25, 28.

Familienmitglieder oder gegen andere Figuren der Erzählung. Dennoch sind diese Figuren nicht immer ‚nur‘ gut oder ‚nur‘ böse, stattdessen bewegen sie sich zwischen diesen beiden Polen, was auch Abraham verdeutlicht hat.⁶⁹⁷ In Anlehnung an Weinreich kann jedoch angemerkt werden, dass es nach äußerst expliziten Gewaltdarstellungen an einer Einordnung dieser Handlungen fehlt, ihre Ergebnisse werden positiv hervorgehoben, während die negativen Aspekte unerwähnt bleiben.⁶⁹⁸ Das zeigt sich in den Kurzgeschichten ganz besonders, wenn die Kinder das gewalttätige Verhalten ihrer Eltern nicht nur entschuldigen, sondern wenn sie ihnen dafür dankbar sind, dass sie auf diese Weise die Harmonie innerhalb der Familie aufrechterhalten. Von den bedeutenden phantastischen Leitmotiven wie der Reise, dem Raum und dem Traum kommt nur der Raum gehäuft vor, der Traum findet nur in wenige Geschichten Eingang und eine tatsächliche Reise der Figuren kommt gar nicht vor.

Zu den bedeutenden Forschenden im Bereich des unnatürlichen Erzählens zählen Jan Alber, Monika Fludernik, Brian Richardson und weitere Vertreter wie Stefan Iversen und Henrik Skov Nielson.⁶⁹⁹ Obwohl sie sich hinsichtlich ihrer Bezeichnungen des unnatürlichen Erzählens unterscheiden, haben ihre Ansätze gemein, dass unmögliche, unglaubliche und unrealistische fiktionale Erzählweisen und -strukturen im Vordergrund stehen.⁷⁰⁰ Für Palmier gelten Erzählformen als unnatürlich, wenn sich entweder inhaltlich oder formal von natürlichen Erzählformen unterscheiden und auch Alber betont, dass unnatürliche Erzählungen zwar in Bezug auf ihre Form ‚natürlich‘ sein können, dass sie aber von unnatürlichen Ereignissen oder Figuren handeln.⁷⁰¹ Emotionen, Stimmungen und Vorstellungsbilder werden umso wichtiger für das Verständnis emotional aufgeladener Erzählungen, je widersprüchlicher und merkwürdiger die Geschichten sind.⁷⁰² Dabei hat die Analyse gezeigt, dass es in den untersuchten Werken einige Geschichten gibt, die starke Emotionen evozieren.

Kasbohm betont, dass sowohl die Handlungsebene als auch die Räume ein Produkt der Erzählinstanz sind, weil die Lesenden bei der Beurteilung der erzählten Welt nur auf die Informationen der Erzählinstanz zurückgreifen können.⁷⁰³ Durch die Bestimmung einer klassifikatorischen Grenze beim raumsemantischen Modell und durch das Überschreiten dieser Grenze ergibt sich die Möglichkeit einer narrativen Dynamik.⁷⁰⁴ Basierend auf diesen Überlegungen wurde auch der phantastische Gehalt der Geschichten anhand der Kategorien

⁶⁹⁷ Vgl. Abraham 2012, S. 156.

⁶⁹⁸ Vgl. Weinreich 2012, S. 31.

⁶⁹⁹ Vgl. Heinze 2018, S. 420–421.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., S. 421.

⁷⁰¹ Vgl. Palmier 2014, S. 226–227.

⁷⁰² Vgl. ebd., S. 229.

⁷⁰³ Vgl. Kasbohm 2012, S. 49–50.

⁷⁰⁴ Vgl. Martínez, Scheffel 2019, S. 161.

Handlung, Erzählinstanz und Raum festgestellt. Lotman geht im Rahmen der strukturalistischen Raumforschung auch von einem Zusammenspiel des Raums mit anderen diegetischen Elementen aus, da nach ihm Menschen ihre Umwelt räumlich wahrnehmen und deshalb auch alles Nicht-Räumliche räumlich modellieren.⁷⁰⁵ Anstatt einer binären Decodierung unterteilt Frank die topografische Struktur der erzählten Welt mithilfe der topologischen Organisationsformen linear, gestaffelt, punktuell und polyzentrisch.⁷⁰⁶ Diese Einteilung wurde auch für die Analyse der Kurzgeschichten übernommen. Darüber hinaus wurden die Figuren auch hinsichtlich ihrer Aktivität bzw. Passivität im Raum untersucht und diese Einteilung geht auf Lotman zurück.

⁷⁰⁵ Vgl. Frank 2018, S. 354.

⁷⁰⁶ Vgl. ebd., S. 354–355.

9 Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden drei Erzählbände analysiert: „Wände aus Papier“ von Hanno Millesi, „Nach den Gespenstern“ von Bernhard Strobel und „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ von Clemens J. Setz. Dabei sollte untersucht werden, ob sich phantastische Elemente in den einzelnen Erzählungen festmachen lassen, obwohl die Werke nicht als phantastisch vermarktet wurden und werden. Damit sollte gezeigt werden, dass auch Werke, die von der Literaturkritik als sprachlich und belletristisch wertvoll erachtet werden, der Phantastik zuzuschreiben sind, die im Vergleich zu ‚anspruchsvoller‘ Literatur häufig als ‚niedere‘ literarische Form wahrgenommen wird. Dafür wurden im zweiten Kapitel überblicksmäßig unterschiedliche Theorien der Phantastikforschung präsentiert, während im dritten Kapitel zuerst das Wechselspiel der Phantastik und Realität und danach wesentliche Motive der phantastischen Literatur dargelegt wurden. Den Abschluss des dritten Kapitels bildeten Ausführungen zum unnatürlichen Erzählen. Im vierten Kapitel ging es um erzählte Räume, Raumstrukturen und das Verhältnis zwischen Raum, Figuren und Handlung und im fünften Kapitel wurden lediglich Informationen zu den Autoren und den Werken geliefert. Die Analyse der Werke erfolgte, nachdem im sechsten Kapitel das methodische Vorgehen und die Forschungsfragen herausgearbeitet wurden. So lauten die Forschungsfragen, die auf den Ausführungen zu Theorien zur Phantastik, zu phantastischem und unnatürlichem Erzählen und zu Raumstrukturen in phantastischer Literatur basieren, wie folgt:

- Inwiefern zeigt sich die Phantastik bzw. phantastische Elemente in den Erzählungen von Bernhard Strobel, Hanno Millesi und Clemens J. Setz?
- Wie werden Räume dargestellt, welche Rolle spielen sie in den Erzählungen und in welchem Zusammenhang stehen sie mit den Figuren und der Handlung?

Die Werke wurden – unter Einbezug der strukturalen Textanalyse – einer narratologischen Textanalyse unterzogen, die den qualitativen Forschungsmethoden zuzurechnen ist. Dabei erfolgte die Analyse anhand von drei Kategorien: der Handlung, der Erzählinstanz und des Raums. Nun wird eine Zusammenfassung der Analyseergebnisse präsentiert und damit werden auch die Forschungsfragen beantwortet.

Millesis Erzählband enthält keine Erzählung, die entsprechend den Analysekategorien nicht als phantastisch einzustufen ist, bei Strobel gilt etwa ein Viertel nicht als phantastisch und bei Setz ist mehr als ein Drittel der Geschichten nicht als phantastisch zu werten. Bei Strobel und bei Setz gibt es jeweils nur eine einzige Geschichte, die hinsichtlich aller drei Kategorien als phantastisch bezeichnet werden kann. In Bezug auf die Handlung sind bei Millesi zwei Drittel der Geschichten phantastisch, bei Strobel sind es auch etwa zwei Drittel und bei Setz ist es

weniger als ein Drittel der Erzählungen. Hinsichtlich der Erzählinstanz sind bei Millesi neun Geschichten als unnatürlich einzustufen, also fast alle, bei Strobel ist die Erzählinstanz nur in einer Geschichte unnatürlich und bei Setz ist nur eine Geschichte eindeutig unnatürlich in Bezug auf die Erzählinstanz, zwei Geschichten tendieren jedoch dazu. Während bei Millesi eher die Sicht der Kinder und ihre Ansichten für die Unnatürlichkeit und den phantastischen Charakter der Erzählung verantwortlich sind, finden sich bei Strobel und Setz mehr unheimliche und unerklärliche Situationen und Gegenstände. In Bezug auf den Raum ist bei Millesi etwa ein Drittel phantastisch, bei Strobel etwa die Hälfte und bei Setz ist es auch etwa die Hälfte der Erzählungen.

Entgegen Todorovs Annahme, dass der ‚Tod‘ der Phantastik im 19. Jahrhunderts festzumachen ist, zeigt die vorliegende Analyse, dass auch aktuelle Veröffentlichungen noch der Phantastik zuzuschreiben sind. Die Überlegungen mehrerer Forscher, dass die Phantastik nicht immer im Gegensatz zur außertextuellen Realität steht, sondern dass es auch fiktionsinterne Realitäten gibt, konnte mit der Analyse bestätigt werden. So war bei vereinzelten Geschichten nicht von Beginn an problemlos festzustellen, ob nun die Gesetze der textinternen Welt oder der realen Welt gebrochen werden. In Anlehnung daran wurden in manchen Erzählungen auch bestimmte Aspekte als ‚normal‘ und ‚natürlich‘ hingenommen, die in der realen Welt als unnatürlich gelten würden. Weiters konnte mithilfe der Analyse gezeigt werden, dass die Geschichten nicht zwangsläufig unmögliche Ereignisse oder Unmögliches enthalten müssen, um als phantastisch beschrieben zu werden, auch anhand der erzählten Welt konnte ihr phantastischer Gehalt festgestellt werden. Der Konflikt ist nicht nur allgemein ein dominantes Thema der phantastischen Literatur, auch in diesen Erzählungen kommt es oft zu Konfliktsituationen und expliziten Gewaltdarstellungen, die jedoch oft positiv hervorgehoben werden, während die negativen Aspekte solcher Situationen nicht angesprochen werden. Stattdessen sind in den Kurzgeschichten die Kinder ihren Eltern sogar dankbar für ihre gewalttätigen Handlungen, da dadurch die Familienharmonie erhalten bleibt. In Anlehnung an bedeutende Forschende im Bereich des unnatürlichen Erzählens wurde die Unnatürlichkeit der Erzählinstanz sowohl inhaltlich als auch formal festgemacht und so konnte gezeigt werden, dass sowohl die fiktionalen Erzählweisen als auch die Erzählstrukturen unmöglich, unglaubwürdig und unrealistisch sein können. Da sich Lesende beim Rezipieren von Erzählungen lediglich auf die Informationen der Erzählinstanz verlassen können und die Handlungsebene und die Räume ein Produkt der Erzählinstanz sind, haben auch alle drei Aspekte Eingang in die Untersuchung gefunden und es konnte bei mehreren Geschichten auch ein Zusammenhang zwischen Raum, Figuren und Handlung festgestellt werden. Dabei wurde

der Raum nicht nur dann als phantastisch eingestuft, wenn es zu erfolgreichen Grenzüberschreitungen kam, sondern beispielsweise auch, wenn sich die Figuren aktiv im Raum bewegen oder wenn sich Figuren und Raum gegenseitig beeinflussen, z. B. in Bezug auf ihre Stimmungen. Außerdem konnte durch die Analyse auch gezeigt werden, dass für die Untersuchung des Raums die Einteilung nach den topologischen Organisationsformen linear, punktuell, gestaffelt und polyzentrisch besser geeignet ist als binäre Kategorisierungen.

Weiterführende Untersuchungen könnten sich beispielsweise darum drehen, wie Kinder und Jugendliche in der realen Welt mit Gewalt in ihrem Umfeld umgehen und diese Erkenntnisse könnten mit den Sichtweisen der Kinder und Jugendlichen in den Kurzgeschichten verglichen werden. Darüber hinaus könnten auch die zeitlichen Aspekte der Erzählungen untersucht und mit den Raumstrukturen in Verbindung gebracht werden.

10 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Millesi, Hanno: Wände aus Papier. Wien: Luftschacht 2006.

Setz, Clemens J.: Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes. Erzählungen. Berlin: Suhrkamp 2011.

Strobel, Bernhard: Nach den Gespenstern. Erzählungen. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 2021.

Sekundärliteratur

Abraham, Ulf: Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2012 (Grundlagen der Germanistik Bd. 50).

Alber, Jan: Impossible Storyworlds—and What to Do with Them. In: Storyworlds: A Journal of Narrative Studies 1 (2009), S. 79–96.

Brittnacher, Hans Richard, Markus May: Phantastik-Theorien. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 189–197.

Burghardt, Anja: Aspekte des Raums. In: Silke Lahn, Jan Christoph Meister (Hgg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 249–254.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt: Insel 1974, S. 44–83.

Duden: Das Große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. Hrsg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien u.a.: Dudenverlag 1994.

Duden: Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Hrsg. von der Dudenredaktion. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien u.a.: Dudenverlag 2001 (Duden Bd. 7).

Durst, Uwe: Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme. Vom Bürgerlichen zum ‚Magischen Realismus‘. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 57–74.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: LIT Verlag ²2010 (Literatur: Forschung und Wissenschaft Bd. 9).

Ehlers, Swantje: Studienbuch zur Analyse und Didaktik literarischer Texte. 2., korrigierte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011 (Deutschunterricht Grundwissen Literatur Bd. 4).

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) ⁴2013.

Frank, Caroline: Raum. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hgg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 352–361.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1919), S. 297–324.

Geisenhanslücke, Achim, Marja Rauch: Das Unheimliche. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 579–583.

Günzel, Stephan: Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung. 3., aktualisierte Auflage. Bielefeld: transcript Verlag 2020.

Heinze, Rüdiger: ‚Unnatürliches‘ Erzählen. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hgg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 418–427.

Hermann, Iris: Vom Trost in Clemens J. Setz‘ Erzählungen vom Trost runder Dinge. In: Dossier online 5 (2021), H. 1, S. 53–66.

Herrmann, Leonhard: Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.

Kasbohm, Henning: Die Unordnung der Räume. Beitrag zur Diskussion um einen operationalisierbaren Phantastikbegriff. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 37–55.

Köppe, Tilmann, Simone Winko: Methoden der analytischen Literaturwissenschaft. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hgg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 133–154.

Lahn, Silke: Wer erzählt die Geschichte? – Parameter des Erzählers. In: Silke Lahn, Jan Christoph Meister (Hgg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 73–111.

Literaturverlag Droschl: Autoren. Bernhard Strobel, <https://www.droschl.com/autor/bernhard-strobel/> (Zugriff: 05.11.2024).

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink 1993.

Martínez, Matías, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck 2019.

May, Markus: Zeit- und Raumstrukturen (Chronotopen/Heterotopien). In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 583– 593.

Millesi, Hanno: Bio. 2024a, <https://www.hanno-millesi.com/bio/> (Zugriff: 05.11.2024).

Millesi, Hanno: Publikationen. 2024b, <https://www.hanno-millesi.com/buecher/> (Zugriff: 05.11.2024).

Neumann, Birgit: Raum und Erzählung. In: Jörg Dünne, Andreas Mahler (Hgg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie Bd. 3), S. 96–104.

Palmier, Jean-Pierre: Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erzählen. Paderborn: Wilhelm Fink 2014.

Rainer, Karin Angela: Neue Ansätze, Analysen und Lesarten der phantastischen Literatur. Typische und atypische Repräsentationen – Frauen und phantastische Literatur – Einblicke in die phantastische Stadtliteratur Wiens. Frankfurt: Peter Lang Academic Research 2014 (Vergleichende Literaturwissenschaft Bd. 138).

Ruthner, Clemens: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen, Basel: A. Francke 2004.

Schmitz-Emans, Monika: Phantastische Literatur: eine Herausforderung für die Literaturtheorie. In: Klaus Schenk, Ingold Zeisberger (Hgg.): *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 13–30.

Schönert, Jörg: Fantastik in genregeschichtlicher Sicht. Zur Konstitution des Schauer- und Schreckensromans in der deutschsprachigen Belletristik um 1800. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 381–389.

Setz, Clemens J.: Tagebucheintragungen zu Katharina Weiß. In: Angelika Reitzer, Wolfgang Straub (Hgg.): *Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens*. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2016, S. 39–42.

Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hgg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010, S. 91–108.

Steen, Pamela: Fantastische Fiktionen in Alltagsgesprächen. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 77–101.

Suhrkamp Verlag: Clemens J. Setz. 2024, <https://www.suhrkamp.de/person/clemens-j-setz-p-8336> (Zugriff: 05.11.2024).

Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Roland Posner, Klaus Robering, Thomas A Sebeok (Hgg.): *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin, New York: De Gruyter 2003 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft Bd. 13.3), S. 3028–3103.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt, Berlin: Klaus Wagenbach 2013.

Vax, Louis: Die Phantastik. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt: Insel 1974, S. 11–43.

Weinreich, Frank: Die Phantastik ist nicht phantastisch. Zum Verhältnis von Phantastik und Realität. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 19–35.

Wimmer, David J.: „Claritas, Veritas, Weirldness“. Zum Seltsamen in Clemens J. Setz‘ Kurzprosa. In: *Dossier online* 5 (2021), H.1, S. 161–179.

Wünsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Wilhelm Fink 1991.

Ziener, Birgit: *Friedhof*. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hgg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 370–376.

Zondergeld, Rein A., Holger E. Wiedenstried: *Lexikon der phantastischen Literatur*. Stuttgart, Wien, Bern: Weitbrecht 1998.