



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Topografie der Einsamkeit

Soziale Isolation in Wohnhochhäusern in zeitgenössischen west- und osteuropäischen Literaturen

verfasst von | submitted by

Alisa Laura Huber B.A.

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

Wien | Vienna, 2026

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

UA 066 870

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

Masterstudium Vergleichende
Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Larissa Cybenko Privatdoz.

Abstract

Aufgrund der hochaktuellen Thematik von Einsamkeit möchte sich diese Arbeit mit der Darstellung ebenjener in zeitgenössischen europäischen Prosatexten beschäftigen. Denn Einsamkeit ist kein singuläres oder lokales Phänomen, sondern ein weltweit verbreiteter menschlicher Gefühlszustand, der unter anderem durch räumliche Isolation und soziale Anonymität entsteht. Das Korpus besteht aus vier zeitgenössischen literarischen Werken aus Ostdeutschland, Rumänien und der Ukraine, die Hochhauswohnungen in der Großstadt als Handlungsort haben. Diese Hochhäuser werden nach Marc Augé als institutionalisierte Nicht-Orte definiert, denen Relation und anthropologische Geschichte fehlt. Außerdem werden soziologische und kulturwissenschaftliche Theorien von Räumen als handlungsgeprägten Orten von Martina Löw, Georg Simmel, Edward Soja, Henri Lefebvre oder Gaston Bachelard ergänzend zur literaturwissenschaftlichen Analyse herangezogen. Die hermeneutische Analyse der Texte mündet in ein Abbild der Sprachbildlichkeit von Einsamkeit in Hochhäusern in zeitgenössischen Prosatexten und erkennt in einem größeren Kontext das Verlangen nach stabiler Bindung und sozialen Beziehungen als dem menschlichen Leben inhärente Konstante an, das unerfüllt zu Einsamkeit führt. Die Texte deuten an, dass die architektonische und bauplanerische Konzeption von Gebäuden als Bezugs- und Begegnungsorte einen Einfluss auf die Verbreitung von Einsamkeit haben könnte.

Loneliness is a crowded room
full of open hearts turned to stone
all together, all alone

Bryan Ferry, Roxy Music
Dance Away (1979)

Zuerst prägt der Mensch den Raum,
dann prägt der Raum den Menschen.

Winston Churchill

No man is an island,
Entire of itself.
Each is a piece of the continent,
A part of the main.
If a clod be washed away by the sea,
Europe is the less. [...]

Gedicht von John Donne
No Man Is An Island (1624)

Inhalt

I Einleitung	1
1 Einsamkeit als gegenwärtiges Phänomen	5
1.1 Begriffsabgrenzung Einsamkeit und Alleinsein	8
1.2 Hochhäuser als Lebensraum in der Großstadt	10
2 Raumtheorien	14
2.1 Kulturelle Raumforschung	15
2.2 Soziologische Raumforschung	21
2.3 Nicht-Orte	25
II Das Thema Einsamkeit in ausgewählten zeitgenössischen Prosatexten	28
3 Erzählungen von Clemens Meyer	29
3.1 Statik in <i>Der kleine Tod</i>	32
3.2 Eskapismus in <i>Warten auf Südamerika</i>	36
3.3 Zeitlose Sehnsucht in <i>Die stillen Trabanten</i>	39
3.4 Vergebliche Annäherung in <i>Glasscherben im Objekt 95</i>	44
4 Lavinia Braniştes Roman <i>Null Komma Irgendwas</i>	49
4.1 Soziale Beziehungen in einer monetären Lebensrealität	54
4.2 Hochhauswohnung als Lebensraum in Bukarest	56
5 Erzählungen von Oleksij Tschupa	62
5.1 Alterseinsamkeit in <i>Wohnung 17 / Die Insel</i>	64
5.2 Einsamkeit in der Familie <i>Wohnung 21 / July Morning</i>	68
5.3 Unmögliche intergenerationale Kommunikation in <i>Wohnung 15 / Stille als Gendefekt</i>	71
III Fazit	75
IV Literaturverzeichnis	80

I Einleitung

Obwohl soziale Beziehungen als die wichtigste Komponente für ein zufriedenes Leben gelten, ist Einsamkeit ein weltweit verbreiteter emotionaler Zustand. Die individuellen Lebensumstände von Menschen, allen voran die Wohnsituation als primärer Aufenthaltsort, sind entscheidend für das Entstehen von Einsamkeit. Dennoch kommt dieser Tatsache und ihren Ursachen erst seit wenigen Jahren mediale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit zu. Interventionen wie Einsamkeitsministerien oder Onlinekampagnen versuchen die Verbreitung von Einsamkeit einzudämmen und auch in Filmen und Büchern wird dieses Gefühl thematisiert. Aufgrund der hochaktuellen Thematik möchte sich diese Arbeit mit der Darstellung von Einsamkeit in zeitgenössischen Prosatexten beschäftigen.

Die einleitenden Epigraphen des Liedtextes und des Gedichts stammen aus verschiedenen Jahrhunderten, deuten jedoch auf dasselbe hin: Die Vereinzelung des Individuums in der Gesellschaft und die Sehnsucht nach Verbindung und Gemeinschaft als *conditio humana*. Während das Lied *Dance Away* das Bild von einer Menschenmenge evoziert, in der jede*r für sich einsam ist, wählt John Dunne in seinem Gedicht *No Man Is An Island* die Metonymie der Insel, um diesen suboptimalen Zustand zu beschreiben, denn Menschen sollten sich nicht zu weit voneinander entfernen. Beide Texte erkennen an, dass Menschen in einem größeren Seinszusammenhang existieren und nach Zugehörigkeit streben. Schließlich trägt das Winston Churchill zugeschriebene Zitat, nach dem der Raum den Menschen prägt, der Phänomenologie des Raumes Rechnung, was für die Beschäftigung mit den Primärtexten bedeutsam sein wird.

Der Forschungsstand zu Einsamkeit in literarischen Werken beschränkt sich auf wenige Publikationen der näheren Vergangenheit. Der Sammelband *Kulturen der Einsamkeit* [*Cultures of Solitude 2017*], herausgegeben von Ina Bergmann und Dorothea Klein im Jahr 2020, beschäftigt sich diachronisch von der Antike bis zur Gegenwart mit verschiedenen Aspekten von Einsamkeit in den Literaturen von verschiedenen Kontinenten. Ein im zeitlichen Sinn ähnlich allumfassend angelegtes Werk ist *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI* von Aleida und Jan Assmann aus dem Jahr 2000. Darin stellen sie die These auf, dass mit dem literarischen Thema der Einsamkeit immer auch das philosophische Thema des autonomen Individuums verbunden ist. Mit einer anthropologischen Perspektive gehen sie (Ent-)Individualisierungsprozessen in vergangenen Zeiten und Kulturen bis zurück ins alte

Ägypten nach. Einige Publikationen beschäftigen sich aber auch mit neueren literarischen Werken, zum Beispiel die Dissertation von Friederike Gösweiner: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart* (2010). Die Verfasserin zeigt das Einsamkeitserleben literarischer Figuren aus sieben deutschsprachigen Werken der Jahrtausendwende aus der Schweiz, Deutschland und Österreich auf und beruft sich darin auf Erwin Mödes Prognose *Die neue Einsamkeit der Postmoderne* aus dem Jahr 1995. Lisa Krämer erforscht in *Das Motiv der Einsamkeit in den „Jonas-Romanen“ von Thomas Glavinic* die Konstante der Einsamkeit in drei Romanen des genannten Autors und beschreibt sie allgemein als ein „wichtiges, allgegenwärtiges und unvermeidbares Thema der Gegenwartsliteratur“¹. Denis Newiaks zweibändige Dissertation *Die Einsamkeiten der Moderne / Einsamkeit in Serie* (2022) bietet einen medientheoretischen Blick auf moderne Vereinsamung in zeitgenössischen Fernsehserien. Newiak versteht die Moderne des 21. Jahrhunderts als „Zeitalter der wachsenden Einsamkeiten“², was er vor allem mit einer immer stärkeren Mediatisierung und einer eigenen, von der „analogen“ mittlerweile untrennbar verwobenen, digitalen Realität begründet:

„Das Gefühl der Einsamkeit gehört zur Moderne so wie die Großstadt mit ihren gläsernen anonymen Wolkenkratzern und suburbanen Vororten, so wie unsere immer schnellere von unaufhaltsamer Veränderung geprägte Lebensweise, wie die omnipräsenten eskalierenden Digitaltechniken, die uns zu vereinzelt Anhängseln der allgegenwärtigen Screens werden lassen.“³

Neben der Digitalisierung und dem Einfluss von Bildschirmen auf die menschliche Wahrnehmung spielt auch der Wohnraum in der gegenwärtigen Zeit eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang. Die Innovation des hier angestrebten Vorhabens besteht zum einen darin, dass sich das Korpus aus den Literaturen dreier europäischer Länder zusammensetzt und diese komparatistisch vergleicht und zum anderen in der Aktualität, dass alle vorliegenden Texte rezent erschienen sind oder vor nur einigen Jahren publiziert wurden. Zudem ist die Hochhauswohnung in der Großstadt als Handlungsort der Diegese eine bisher in der Forschung noch nicht beachtete Analysekatgorie.

In Hinblick auf die steigende Zahl der einsamen Menschen in Europa (siehe Kapitel 1) werden vier zeitgenössische literarische Werke aus Ostdeutschland, Rumänien und der

¹ Krämer, Lisa: Das Motiv der Einsamkeit in den „Jonas-Romanen“ von Thomas Glavinic, in: Bartl, Andrea; Ecker, Hans-Peter; Glasenapp, Jörn; Hermann, Iris; Houswitschka, Christoph; Marx, Friedhelm (Hg.): Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien Band 16, Bamberg: University of Bamberg Press 2015, S. 12

² Newiak, Denis: *Die Einsamkeiten der Moderne. Eine Theorie der Modernisierung als Zeitalter der Vereinsamung* (Diss. Teil 1), Wiesbaden: Springer VS 2022, Vorwort S. V

³ Ebd.

Ukraine betrachtet, da dieser Umfang für das Vorhaben einer Masterarbeit angemessen scheint und Literatur aus osteuropäischen Ländern beziehungsweise aus dem Osten Deutschlands tendenziell weniger komparatistische Aufmerksamkeit zukommt. Die behandelten Werke sind die vier folgenden Publikationen: *Die Nacht, die Lichter* (2008) und *Die stillen Trabanten* (2017) vom ostdeutschen Schriftsteller Clemens Meyer sowie *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* (2019) vom ukrainischen Autor Oleksij Tschupa und *Null Komma Irgendwas* (2018) von der rumänischen Autorin Lavinia Braniște. Die beiden letzteren Werke werden in ihrer deutschsprachigen Übersetzung gelesen und zitiert. Die Erzählorte sind die Großstädte Leipzig, Makijiwka und Bukarest beziehungsweise deren Vororte und die Handlungsorte sich dort befindliche Hochhäuser. Bei drei der genannten Werke handelt es sich um Erzählbände, woraus jeweils zwei bis drei Erzählungen analysiert werden, während das vierte Werk ein Roman ist. Die zwei unterschiedlichen Gattungen stellen jedoch für die Analyse keine Einschränkung dar, weil beides Erzähltexte sind, und sie werden somit gleichermaßen methodisch behandelt. Die Prosatexte werden mithilfe der Methode der Hermeneutik auf ihre spezifische Räumlichkeit untersucht, denn es handelt sich in ihnen um Einblicke in Lebensgeschichten, die sich in Hochhäusern oder mehrstöckigen Wohngebäuden abspielen. Diese Hochhäuser werden nach Marc Augé als institutionalisierte Nicht-Orte definiert, denen Relation und Geschichte fehlt. Die Forschungsfrage beschäftigt sich damit, wie in den vorliegenden Texten Einsamkeit im Raum dargestellt wird. Es wird angenommen, dass in diesen Texten gerade dort, wo viele Menschen in rein zweckkonzipierten Räumen neben- und übereinander leben, diese umso einsamer sind und Begegnungen erschwert sind oder sie nicht zu dauerhaften Bindungen führen. Der Fokus liegt darauf, wie ihre Figuren sich im Raum (gemeint ist der Wohnraum) situieren und welche phänomenologische Bedeutung dem jeweiligen Raum zugemessen wird. Die Positionierung der Figuren im Gebäude und dessen Wirkung auf sie wird im jeweiligen kulturellen und historischen Kontext beleuchtet und anhand der verwendeten Prosatexte analysiert. Hierbei wird eine relative Raumvorstellung einer absoluten vorgezogen und das soziologische Potential der Synthese nach Martina Löw sowie Konzepte von Räumen als handlungsgeprägten Orten wie Edward Sojas Thirdspaces, Henri Lefebvres Theorie der Produktion des Raumes oder Gaston Bachelards Topo-Analyse verwendet. Die Figuren verschiedensten Alters aus den enthaltenen Kurzgeschichten und dem Roman gleichen sich in ihrer Empfindung von Einsamkeit. Wie diese jeweils in den Einzeltexten dargestellt wird und ob sich sprachliche Muster im Korpus erkennen lassen, wird

raumtheoretisch in ihrer großstädtischen Umgebung, aber vor allem der Wohnsituation, betrachtet und ihre jeweilige Einsamkeit textimmanent analysiert. Das Ziel dieser Arbeit ist es, durch die literaturwissenschaftliche und raumtheoretische Perspektive einen geschärften Blick für die Empfindungen von Menschen in ihrer räumlichen Umgebung zu gewinnen.

Im Folgenden wird zunächst die allgemeine gesellschaftliche Relevanz des Themas Einsamkeit und einige rezente Beispiele dessen medialer Bearbeitungen zusammengefasst. Zudem wird die Begrifflichkeit Einsamkeit definitorisch gegen ähnliche, aber nicht gleichbedeutende Begriffe wie Alleinsein oder Isolation abgegrenzt und Bedeutungen von Hochhäusern als Lebensraum in Großstädten sowie deren historische Rezeption überblicksartig dargestellt. Im zweiten Kapitel liefern Raumtheorien aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen Ansätze für die Analyse der oben genannten Texte. Zunächst widmet sich ein Unterkapitel der räumlichen Wende, also dem „Spatial Turn“ und dessen Implikationen für die Betrachtung des Raums in den Kulturwissenschaften. Theorien soziologischer Raumforschung nehme ich im Kapitel 2.2 auf, wo Raum als handlungsgeprägt, das heißt als soziales Phänomen beschrieben wird. Auch Beiträge aus der Stadtsoziologie, die Räumlichkeit mit der Wahrnehmung des Menschen verknüpfen, werden angeführt. Schließlich führt ein drittes Unterkapitel in die Theorie der Nicht-Orte nach Marc Augé ein, die den Ausgangspunkt der Forschungsüberlegungen bildet. In den Kapiteln drei bis fünf werde ich basierend auf dem vorgestellten theoretischen Rahmen eine werkspezifische Literaturanalyse durchführen, beginnend mit den ausgewählten Kurzgeschichten der zwei Erzählbände von Clemens Meyer. Anschließend wird der Roman von Lavinia Braniște und abschließend die ausgewählten Erzählungen von Oleksij Tschupa analysiert. Jedes der vier Werke wird einführend autor*innenspezifisch und paratextuell kontextualisiert. Im Fazit werden die Ergebnisse der Einzelanalysen miteinander verglichen und Möglichkeiten für weitere Forschung zur Thematik eröffnet.

Es soll hier noch angemerkt sein, dass es nicht die These dieser Arbeit ist, dass das Wohnen in einem Hochhaus oder einer Großstadt eine zwingende Voraussetzung für ein einsames Leben ist. Einsamkeit kann auch in vielen anderen Lebens- und Wohnsituationen entstehen. Dennoch sind die hier verwendeten Texte und die Lebensorte ihrer Figuren beispielhaft für die Theorie der modernen anonymen Nicht-Orte, an denen gemeinschaftliches Zusammenleben und stabile soziale Beziehungen durch fehlende architektonische Ausrichtung nach menschlichen Maßstäben scheitern oder sich

allgemein das Gefühl der Einsamkeit entwickelt beziehungsweise verstärkt, da sich der seelische Zustand im Wohnumfeld spiegelt.

1 Einsamkeit als gegenwärtiges Phänomen

Jeder Mensch ist potentiell zeitweise oder andauernd einsam oder wird es im Laufe seines Lebens einmal. Eine weltweite empirische Erhebung zur tatsächlich vorliegenden Einsamkeit, die alle Altersgruppen umfasst, ist naheliegenderweise unmöglich. Dennoch gibt es Statistiken, die Aufschluss bieten und der Befürchtung einer erhöhten Verbreitung dieses Gefühlszustands recht geben. Der Sozialbericht 2024 der Bundeszentrale für politische Bildung, der auf einer Befragung im Jahr 2022 beruht, führt an, dass sich jede sechste Person in Deutschland einsam fühlt, was über 12 Millionen Menschen entspricht.⁴ Das letzte Ergebnis einer global angelegten Forschung des Meinungsforschungsinstituts Gallup⁵ zeigt ein ähnliches Bild. Es besagt, dass sich mehr als eine von fünf Personen weltweit (23%) kürzlich einsam fühlte. Das sind hohe Zahlen für einen sozialen Zustand, der, wenn er länger andauert, einen starken negativen Einfluss auf die Gesundheit⁶ und sogar die Lebensdauer⁷ hat.

Der Wohnort spielt für die Empfindung von Einsamkeit eine nicht unerhebliche Rolle. Besonders in Großstädten, in denen sich zwar die Einwohner*innenzahl verdichtet, aber immer mehr Menschen alleine leben, entwickelt sich eine anonyme, individualisierte Gesellschaft. Um dieser Entwicklung entgegenzuwirken, gibt es erste institutionelle Bestrebungen. Großbritannien entwickelte im Jahr 2018 eine nationale Einsamkeitsstrategie mit Tracey Crouch als weltweit erster Ministerin für Einsamkeit und auch Japan hat seit dem Jahr 2021, unter anderem begründet durch die Folgen der im Jahr 2020 ausgebrochenen Coronapandemie, ein Einsamkeitsministerium. Auch mediale

⁴ Bundeszentrale für politische Bildung: Sozialbericht 2024, in:

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/sozialbericht-2024/553245/einsamkeit/>

⁵ Gallup: Over 1 in 5 People Worldwide Feel Lonely a Lot. vom 9.7.2024, in:

<https://news.gallup.com/poll/646718/people-worldwide-feel-lonely-lot.aspx>

⁶ Einsamkeit kann unter anderem ein erhöhtes Risiko für Depressionen, Demenz, Herzinfarkte und Schlaganfälle zur Folge haben. Siehe hierzu: Bäcker, Susanne: Die gesundheitlichen, psychologischen und gesellschaftlichen Folgen von Einsamkeit in: Kompetenznetz Einsamkeit KNE Expertise 10/2022, in: <https://kompetenznetz-einsamkeit.de/publikationen/kne-expertisen/kne-expertise-10>

⁷ Eyerund, Theresa; Orth, Anja Katrin: Einsamkeit in Deutschland: Aktuelle Entwicklung und soziodemographische Zusammenhänge, IW-Report, No. 22/2019 S. 3, in:

<https://www.iwkoeln.de/studien/theresa-eyerund-anja-katrin-orth-aktuelle-entwicklung-und-soziodemographische-zusammenhaenge.html>

Interventionen zur Bekämpfung von Einsamkeit werden initiiert: Die Komikerin Carolin Kebekus startete im Oktober 2025 in Deutschland die Kampagne #melddichmalwieder, um Menschen auf ihre sozialen Bedürfnisse und jene ihrer Mitmenschen aufmerksam zu machen und die New York Times veröffentlichte Artikel zu Einsamkeit, zum Beispiel „Let’s Wage a War on Loneliness“⁸. Die Harvard-Langzeitstudie „adult development“⁹ forschte durch Befragung über mehrere Generationen in 85 Jahren danach, welcher Faktor im menschlichen Leben nachhaltig für Zufriedenheit sorgt. Das sich darin klar abzeichnende Ergebnis sind zwischenmenschliche Beziehungen und Verbindungen als wichtigster Faktor für Lebenszufriedenheit. Neben soziodemografischen Faktoren wie Alter, Gesundheit und Einkommen ist vor allem das soziale Umfeld der wichtigste Faktor für das Entstehen von Einsamkeit. Dieses definiert sich in erster Linie über den Familienstand, jedoch ist eine allein lebende Person nicht zwangsläufig einsam. Außerdem sind nicht nur sehr alte Menschen, sondern Menschen allen Alters im 21. Jahrhundert anfällig für Einsamkeit. Dennoch ist es eine Tatsache, dass sich die mehrheitliche Haushaltsform in Deutschland innerhalb eines halben Jahrzehnts seit den 1970er Jahren von Mehr- zu Einpersonenhaushalten entwickelt hat.¹⁰ Dieser Trend ist in ganz Europa zu beobachten.¹¹

Da Literatur trotz kultureller Verschiedenheit immer die menschlichen Grundprobleme, deren Empfindungen und Zustände reflektiert, liegt es auf der Hand, dass bei der Schilderung von Personen und ihrer Beziehungen oft auch Einsamkeit eine Rolle spielt. Aufgrund der hochaktuellen Thematik der verbreiteten Befindlichkeit „Einsamkeit“ widmet sich diese Arbeit der Darstellung von Einsamkeit in zeitgenössischen Prosatexten aus vier verschiedenen europäischen Literaturen, die zum Zeitpunkt ihres Entstehens nur wenige Jahre alt sind. Eine Erweiterung der Thematik in mehrere Dimensionen, also sowohl mehrere Werke und Autor*innen mit einzubeziehen als auch andere Gattungen sowie Länder und Kontinente zu betrachten, wäre für zukünftige Forschungsvorhaben wünschenswert. Der stetige Ausbau von nicht nur großstädtischem Wohnraum und die Architektur, die Gebäude effizient und platzsparend, aber immer auch lebenswert machen sollte, sind maßgebliche Branchen für die Organisation und Konzeption menschlicher

⁸ Noack Napoles, Juliane; Noack, Michael (Hg.): Handbuch Soziale Arbeit und Einsamkeit, Weinheim: Beltz Juventa 2022 S. 16

⁹ Harvard study of adult development, in: <https://www.adultdevelopmentstudy.org/>

¹⁰ Eyerund, Theresa; Orth, Anja Katrin: Einsamkeit in Deutschland IW-Report, No. 22/2019, S. 11 (wie Anm. 7)

¹¹ Statista: Infografik von Isabel von Kessel: Jeder dritte Europäer lebt alleine vom 1.8.2017, in: <https://de.statista.com/infografik/10511/einpersonenhaushalte-in-der-eu/>

Lebensräume. Mediale Verarbeitungen des Lebensraumes Hochhaus haben in jüngster Vergangenheit Konjunktur. Gemeinschaft, ob vorhanden oder nicht, und der Wunsch nach aktiv gelebten sozialen Beziehungen werden in diesen Werken immer implizit ausgedrückt. Um nur einige Beispiele zu nennen, gibt es den Roman *Fishbowl* (deutscher Titel: *Der Tag, an dem der Goldfisch aus dem 27. Stock fiel*) des kanadischen Schriftstellers Bradley Somer aus dem Jahr 2015, in dem ein Goldfisch Einblicke in die Leben aller in einem Hochhaus wohnhaften Menschen erhält, weil er aus dem Fenster des obersten Stockes herausfällt und nacheinander in ihre Wohnungen blicken kann. Im illustrierten Kinderbuch *Die Hochhauskatze* (2024) des deutschen Schauspielers Oliver Wnuk sorgt eine Katze für Begegnungen zwischen den aufgrund ihrer Herkunft und Demografie unterschiedlichen Bewohner*innen. Die österreichische Autorin Isabella Straub verfasste den Roman *Nullzone* (2025), der durch die Verwebung der Leben dreier Hauptcharaktere von einem Immobilienbauprojekt in Wien erzählt, das ein Gemeindebau-Hochhaus ersetzen soll, was die darin lebenden Menschen, die sich zuvor fremd waren, im Kampf um den Erhalt ihres Zuhauses einander näher bringt. Der Protagonist im Film *All of Us Strangers* (2023) unter der Regie von Andrew Haigh wohnt im selben geisterhaft leer anmutenden Apartmentkomplex wie der Mann, in den er sich im Laufe des Films schließlich verliebt, doch am Ende stellt sich die gesamte Handlung als in seiner Einsamkeit erdachter Traum und Hoffnungsbild heraus. Er begegnet auch seinen Eltern, obwohl die in seiner Kindheit bei einem Autounfall verstorben sind und führt mit ihnen Gespräche, zu denen in der Realität nie Zeit war. Der Film *Kontinental '25* des rumänischen Regisseurs Radu Jude stammt wie der Roman *Nullzone* aus dem Jahr 2025 und handelt von großstädtischer Wohnungsnot in der Stadt Cluj, Neubauten und nicht vorhandener oder tiefempfundener Empathie. Eine Gerichtsvollzieherin muss darin für ihre Mandanten Menschen, die sich keine Miete mehr leisten können, aus deren Wohnungen entfernen. Sie leidet stark unter ihrem Beruf, weil sie die einzige Person zu sein scheint, die Mitgefühl mit den Schicksalen dieser Menschen hat. Im Film nimmt sich ein allein lebender, aus der Erwerbstätigkeit ausgeschiedener Hausbewohner aus Verzweiflung über den Verlust seiner Wohnung das Leben, was in einer repetitiven Narration der Protagonistin des Falls in mehreren Versionen an verschiedene Mitmenschen und einer architektonischen und ökonomischen Kontemplation über die Stadt und humanistische Werte mündet.

In den beispielhaft genannten zeitgenössischen Romanen *Fishbowl*, *die Hochhauskatze* und *Nullzone* sowie den Filmen *All of Us Strangers* und *Kontinental '25* wird deutlich,

dass das Hochhaus in medialen Werken der Gegenwart oft als Reflexionsort zur Darstellung von menschlicher Einsamkeit verwendet wird. Die einzelnen Wohnungen der Gebäude werden dabei meist wie Einblicke oder Fenster zu anderen Geschichten behandelt, wobei die überparteiliche Gemeinschaft immer als Desiderat, das gesellschaftliche Zustände und Einzelschicksale zum Positiven verändern kann und die (Großstadt-)Anonymität als zu überwindender Status quo gilt. Um den Hauptthemen dieser Arbeit näherzukommen, werde ich einleitend den Begriff „Einsamkeit“ definieren und die Baugeschichte von Hochhäusern und ihre Perzeption komprimiert zusammenfassen. Auch die Lebensumgebung der Großstadt als Standort der meisten Hochhäuser wird mit dem Augenmerk auf das Gefühl der Einsamkeit in den Blick genommen.

1.1 Begriffsabgrenzung Einsamkeit und Alleinsein

Der Gefühlszustand „Einsamkeit“ ist aufgrund seiner diffizilen Belegbarkeit auch begrifflich schwer zu fassen. Etymologisch erlebte das Wort eine semantische Pejoration. Während Einsamkeit im Mittelalter noch synonym für die Begriffe „Einheit“ und „Einssein“ stand, veränderte sich in der frühen Neuzeit die Bedeutung zu dem, was heute darunter verstanden wird: Einsamkeit als Verlassensein im negativen Sinn.¹² Allerdings blieb die Importanz der Erforschung des Gefühlszustands Einsamkeit und dessen gesamtgesellschaftlicher Folgen lange unerkannt. Erst vor wenigen Jahrzehnten wurde dieser Forschung in der Zeit der Entstehung der Gesellschaftswissenschaft Soziologie Rechnung getragen:

Einsamkeit wird [im 20 Jahrhundert] soziologisch bedeutsam und immer im Zusammenhang mit der Gesellschaft, in der das Individuum lebt, gesehen. Einsamkeit schlägt sich nieder in Gefühlen der Entfremdung, der Verlassenheit und der Heimatlosigkeit.¹³

Während es viele Definitionsansätze für Einsamkeit gibt, bietet die triadische Aufzählung ähnlicher Gefühle von Friederike Gösweiner einen vorwegnehmenden Rahmen für die Figurenanalysen dieser Arbeit: die Protagonist*innen der Primärtexte fühlen sich in unterschiedlichem Maße von sich selbst und anderen entfremdet, verlassen und suchen

¹² Vgl. Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart (Diss.), Innsbruck: StudienVerlag 2010, S. 33 f.

¹³ Ebd. S. 36

nach einem Wohnraum, der ein Zuhause oder eine Heimat sein kann. Eine lexikalische Begriffsdefinition dagegen, die in der zeitgenössischen psychologischen Forschung am häufigsten verwendet wird, ist die folgende:

Einsamkeit [engl. ‚loneliness‘] [...] lässt sich als Beziehungsdefizit definieren, das vor allem bezogen auf freundschaftliche, romantische-sexuelle, familiäre und nachbarschaftliche Beziehungen (soziale Beziehungen) auftritt.¹⁴

Die obenstehende Definition bietet eine simple Definition von Einsamkeit als Missverhältnis von gewünschten und reell vorhandenen sozialen Verbindungen zu anderen Menschen. Diese kann durch soziale Isolation, also das objektive Alleinsein (die englische Entsprechung wäre ‚solitude‘) in Lebensumständen, Beziehungsstatus und wenigen Besuchen durch Freunde und Familie, entstehen. Jedoch bedeutet Isolation nicht zwangsläufig Einsamkeit und das Umgebensein von Menschen schafft nicht unbedingt Verbundenheit.

Nicht immer fühlen sich Menschen einsam, wenn sie allein sind. Umgekehrt können sich Menschen auch dann einsam fühlen, wenn sie objektiv nicht allein sind. Einsamkeit beschreibt somit ein stark negatives, traurig machendes Gefühl – einen subjektiven Zustand, der für Außenstehende nicht immer nachvollziehbar sein muss und deren Erfassung meist auf Selbstauskünften der Betroffenen basiert.¹⁵

Außerdem hängt Einsamkeit nicht nur von der Quantität der Kontakte, sondern auch deren Qualität ab. Deswegen ist eine nuancierte Betrachtung der jeweiligen Situation erforderlich. Diese Ambivalenz fasste Hans-Peter Dreitzel so zusammen: „Jeder kennt die Erfahrung der Einsamkeit inmitten der Menschenmassen einer Großstadt [...]. Einsam ist man also oft gerade, wenn man nicht allein ist, während im Alleinsein sich das Empfinden engster Beziehungen durchaus noch steigern kann.“¹⁶ Er charakterisierte Einsamkeit als „Leiden in der Gesellschaft [und auch als] quälendes Leiden an der Entfremdung von anderen und schließlich auch von sich selbst“.¹⁷ Georg Simmel unterschied zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Thema räumliche Nähe respektive Distanz und deren sozialer Bedeutung zwischen zwei verschiedenen Dimensionen menschlicher Beziehungen: „rein sachlich-unpersönlichen“ und „auf die Intensität des Gemüts gestellten“¹⁸, wobei die erstere in Großstädten dominiere. Schließlich ist auch der Unterschied von familiären und

¹⁴ Dorsch Lexikon der Psychologie: Einsamkeit, in: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/einsamkeit>

¹⁵ Noack Napoles, Juliane; Noack, Michael (Hg.): Handbuch Soziale Arbeit und Einsamkeit, S. 17 f. (wie Anm. 8)

¹⁶ Dreitzel, Hans-Peter: Die Einsamkeit als soziologisches Problem (1970) S. 7 f., zitiert nach Noack Napoles, Juliane; Noack, Michael (Hg.): Handbuch Soziale Arbeit und Einsamkeit, S. 44 (wie Anm. 8)

¹⁷ Ebd. S. 44

¹⁸ Noack Napoles, Juliane; Noack, Michael (Hg.): Handbuch Soziale Arbeit und Einsamkeit, S. 45

freundschaftlichen Beziehungen zu beachten. Unabhängig von der verwandtschaftlichen Verbindung können Familienmitglieder sehr enge Bezugspersonen bis hin zu Fremden sein, was auf einer Skala verschiedenste Werte der persönlichen Nähe annehmen kann, und auch Freundschaften verzeichnen unterschiedliche Wertigkeiten in menschlichen Beziehungen. Allerdings ist Familie ein gegebenes soziales Umfeld, das nicht durch Handeln in der Gesellschaft erworben werden muss. Es gibt individuelle und räumliche Faktoren, die das Entstehen von Einsamkeit beeinflussen. Zu individuellen Faktoren, welche Einsamkeit begünstigen, zählen die Einschränkung gesellschaftlicher Teilhabe durch Einkommensarmut, kritische Lebensphasen wie Scheidung oder Arbeitslosigkeit, Gesundheit, aber auch Migrations- und Fluchterfahrungen. Zu den räumlichen Faktoren, die soziale Teilhabe ermöglichen und Einsamkeit präventiv verhindern können, zählen Freizeitflächen, Begegnungsorte, Mobilitätsangebote und gemischte Wohnformen.¹⁹ Nach dem obenstehenden Versuch der Charakterisierung des ambivalenten und nur in Gegenüberstellung mit dem Begriff des Alleinseins zu fassenden, als auch empirisch schwer feststellbaren Gefühls der Einsamkeit soll nun die Gebäudeform des Hochhauses in ihrer großstädtischen Umgebung betrachtet werden. Eine diachronische Vorgehensweise erweist sich bei der Darstellung als sinnvoll, da soziologische und lyrische Befürchtungen über den Lebensraum Hochhaus und die Anonymität von Großstädten bereits im 20. Jahrhundert geäußert wurden.

1.2 Hochhäuser als Lebensraum in der Großstadt

Jeder Mensch braucht einen Wohnraum. Eine sichere und den meteorologischen Bedingungen angepasste Unterkunft gehört zu den grundlegenden menschlichen Bedürfnissen (physiological needs), die der Psychologe Abraham Maslow in seinem Modell der Bedürfnishierarchie dargestellt hat. Gebäude umgeben uns täglich sowohl in der Ausübung unseres Berufs und in Freizeitaktivitäten als auch im Privaten. Der Schriftsteller Alexander Peer schilderte die Ubiquität von Gebäuden im städtischen Raum folgendermaßen:

¹⁹ Vgl. Potz, Petra; Reichert-Schick, Anja; Scheffler, Nils: Einsamkeit und Stadtentwicklung Neue Anforderungen an lebendige Quartiere in: bpb Bundeszentrale für politische Bildung vom 19.12.2024, in: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/einsamkeit-2024/557856/einsamkeit-und-stadtentwicklung/>

Die Architektur hat ein Privileg vor allen anderen Künsten: Man kann sich ihren Objekten nicht beharrlich entziehen. [...] Ein Buch mag man aus der Hand legen, einem Bild den Blick verwehren, gegen die Musik kann man im Notfall auch Ohrenstöpsel einsetzen, doch die Architektur bestimmt und gestaltet den Raum, sie definiert ein Außen und Innen, in dem wir uns bewegen, arbeiten, essen und schlafen. Die Fassaden leiten unseren Blick und der Raum strukturiert sich durch die Architektur.²⁰

Das vermutlich wichtigste Gebäude für jeden Menschen ist der private Wohnraum. Dort verbringt er die meiste Zeit, kann sich zurückziehen und erholen. Neben diesen positiven Funktionen kann der Wohnraum aber auch zum Ort des Unwohlseins werden, unter anderem wenn dessen Lage zu peripher oder zu zentral ist, der Platz zu begrenzt ist oder die Nachbar*innen kein harmonisches Miteinander ermöglichen. Der Soziologe Hans Paul Bahrdt definierte Städte über die in ihnen geschehende Polarisierung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Für ihn ist eine Stadt eine

[...] Ansiedlung, in der das gesamte, also auch das alltägliche Leben die Tendenz zeigt, sich zu polarisieren, d.h. entweder im sozialen Aggregatzustand der Öffentlichkeit oder in dem der Privatheit stattzufinden. Je stärker Polarität zwischen öffentlicher und privater Sphäre sich ausprägt, desto städtischer ist, soziologisch gesehen, das Leben einer Ansiedlung.²¹

Die städtische Trennung beider Sphären wird durch die Individualisierung in der Digitalisierung des 21. Jahrhunderts noch verstärkt. Gemeinschaftlichkeit, ehemals eine deterministische Konstante menschlicher Existenz, wird in der Gegenwart zur Option. Viele Menschen leben parallele Leben, zwar umgeben von unzähligen anderen Menschen in anderen oder im selben Gebäude, aber bleiben selbst isoliert und einander anonym. Gerade in Großstädten, wo der verfügbare Platz für viele Menschen knapp ist, bestimmen Hochhäuser die städtebauliche Landschaft. Das Konzept des Hochhauses, erbaut nach dem architektonischen Vorbild amerikanischer Wolkenkratzer, war ursprünglich Fabrikgebäuden vorbehalten und wurde erst im Laufe des 20. Jahrhunderts auch auf Wohngebäude angewandt. Laut Ulfert Herlyn sind

[...] die wichtigsten Kriterien zur Unterscheidung der Hochhäuser von anderen Wohnformen: 1. die in keiner anderen Wohnform erreichte Wohnparteienszahl an einem Aufgang,

²⁰ Peer, Alexander: Von „hustenden Dachstühlen“ und „Häusern wie brave Tanten“ – Die Stadt in der Literatur Literaturhaus Wien vom 18.11.2024, in: https://www.literaturhaus-wien.at/magazine_article/von-hustenden-dachstuehlen-und-haeusern-wie-brave-tanten-die-stadt-in-der-literatur/

²¹ Bahrdt, Hans Paul: Die moderne Großstadt (1961), zitiert nach: Herlyn, Ulfert: Wohnen im Hochhaus. Eine empirisch-soziologische Untersuchung in ausgewählten Hochhäusern der Städte München, Stuttgart, Hamburg und Wolfsburg, Stuttgart: Karl Krämer Verlag 1970, S. 142

2. die vornehmlich vertikale Anordnung der Wohneinheiten und
3. die innerhäusliche Verkehrserschließung durch einen oder mehrere Aufzüge.²²

Er definiert Hochhäuser also über die Dichte der Bewohner*innen, die vertikal ihren Lebensraum teilen und sich mit Aufzügen durch das Gebäude bewegen. Hochhäuser sollten zu Beginn ihres Daseins als Wohnform repräsentativ für ihren Standort wirken, sie „symbolisierten technischen Fortschritt, ökonomischen Erfolg und gesellschaftliche Dynamik.“²³ Die räumlich konzentrierte Gebäudeform galt als Marker für Effizienz mit einem „rational organisierte[n] Innere[n] und einem „sachliche[n] Äußeren“²⁴. Wegen starker Kritik ob der städtebaulichen Ästhetik, der erhöhten Verkehrsaufkommens, aber auch der befürchteten Gefahr bei Bränden oder Einstürzen setzte sich das Hochhaus erst in den 1950er und 60er Jahren durch. Während in der DDR „die sozialistische Umgestaltung der Städte mit der Errichtung von Stadtdominanten »gekrönt« werden [sollte], stellte sich [in der BRD] Frankfurt am Main früh als der führende Standort von Hochhäusern heraus.“²⁵ Im Medium Film stand das Hochhaus im Zentrum der „Produktion von Alpträumen und Utopien der Moderne“²⁶ und prägte so andauernde polarisierende Debatten über Hochhäuser. Deren senkrechte Funktionsweise bot auch viel Raum für Faszination und trug schließlich zur nachhaltigen Umwandlung städtischer Umgebung bei:

Zweifelloso liegt in der spezifischen Art, wie Hochhäuser die Stadtentwicklung vor allem in den USA und Europa prägten, die stärkste Wirkung dieses Gebäudetyps. Als vertikale Raumverdichtung war das Hochhaus ein wichtiges Mittel zur Citybildung. Damit begann eine stärkere funktionale Trennung der Stadt und die allmähliche Auflösung der traditionellen »europäischen Stadt« mit ihrem multifunktionalen Zentrum.²⁷

Nach wie vor steht die Wohnform des Hochhauses jedoch inmitten von Ambivalenzen wie „serielle[r] Individualität“ und Intimität beziehungsweise Anonymität bis hin zu sozialer Isolation.²⁸ Wohnhochhäuser, auch wenn ursprünglich konzipiert als Orte der Gemeinschaft und des sozialen Nebeneinander, sind in der Literatur oft das Zuhause von Figuren, die einsam sind und sich abgeschottet fühlen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Epoche der Moderne lassen sich Tendenzen dieser Vereinsamung und

²² Herlyn, Ulfert: Wohnen im Hochhaus S. 84 (wie Anm. 21)

²³ Weinhold, Jörn: Das Hochhaus in: Geisthövel, Alexa; Knoch, Habbo (Hg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main: Campus 2005, S. 178

²⁴ Ebd. S. 180

²⁵ Ebd. S. 180

²⁶ Ebd. S. 181

²⁷ Ebd. S. 181

²⁸ Vgl. Föllmer, Moritz: Das Appartement, in: Geisthövel, Alexa; Knoch, Habbo (Hg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main: Campus 2005, S. 325-334, S. 331 f.

erschweren Bindungs-voraussetzungen erkennen. Laut dem amerikanischen Soziologen Robert Ezra Park „ist das großstädtische Leben durch Heterogenität und Mobilität gekennzeichnet. Moderne Kommunikationsmittel [...] sowie Fortbewegungsmittel [...] ermöglichen einen Alltag in verschiedenen, räumlich getrennten Lebensbereichen.“²⁹ In der literarischen Gattung der Lyrik schreiben Anfang des 20. Jahrhunderts Dichter wie Alfred Wolfenstein, Erich Kästner und Kurt Tucholsky über die soziale Entmutigung des Individuums inmitten vieler fremder Menschen und das empfundene Engegefühl zwischen Häuserreihen.³⁰ Anke Bahl beschreibt großstädtische Lebensumgebungen in folgenden Charakteristika: „ihre Anonymität, ihre katalysierende Wirkung bei der Förderung von Subjektivität und schließlich ihre körperliche Kopräsenz.“³¹ Das Aufkommen digitaler Medien im 21. Jahrhundert wertet sie als Verstärkung des HerauslöSENS sozialer Beziehungen aus ihrer Raumgebundenheit: „Die Tendenz zur Entbettung und Segregation von Beziehungen wird durch die neuen interaktiven und global zugänglichen Medien noch erheblich potenziert.“³² Die Globalisierung bewirkt nicht nur bei der digitalen Vernetzung weltweit eine Reorganisation des bekannten Raumes, sondern auch in lokaler und nationaler Perspektive. Durch die Konzentration innovativer Industrien in wenigen Städten verlieren andere an Bedeutung, innerstädtisch bilden sich Zentren und Peripherien heraus und auch Nationalstaaten büßen Relevanz ein.³³ In Quartieren und Nachbarschaften bietet sich die Möglichkeit eines wirksamen Sozialraums, was in städtebaulicher Hinsicht erst seit kürzester Zeit beachtet wird:

Die Bedeutung räumlicher Planung und einer integrierten Herangehensweise wird in der Debatte um Einsamkeit bisher kaum berücksichtigt, obwohl sie vielfältige Auswirkungen auf das Zusammenleben haben. Insbesondere die Gestaltung öffentlicher Räume ist entscheidend, da diese beiläufige Begegnungen ermöglichen sollten“ [...] Funktionale „Nicht-Orte“, die lediglich der Alltagsbewältigung dienen, ohne Begegnung zu ermöglichen, tragen jedenfalls nicht dazu bei.³⁴

Das „Räumliche“ ist eine natürliche Dimension menschlichen Lebens. Unpersönliche Architektur, die nur auf Kapazität ausgerichtet ist, kann den Blickwinkel für ihre

²⁹ Park, Robert Ezra: *The City* (1925), zitiert nach: Bahl, Anke: *Aufhebung der Ferne. Tendenzen der Online-Kommunikation* in: Föllmer, Moritz (Hg.): *Sehnsucht nach Nähe. Interpersonale Kommunikation in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004, S. 231

³⁰ Siehe zum Beispiel die Gedichte *Städter* (1915) von Alfred Wolfenstein; *Sozusagen in der Fremde* (1932) von Erich Kästner; *Augen in der Großstadt* (1930) von Kurt Tucholsky

³¹ Bahl, Anke: *Aufhebung der Ferne. Tendenzen der Online-Kommunikation*, S. 231 (wie Anm. 29)

³² Ebd.

³³ Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 105

³⁴ Potz, Petra; Reichert-Schick, Anja; Scheffler, Nils: *Einsamkeit und Stadtentwicklung Neue Anforderungen an lebendige Quartiere* (wie Anm. 19)

Bewohner*innen verlieren. Die Lage vieler Wohnhochhäuser in der Peripherie mit wenig Mobilitätsangebot und die Stigmatisierung dieses Wohnverhältnisses verstärken oftmals die sozialräumliche Segregation. Um sich der literarischen Darstellung von Hochhäusern als Lebensraum in Großstädten begrifflich zu nähern, bietet sich eine Fülle an Raumtheorien aus mehreren wissenschaftlichen Disziplinen, von denen im Folgenden einige rezipiert werden.

2 Raumtheorien

Es gibt zahlreiche Theorien zur „Raumforschung“ in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Im Folgenden werden der „Spatial Turn“ als Ausgangspunkt für ein erhöhtes Interesse am Raum und einschlägige Werke der kulturellen Raumforschung rezipiert. Dabei wird ersichtlich, dass Raum in der Literaturwissenschaft und den deutschsprachigen Kulturwissenschaften meist phänomenologisch betrachtet und semantisch aufgeladen wird. Orte werden hierbei als Erfahrungsräume und Räume als Produkte sozialen Handelns angesehen. Raum ist somit ein Ort, an dem Menschen handeln und sich Bedeutungen für sie ergeben. Die englischsprachigen „Cultural Studies“ hingegen begründen sich aus der Frage, wie Raum durch koloniale Machtstrukturen gestaltet wird. Anschließend werden bedeutende Erkenntnisse aus der soziologischen Raumforschung abgebildet, die Raum ebenfalls als wahrnehmungs- und handlungsgeprägt charakterisieren. Für den „sozialen Raum“ sind vor allem der Begriff der Syntheseleistung von Martina Löw und die Grundqualitäten des Raumes nach Georg Simmel wegweisend. Mit der „Phänomenologie des Raumes“ wird vor allem Gaston Bachelard in Verbindung gebracht. Bedeutend ist außerdem die von Henri Lefebvre aufgestellte Trialektik von wahrgenommenem, erfahrenem und erlebtem Raum, die von Edward Soja zu einer Theorie von First-, Second- und Thirdspace weiterentwickelt wurde. Ein letztes Unterkapitel widmet sich der Theorie der Nicht-Orte nach Marc Augé, die für diese Arbeit grundlegend ist.

2.1 Kulturelle Raumforschung

Der sogenannte „Spatial Turn“, im Deutschen räumliche oder topologische Wende genannt, vollzog sich ab den späten 1980er Jahren und erlebte vor allem in den 2000er Jahren einen bis heute anhaltenden Aufschwung. Diese Entwicklung beschreibt die Wiederentdeckung des Raumes als Handlungs- und Beziehungsort in den Kultur- und Sozialwissenschaften.³⁵ Raum wird somit vom Untersuchungsgegenstand zur Untersuchungsperspektive, zu einer „zentralen Analysekategorie“³⁶. Zuvor war die Rede von der Zeit, angeregt vor allem durch die modernen Werke von Thomas Mann (*Der Zauberberg*, erschienen im Jahr 1924) und Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*, erschienen zwischen 1913 und 1927). Seit einigen Jahrzehnten lassen sich in der Literatur vermehrt textimmanente Raumzugänge beobachten, was dazu beigetragen hat, den Spatial Turn auszulösen. Der Spatial Turn wurde umfassend von Doris Bachmann-Medick in ihrer Monografie *cultural turns* verhandelt. Darin spricht sie von einer „Renaissance des Raumbegriffs“³⁷, in der soziale Praxis mit der Produktion von Raum verknüpft ist, also sowohl die „soziale Konstituierung des Räumlichen [...] betont [wird] wie die Rolle des Raums für die Herstellung sozialer Beziehungen.“³⁸ Ebenso heben auch Theoretiker aus anderen Disziplinen den Handlungsbezug als wichtigste Komponente für die Raumforschung hervor. In der Einleitung zu ihrem Sammelband *Sozialraum* schreiben Kessler und Reutlinger wie folgt:

Die Rede vom Raum ist [...] keineswegs nur eine Rede von Gebäuden [...] Vielmehr verweisen diese Rede- und Gestaltungsweisen darauf, dass auf der Tagesordnung nicht weniger als die Frage der (Neu)Formierung sozialer Zusammenhänge im 21. Jahrhundert steht. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu bezeichnet daher auch nicht einzelne Wohnareale, Stadtviertel oder Straßenzüge als Sozialraum, sondern Gesamtgesellschaften als „soziale Räume“.³⁹

Ein Verfahren der Raumerschließung ist das „Mapping“ als geographische Karten nachahmendes Ordnungsmuster. Mit sogenannten „Mental Maps“ sind „symbolische[]

³⁵ Vgl. Socialnet Lexikon: spatial turn vom 3.9.2020, Artikel von Prof. Dr. Christian Reutlinger, in: <https://www.socialnet.de/lexikon/Spatial-Turn>

³⁶ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns*. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Hamburg: Rowohlt 2010, 4. Auflage, S. 304

³⁷ Ebd. S. 286

³⁸ Ebd. S. 291

³⁹ Kessler, Fabian; Reutlinger, Christian (Hg.): *Sozialraum*. Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2. Auflage 2010, S. 14

und vor allem subjektive[] Aufladungen der kartographischen Bezugspunkte mit je verschiedenen Bedeutungen“⁴⁰ gemeint.

Mental maps verweisen auf die Komplexität der Raumperspektive, auf die Schnittstellen zwischen Raum und Zeit, aufgrund ihrer Überlagerung der physisch-räumlichen Strukturen durch (subjektive) Erinnerungsakte.⁴¹

Im Unterschied zu den in Großbritannien entstandenen und anschließend in anderen englischsprachigen Ländern etablierten „Cultural Studies“, die untersuchen, durch welche kolonialen und imperialistischen Machtstrukturen kulturelles Wissen und Räume geprägt werden, interessieren sich deutschsprachige Raumforschungen eher dafür, welche Bedeutung Raum zugestanden wird.

So ist die angloamerikanische internationale Version offensichtlich eher auf Globalisierung gemünzt, auf große Räume weltweiter Raumbeziehungen und Raumpolitik. Dagegen scheint die deutschsprachige Version [...] überwiegend auf einen Horizont von Europäisierung zugeschnitten zu sein oder jedenfalls [...] eher lokale und regionale Erfahrungsräume aufzuwerten.⁴²

Sigrid Weigel bietet eine spezifisch für die Literaturwissenschaft geltende Auslegung der Raumforschungen des 20. Jahrhunderts, die sie nicht als „Spatial“, sondern als „Topographical Turn“ bezeichnet und grenzt dessen Bedeutung gegen die Cultural Studies ab:

Insofern könnte man sagen, dass der ›topographical turn‹ - anders als in den Cultural Studies – in der Literaturtheorie dazu geführt hat, die Orte nicht mehr nur als narrative Figuren oder Topoi, sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte in den Blick zu nehmen.⁴³

Beispielhaft dafür nennt sie Hillis Millers Monografie *Topographies* aus dem Jahr 1995, welche „vor allem auf die Bedeutung von Orten, Landschaften und Raumkonzepten in Literatur und Philosophie [zielt]. Die literarische Topographie ist ihm Paradigma für all jene Verfahren, mit denen Bedeutungen in Räume [...] projiziert werden.“⁴⁴ Auch Gaston Bachelard widmete sich der Bedeutungen von räumlichen Bildern in der Literatur in seiner phänomenologisch-philosophischen Abhandlung *Poetik des Raumes*⁴⁵. Darin begründet er das Verfahren der Topo-Analyse, ein Neologismus Bachelards für „das

⁴⁰ Kessl, Fabian; Reutlinger, Christian (Hg.): Sozialraum. Eine Einführung, S. 299 f. (wie Anm. 39)

⁴¹ Ebd. S. 300

⁴² Bachmann-Medick, Doris: Cultural turns, S. 301 f. (wie Anm. 36)

⁴³ Weigel, Sigrid: Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik, 2002, Bd. 2, H. 2 (2002), S. 151-165, S. 158

⁴⁴ Ebd. S. 157

⁴⁵ Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, Frankfurt am Main: S. Fischer 2019, 12. Auflage [La poétique de l'espace 1957]

systematische psychologische Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens“, das auf Erinnerung und dem Gedächtnis als „Theater der Vergangenheit“ basiert und in dem Raum als Speicher von „verdichtete[r] Zeit“ diene.⁴⁶

Während laut Weigel der Raum in der europäischen Philosophiegeschichte schon immer bedeutungsvoll war, erlebte er im 20. Jahrhundert einen Bedeutungszuwachs für die Kulturtheorie. Außerdem zeichnete sich im Verlauf dieses Jahrhunderts eine grundlegende Veränderung ab: „Die Bedeutung von Räumen [wurde] radikal reformuliert: als Signatur materieller und symbolischer Praktiken.“⁴⁷ Die Begriffe ‚Raum‘ und ‚Ort‘ wurden von vielen Theorien gleichwertig verwendet oder nicht trennscharf unterschieden. Um Raum grundlegend zu definieren, eignet sich die Begriffsbestimmung von Michel de Certeau. Er unterscheidet zwischen Ort [lieu] als „Konstellation von festen Punkten“ und Raum [espace] als „Geflecht von beweglichen Elementen“, der „von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt [ist], die sich in ihm entfalten.“⁴⁸ Diese Definition von Dynamik als notwendige Bedingung für die Entstehung von Raum übernahm Henri Lefebvre und entwickelte daraus ein trialektisches Raummodell. Er bemerkte in Hinblick auf Städte „Jede [...] Gesellschaft produziert einen ihr eigenen Raum“⁴⁹ und eröffnete die folgenden drei sozialen Raumebenen: wahrgenommenen, erfahrenen und erlebten Raum. Der wahrgenommene Raum [espace perçu] ist die alltägliche Praxis und das materielle Zeichen. Der erfahrene Raum [espace conçu] sind die Gestaltungsformen und deren semantische Bedeutung. Der gelebte Raum [espace vécu] schließlich sind Repräsentationsräume, deren Bedeutung durch den Gebrauch hergestellt wird.⁵⁰ Diese Theorie lässt sich in der Gefühlsforschung am ehesten dem praxeologischen Ansatz zuordnen, nach dem sowohl objektive soziale Strukturen als auch subjektive Aneignungen bedeutungsvoll für emotionale Praktiken sind, der also von einer „simultanen performativen Herstellung von Räumen und Gefühlen [ausgeht, in der] räumliche und emotionale Dynamiken wechselseitig“ aufeinander einwirken.⁵¹ Theorien von räumlichen Ordnungen als Ausdruck von sozialen Praktiken wurden vor allem von den französischen Philosophen Henri Lefebvre, Michel de Certeau und Marc Augé im

⁴⁶ Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, S. 35 (wie Anm. 45)

⁴⁷ Weigel, Sigrid: Zum ›topographical turn‹, S. 159 (wie Anm. 43)

⁴⁸ De Certeau, Michel: Praktiken im Raum (1980), zitiert nach: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage, S. 345

⁴⁹ Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums (1974) zitiert nach: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, S. 330

⁵⁰ Vgl. Gammerl, Benno; Herm, Rainer (Hg.): Gefühlsräume – Raumgefühle in: sub\urban Zeitschrift für kritische Stadtforschung 2015, Band 3 Heft 2, S. 12

⁵¹ Ebd. S. 14 f.

letzten Jahrhundert verfasst. Aber auch außerhalb Frankreichs wurden handlungsorientierte Raumkonzepte entwickelt. In Weiterentwicklung von Lefebvres Trialektik der Raumebenen und in begrifflicher Anlehnung an Homi Bhabhas Konzept von „Thirdspace“ beschreibt zum Beispiel Edward Soja im Jahr 1996 Räume, die gleichzeitig territorial und symbolisch sind. Am Beispiel der Stadt Los Angeles als Vorläufer globaler Urbanisierung erklärt er die einander überlagernde Wirkung von realem und imaginiertem Raum zugleich, da aufgrund eines „buchstäblich[en] *Spatial Turn*“ öffentliche Räume nur mehr „kulissenartige Anlagen [seien], die moderne urbane Erfahrungswelten allenfalls mimen“⁵². Eine perzeptive Folge der genannten Restrukturierungen sei eine teilweise »Realitätsaufhebung«, die Soja mit Jean Baudrillards Begriff der »Hyperrealität« beschreibt.⁵³ Soja plädiert für eine Gleichrangigkeit der Dimensionen des menschlichen »In-der-Welt-Seins«, da Menschen »intrinsically spatial beings«⁵⁴ seien. Seinen Versuch, die Perspektive der Räumlichkeit in der Stadtforschung zu privilegieren, sieht er als Ausgleich dieser Dimensionen an: »it can best be described as an attempt to restore the ontological trialectic of sociality-historicity-spatiality«⁵⁵. Mit der Thirdspace-Theorie können sich sowohl konkrete als auch imaginäre Räume auf die gegenwärtige Raumwahrnehmung auswirken:

Gerade den imaginären Räumen – kollektiven Erinnerungen, Vorstellungsinhalten oder Traditionen, die an konkrete Räume und Orte gebunden bleiben – wohnt eine solche Potentialität inne, soweit sie nach Soja jener »all inclusive simultaneity« des Raumes [...] angehören.⁵⁶

Während der wahrgenommene und der erfahrene Raum nach Lefebvre für Soja First- und Secondspace sind, stellt der gelebte Raum [espace vécu] für Soja den „Thirdspace“ dar. Als Firstspace wird die physische und sichtbare Umwelt bezeichnet, als Secondspace der konzeptionelle Raum, also das von sozialen Normen bestimmte Verhalten von Menschen. Der dritte, Thirdspace genannt, schließlich ist eine Symbiose aus realem und imaginiertem, also erlebtem Raum.⁵⁷ Dieser wird „allein als *Einheit*, im *unmittelbaren*

⁵² Krahmer, Alexander: Edward W. Soja: Thirdspace, in: Eckardt, Frank (Hg.): Schlüsselwerke der Stadtforschung, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 47-68, S. 50

⁵³ Vgl. Ebd. S. 50

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 49

⁵⁵ Soja, Edward: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places, zitiert nach: Krahmer, Alexander: Edward W. Soja: Thirdspace S. 51 (wie Anm. 52)

⁵⁶ Krahmer, Alexander: Edward W. Soja: Thirdspace S. 51

⁵⁷ Vgl. Krell, Michael: Förderung von Zugehörigkeit. Der dritte Raum, in: Goethe Institut, in: <https://www.goethe.de/prj/geg/de/thm/blg/26053052.html>

Erleben und Aneignen von Räumen wahrnehmbar“⁵⁸. Soja definiert den Thirdspace als alle anderen räumlichen Aspekte beinhaltenden Raum:

Thirdspace, as I have been defining it, retains the multiple meanings Lefebvre persistently ascribed to social space. It is both a space [...] that is distinguishable from other spaces (physical and mental, or First and Second) and a transcending composite of all spaces [...].⁵⁹

Alexander Krahmer resümiert über die Denkfigur des Thirdspace: „Als *Zwischenraum* ist er ebenso bedeutsam wie die *margins* für bell hooks und die *espaces autres* für Foucault“.⁶⁰

Neben der symbolischen Bedeutung ist für die Geschichte von Räumen auch deren Materialität wichtig. Maurice Halbwachs prägte in den 1920er Jahren mit seinen Werken zum kollektiven Gedächtnis [*mémoire collective*] auch das Bewusstsein für den materiellen Aspekt von räumlichen Strukturen. Die „raumstrukturierenden Artefakte sind durch ihre funktionale oder ästhetische Gestaltung auch *Symbol- oder Zeichenträger* [...] Die materiell-räumliche Struktur des gesellschaftlichen Raumes hat zusätzlich den Charakter „*kristallisierter*“ *Geschichte*.“⁶¹ Bezogen auf den Kontext des Wohnraumes bedeutet die Symbolik von Einrichtung eine emotionale Stabilität: „Es sind dann also nicht die Gegenstände selbst, die Wohnlichkeit ausdrücken, sondern die fortwährende Mahnung und Erinnerung an mit ihnen verbundenes soziales Geschehen schafft Vertrautheit und Bewegungssicherheit.“⁶²

Die literarische Darstellung von Raum ist vielseitig. Ansgar Nünning nennt drei narratologische Kategorien zur Analyse literarischer Raumdarstellung, nämlich Beschreibung, Bewusstseinsdarstellung und Bildlichkeit / Tropen, wobei er betont, dass es noch viele weitere gibt. Er unterscheidet außerdem zwischen auktorial-vermittelten und figural-fokalisierten Raumdarstellungen, wobei letztere subjektive Raumerfahrungen in den Vordergrund rücken und zu einer Dynamisierung des literarischen Raumes beitragen.⁶³

⁵⁸ Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raumes, zitiert nach: Krahmer, Alexander: Edward W. Soja: Thirdspace S. 54 (wie Anm. 52)

⁵⁹ Soja, Edward: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places, zitiert nach: Krahmer, Alexander: Edward W. Soja: Thirdspace S. 56 (wie Anm. 52)

⁶⁰ Krahmer, Alexander: Edward W. Soja: Thirdspace S. 60 (wie Anm. 52)

⁶¹ Läßle, Dieter: Essay über den Raum, in: Häußermann, Hartmut; Ipsen, Detlev; Krämer-Badoni, Thomas; Läßle, Dieter; Rodenstein, Marianne; Siebel, Walter: Stadt und Raum. Soziologische Analysen, Pfaffenweiler: Centaurus 1991, S. 197

⁶² Herlyn, Ulfert: Wohnen im Hochhaus, S. 43 (wie Anm. 21)

⁶³ Vgl. Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, in: Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur, Bielefeld: transcript lecture (2015) S. 33-52, S. 45

Laut Katrin Dennerlein kann Raum „unter anderem durch Figuren oder durch den Erzähler vermittelt, anthropomorphisiert oder allegorisiert, wahrgenommen oder beschrieben werden und Schauplatz oder Gegenstand von Reflexionen sein.“⁶⁴ Durch implizit vorhandene Rauminformationen werden bei Leser*innen semantische Felder aktiviert. Inferenzen auf Raum werden in fiktionalen Texten mittels Nennung von Figuren in ihrer Rollenidentität, Nennung von Ereignissen oder Handlungen und metonymischen Aufrufen räumlicher Gegebenheiten (zum Beispiel das Läuten von Kirchenglocken) erzeugt.⁶⁵ Die Kategorie Raum erfüllt in literarischen Texten nicht nur eine Funktion als Handlungsort, sondern dient auch als semantische Verankerung kultureller Normen und Vorstellungen sowie als Erfahrungsplatz für die Figuren. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann fassen diese Begebenheit in der Einführung zu ihrer Herausgeberschrift *Raum und Bewegung in der Literatur* folgendermaßen zusammen: „Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungs-zuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.“⁶⁶.

Neben den genannten kulturtheoretischen Ansätzen werden nun noch einige (stadt-) soziologische Theorien erläutert, da auch für diese Disziplin, die empirisch die menschliche Gesellschaft untersucht, Raum eine wesentliche Rolle spielt und ihre Erkenntnisse sich auch in andere Geisteswissenschaften einbetten lassen. Eine These, auf die sich sowohl die literaturwissenschaftliche als auch die soziologische Raumforschung einigen können, ist, dass Raum sich durch die in ihm vollzogenen Bewegungen konstituiert. So stellt zum Beispiel Hartmut Böhme fest: „Raum und Räumlichkeit muß [...] um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen“⁶⁷. Im Folgenden werden soziologische Standardwerke zur Raumtheorie rezipiert, darunter Martina Löw, Georg Simmel und Ulfert Herlyn. Letztere in Bezug zu den Handlungsorten der Primärtexte in dieser Arbeit: dem Hochhaus und der Großstadt.

⁶⁴ Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 115

⁶⁵ Ebd. S. 95 f.

⁶⁶ Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript Lettre 2009, S. 11

⁶⁷ Ebd. S. 15

2.2 Soziologische Raumforschung

Die Vorstellung von Räumen als von Handlungen durchdrungenen Orten wird nicht nur in den Kulturwissenschaften vertreten. Auch in der Soziologie ist diese Sichtweise verbreitet. So definiert Martina Löw „Raum“ in ihrem Buch *Raumsoziologie* als handlungsgeprägt und dynamisch. Sie konstatiert, dass „die Soziologie nicht auf den Begriff des Raums verzichten kann, da mit ihm die Organisation des Nebeneinanders bezeichnet wird.“⁶⁸ Die Bedeutung des Raumbegriffs betont sie auf Mikro- und Makroebene:

Die Mikrosoziologie bedarf des Raumbegriffs, um jene Gebilde benennen zu können, die sich durch die Verknüpfung verschiedener sozialer Güter bzw. Menschen miteinander herausbilden und die als solche Handeln strukturieren. Die Makrosoziologie kann mit dem Raumbegriff die relationalen Verknüpfungen begrifflich fassen, wie sie infolge technologischer Vernetzungen oder städtischer Umstrukturierungen entstehen und als solche Lebensbedingungen prägen.⁶⁹

Somit sind Räume Orte, an denen etwas passiert und Raum wird durch menschliches Handeln erzeugt. Handeln ist ein sozialer Akt, der laut Hannah Arendt nicht subjektiv, also individuell vollbracht werden kann. Es steht im Gegensatz zum produktiven Herstellen, das im Sinne des marxistischen Selbstverständnisses als arbeitende Menschen Gegenstände hervorbringen soll: „Handeln dagegen kann ich immer nur in bezug auf andere und mit ihnen zusammen. Alles Handeln ist in den Worten Burkes *«to act in concert»*; was bei diesem Tun herauskommt, hat niemals ein Ende und daher auch weder die Beständigkeit noch die Eindeutigkeit eines im Mittel-Zweck-Zusammenhang erzeugten Gegenstandes.“⁷⁰ Handeln ist für Arendt Ausdruck von Freiheit und die Grundvoraussetzung für eine funktionierende Gesellschaft. Die moderne Welt sei jedoch von Verlassenheit geprägt, da die ‚Massengesellschaft‘ sowohl den öffentlichen Raum als auch den privaten Bereich zerstöre, „daß sie also die Menschen nicht nur ihres Platzes in der Welt beraubt, sondern ihnen auch die Sicherheit ihrer eigenen vier Wände nimmt, in denen sie sich einst von der Welt gerade geborgen fühlten“.⁷¹ Den abstrakten Charakter der Konstitution von Raum durch menschliches Handeln fasst Martina Löw mit zwei

⁶⁸ Löw, Martina: *Raumsoziologie*, S. 12 (wie Anm. 33)

⁶⁹ Ebd. S. 12

⁷⁰ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München: Piper 2011, 14. Auflage [The Origins of Totalitarianism 1951], S. 956 f.

⁷¹ Arendt, Hannah: *Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten* (1960), zitiert nach: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage, S. 424 f.

Begriffen zusammen: dem „Spacing“ und der „Syntheseleistung“. Diese umschreiben zwei unterschiedliche Prozesse der Raumkonstitution, nämlich einerseits das „Pla[t]zieren von sozialen Gütern und Menschen bzw. das Positionieren primär symbolischer Markierungen [...] in Relation zu anderen Platzierungen“⁷² und andererseits die Zusammenfassung von Gütern und Menschen zu Räumen „über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse“⁷³. Löw bezeichnet es als offensichtlich, „daß eine Reduktion von Raum auf Grund und Boden die vielfältigen Raumbezüge nicht mehr erfaßt“ und weist auf „die Notwendigkeit [hin], die Konstitution von Räumen als soziologisches Thema zu bearbeiten“⁷⁴ vor allem in Hinblick auf dessen Handlungsdimension. Sie schlägt einen prozessualen statt einen absolutistischen Raumbegriff vor, denn „Die Entstehung des Raums ist ein soziales Phänomen und damit nur aus den gesellschaftlichen Entwicklungen heraus, das heißt auch als prozesshaftes Phänomen, zu begreifen.“⁷⁵ Sie beschreibt eine neue räumliche Sozialisationserfahrung, die ab den 1960er Jahren eingetreten sei. Während zuvor die Vorstellung geherrscht habe, „im Raum zu leben“, also von einem homogenen Raum umgeben zu sein, versteht die neue Vorstellung den Raum als konstituierbar. In dieser Raumvorstellung können sich „An einem Ort [...] mehrere Räume herausbilden“, was Löw als „fließende[s] Netzwerk“⁷⁶ begreift: „Heute wandelt sich die räumliche Sozialisation folgendermaßen: Es entsteht eine «verinselte» Vergesellschaftung, die Raum als einzelne funktionsgebundene Inseln erfahrbar macht, die über schnelle Bewegung [...] verbunden sind und durch Syntheseleistungen zu Räumen verknüpft werden.“⁷⁷ Räume werden laut Löw vor allem repetitiv konstituiert, da „Menschen [...] in der Regel repetitiv [handeln]“⁷⁸. Sie beruft sich dabei auf die von Anthony Giddens vorgenommene Unterscheidung in diskursives und praktisches Bewusstsein und sein Insistieren auf Routinen als zentralem Faktor zum Verständnis von sozialen Prozessen.

Die Konstitution von Raum geschieht in der Regel aus einem *praktischen Bewußtsein* heraus, das zeigt sich besonders darin, daß Menschen sich selten darüber verständigen, wie sie Räume schaffen. [...] In der gewohnheitsmäßigen Wiederholung alltäglichen Handelns werden die gesellschaftlichen Strukturen rekursiv reproduziert.⁷⁹

⁷² Löw, Martina: Raumsoziologie, S. 158 (wie Anm. 33)

⁷³ Ebd. S. 159

⁷⁴ Ebd. S. 111

⁷⁵ Ebd. S. 263

⁷⁶ Ebd. S. 266

⁷⁷ Ebd. S. 265

⁷⁸ Ebd. S. 161

⁷⁹ Ebd. S. 161-163

Das Desiderat von soziologischer Raumforschung ist eine doppelte Erkenntnis: Wie wirken die Menschen auf den Raum und wie wirkt der Raum auf die Menschen? Benno Gammerl und Rainer Herrn zeigen in einer Ausgabe der Zeitschrift *sub\urban* die Interdependenz von materieller und sozialer Raumforschung auf:

Gerade die Beschäftigung mit der Körperlichkeit von Raumgefühlen und der Materialität von Gefühlsräumen bietet eine willkommene Gelegenheit, nach Strategien zu suchen, die weder das beharrliche Wirken des Sozialen noch die widerständige Kraft des Materiellen in deterministischer Manier überbetonen. Anstatt lediglich danach zu fragen, wie architektonische Gestaltungen die Gefühle von Aktrizen und Akteure manipulieren oder wie Affekte Körper dazu bewegen können, bestehende Raumordnungen zu durchkreuzen, interessiert sich eine solche Perspektive vielmehr für gefühlsräumliche Prozesse, die weder unabhängig von sozio-kulturellen Strukturen ablaufen noch in diesen aufgehen.⁸⁰

Der Soziologe Ulfert Herlyn beschreibt den subjektiv erlebten Raum als ‚dritte Dimension‘ der Stadtsoziologie, der sich aus „dem Raum als Handlungsort und dem Raum als Orientierungsort“ zusammensetzt.⁸¹ Herlyn verfasste eine Studie über das *Wohnen im Hochhaus*, in der er Hochhausbewohner in vier deutschen Großstädten zu ihrem Leben befragte. Deren Ziel war es herauszufinden, welchen Einfluss verdichtete Wohnformen auf die soziale Situation ihrer Bewohner*innen haben. Darin konstatiert er: „Nach der Analyse der kommunikativen Situation im Wohnhochhaus kann festgestellt werden, daß durch die bauliche Gestaltung und Organisation dieser Wohnform die Zusammenführung der Bewohner auf ein Mindestmaß beschränkt wird.“⁸² Diese räumliche Isolation der verschiedenen Parteien stoße jedoch oft auf die Zustimmung ebenjener. In seinen sich über mehrere essayistische Werke erstreckenden Überlegungen prägte Georg Simmel die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erst entstehende Disziplin Soziologie und war für allem für raumsoziologisches Denken ein Pionier. Simmels zentrale Interessen widmeten sich dem „Leben in der Stadt bzw. wie sich Modernisierungsprozesse emblematisch in der Großstadt manifestieren“⁸³. Räumlichkeit ist für ihn eine „nur zu erlebende“⁸⁴ Ordnung, Raum entsteht also erst durch die Erfahrung und Wahrnehmung des Menschen. Durch soziale Wechselwirkungen, die „Tätigkeit der Seele“, würde Raum „erfüllt“, während ein bloßes Nebeneinander von Menschen als

⁸⁰ Gammerl, Benno; Herrn, Rainer (Hg.): *Gefühlsräume – Raumgefühle*, S. 8 (wie Anm. 50)

⁸¹ Löw, Martina: *Raumsoziologie*, S. 51 (wie Anm. 33)

⁸² Herlyn, Ulfert: *Wohnen im Hochhaus*, S. 195 (wie Anm. 21)

⁸³ Ahrens, Daniela: Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung, in: Kessler, Fabian; Reutlinger, Christian (Hg.): *Schlüsselwerke der Sozialraumforschung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 78-93, S. 80

⁸⁴ Ebd. S. 78

„unerfüllter“ Raum begriffen wird.⁸⁵ Sogenannte ‚Raumgebilde‘ sind für ihn räumliche Strukturen, die durch Prozesse der Wechselwirkung zustande kommen. Simmel legte fünf Grundqualitäten von Räumen fest, die „für die unterschiedliche Gestaltung von Gemeinschaften relevant“⁸⁶ und auch im 21. Jahrhundert noch gültig und in der Raumforschung anwendbar sind: 1. die Ausschließlichkeit (jedes Objekt hat eine bestimmte Position im Raum), 2. die Zerlegbarkeit und Begrenzung des Raumes durch symbolische, sozial geformte Grenzen, 3. die Fixierung, 4. das Verhältnis von Nähe und Distanz und 5. die Bewegung im Raum. Die Qualität der Fixierung, also die Bedeutung der geographischen Lage eines Hauses, nimmt laut Simmel graduell mit zunehmender gesellschaftlicher Entwicklung ab:

In vormodernen Gesellschaften war es beispielsweise üblich, die Lage von Häusern nicht durch Nummern, sondern durch Eigennamen zu bestimmen. Auf diese Weise wurde die soziale „Zugehörigkeit zu einem qualitativ festgelegten Raumpunkt“ [...] ausgedrückt. Während bei benannten Häusern die Sozialdimension noch aufs engste mit dem Raum verflochten ist [...] zeugen die modernen Hausnummern von Anonymität und einer objektiven Rekonstruierbarkeit ihrer geographischen Lage. [...] Je entwickelter eine Gesellschaft ist, desto weniger ist sie auf räumliche Fixierungen angewiesen und desto mehr entkoppeln sich damit soziale und räumliche Integration.⁸⁷

Die vierte Raumqualität, die Nähe, ist zentral für die Qualität sozialer Beziehungen. Allerdings spricht er im Fall der Großstadt von einer „Nichtzusammengehörigkeit des räumlich Nahen“ und betrachtet „die Ausbildung sozialer Indifferenz als eine notwendige Voraussetzung für den Menschen, um den zahlreichen und heterogenen Begegnungen auf engstem Raume nicht hilflos ausgeliefert zu sein.“⁸⁸ Jedoch gerade diese indifferente Haltung vieler scheint, wenn sie nicht hinterfragt oder überwunden wird, zu Misstrauen und Isolation, und infolgedessen zu Einsamkeit in der engsten Lebensumgebung führen zu können, wie es beispielhaft aufgrund der Analyse der hier behandelten Prosatexte aus europäischen Großstädten gezeigt wird. Die Protagonist*innen dieser Erzählungen unterscheiden sich durch ihre Altersdemografie, ihr Geschlecht und ihre familiären Verhältnisse voneinander und sind dennoch geeint durch ihre Wohnsituation in

⁸⁵ Vgl. Ahrens, Daniela: Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung, S. 83 f. (wie Anm. 83)

⁸⁶ Weigel, Sigrid: Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, S. 162 (wie Anm. 43)

⁸⁷ Ahrens, Daniela: Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung, S. 87 (wie Anm. 83)

⁸⁸ Ebd. S. 87

Hochhäusern und ihre empfundene Einsamkeit, die manchmal impliziter und manchmal expliziter ausgedrückt wird.

2.3 Nicht-Orte

Besonders geeignet für die These dieser Arbeit ist die von Marc Augé formulierte Theorie der Nicht-Orte. Indem Wohnhochhäuser in den dem Korpus zugrundeliegenden Prosatexten als Nicht-Orte rezipiert werden, kann die architektonische Erschwernis sozialer Beziehungen der Figuren bildlich und nachvollziehbar werden.

Wie in den zuvor dargestellten soziologischen Raumtheorien nutzte auch Marc Augé die relationale Dimension von Räumlichkeit, und zwar für seine Theorie der ‚Nicht-Orte‘, angelehnt an das Konzept der ‚Erinnerungsorte‘ [lieux de mémoire] nach dem Historiker Pierre Nora.⁸⁹ In Berufung auf funktionale, austauschbare Nicht-Orte prägte Augé die „Prämisse eines drohenden Verlusts des kulturellen Gedächtnisses“⁹⁰ durch bauliche Gestaltung, die keine Unterscheidbarkeit und Möglichkeit zur Historisierung bietet. Er charakterisierte die Gegenwart in den 1990er Jahren als „Übermoderne“, die sich durch beschleunigte Wandlungsprozesse und ein Übermaß in drei Aspekten definiert: Ein Übermaß an Zeit (durch die sich stetig erhöhende Lebenserwartung) und Ereignissen, an Raum (durch immer schnellere Verkehrsmittel, aber auch Raum im multimedialen Sinne) und an der „Figur des Ich“⁹¹. Damit ist die Individualisierung im soziologischen Sinne gemeint, also das Streben danach, in allen Lebensbereichen autonom zu handeln und eine einzigartige Persönlichkeit zu entwickeln. Augé beschreibt diesen Prozess als Notwendigkeit: „Niemals zuvor wurde die individuelle Geschichte in solchem Maße von der kollektiven Geschichte beeinflusst, aber auch niemals zuvor waren die Orientierungsmarken für die kollektive Identifikation ähnlich fließend wie heute. Die individuelle Sinnproduktion ist daher so notwendig wie noch nie.“⁹² Diese Epoche der Übermoderne, charakterisiert durch Beschleunigung und Übermaß, bringe Orte hervor, die keinen sozialen Austausch ermöglichen und keine Erinnerung zulassen:

So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch

⁸⁹ Vgl. Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage, S. 295

⁹⁰ Ebd. S. 296

⁹¹ Augé, Marc: Nicht-Orte, München: C.H. Beck 2019, 5. Auflage [Non-Lieux 1992], S. 38-43

⁹² Ebd. S. 44 f.

bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort. [...] eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Objekt, dessen bislang unbekannte Dimensionen zu ermessen wären.⁹³

Obwohl die funktionalen Nicht-Orte die anthropologischen Orte (also Räume, die „nachhaltig von sozialen Beziehungen [...] oder von einer gemeinsamen Geschichte geprägt“ sind⁹⁴) nach und nach ablösen, sei jedoch keine klare Abgrenzung beider Arten von Orten möglich, vielmehr sind Ort und Nicht-Ort „fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet.“⁹⁵ In Bezug auf Augés Theorie werden in dieser Arbeit Wohnhochhäuser als Nicht-Orte gelesen, in denen die Formierung eines Zuhauses aufgrund ihrer unpersönlichen und institutionalisierten Architektur erschwert ist. Die Epoche der Übermoderne, ein Neologismus Augés, bringe nicht nur besagte Nicht-Orte hervor, sondern fördere auch das Empfinden von Einsamkeit:

Die Übermoderne drängt sich in der Tat dem individuellen Bewusstsein der gänzlich neuen Erlebnisse und Erfahrungen von Einsamkeit auf, die in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen mit dem Auftreten und der Vermehrung von Nicht-Orten.⁹⁶

Diese Erfahrung der Nivellierung stelle sich auch beim Durchqueren von transitären Nicht-Orten ein: „Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts [...] Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“⁹⁷ Orte sehen sich durch die Globalisierung so ähnlich, dass Reisende sich auch in ihren Destinationsländern auskennen, Augé spricht von einer Kosmologie mit universellem Charakter:

Paradoxon des Nicht-Ortes: Der Fremde, der sich in einem Land verirrt, das er nicht kennt [...] findet sich dort ausschließlich in der Anonymität der Autobahnen, Tankstellen, Einkaufszentren und Hotelketten wieder. Das Tankstellenschild einer Benzinmarke ist für ihn ein beruhigendes Merkzeichen, und mit Erleichterung entdeckt er in den Regalen der Supermärkte die Toiletten- und Haushaltsartikel oder Lebensmittel multinationaler Konzerne.⁹⁸

⁹³ Augé, Marc: Nicht-Orte, S. 83 (wie Anm. 91)

⁹⁴ Ebd. S. 124

⁹⁵ Ebd. S. 83 f.

⁹⁶ Ebd. S. 95

⁹⁷ Ebd. S. 104

⁹⁸ Ebd. S. 106 f.

Nicht nur die genannten Gebäude, sondern das gesamte Stadtbild wird in vielen europäischen Großstädten auch in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts laufend durch oft von Wirtschaftsinteressen geleiteten genormten Neubauten, Entstickung oder dem Abriss von Altbauten und ähnliche Vorhaben vereinheitlicht. Bereits zur Entstehungszeit von Augés Buch „überschneiden und durchdringen Orte und Räume, Orte und Nicht-Orte sich gegenseitig. Die Möglichkeit des Nicht-Ortes ist an jedem beliebigen Ort gegeben. Die Rückkehr zum Ort ist die Rückkehr dessen, der die Nicht-Orte frequentiert“⁹⁹. Nicht-Orte können laut Augé nur mit Modeworten, also zeitgleich mit ihren zu bezeichnenden Realitäten auf gekommenen Vokabeln, beschrieben werden. Diese Bezeichnungen widersprechen jedoch häufig ihrer Realität. Hier nennt er als Beispiel „den *Komplex* - das *ensemble*, das der Larousse [gemeint ist das Wörterbuch] als «Gruppierung neuer Wohneinheiten» definiert, in dem man nicht mehr zusammenlebt und das alles andere als ein Zentrum darstellt (die «*grands ensembles*», die Hochhaussiedlungen, sind zum Symbol der städtischen Randregionen geworden)“¹⁰⁰. So bezeichnet der Gebäudetyp ‚grand ensemble‘, dessen wörtliche Bedeutung ein „Zusammenleben“ verspricht, eigentlich Großwohnsiedlungen in Vororten von französischen Großstädten, sogenannten ‚banlieues‘, die oft zu Problemvierteln wurden. Die Bedeutung von Begrifflichkeiten schätzt Augé als hoch ein, da sich durch sie Wahrnehmungen festigen. Die Heterogenität der Menschen in wenigen großen Gebäuden führe zu Anonymität und der Abwesenheit des Gefühls, zuhause zu sein. Er zieht den Terminus des «rhetorischen Landes» des Philosophen Vincent Descombes heran, um die Nicht-Orte zu charakterisieren.

Wo ist die Person zuhause? Die Frage bezieht sich weniger auf ein geographisches als vielmehr auf ein rhetorisches Gebiet [...] Die Person ist dort zuhause, wo sie sich in der Rhetorik der Menschen auskennt, mit denen sie das Leben teilt. Dass man zuhause ist, erkennt man daran, dass man sich ohne Schwierigkeiten verständlich machen kann und ohne langwierige Erläuterungen Zugang zu den Denkweisen seiner Gesprächspartner findet. Das rhetorische Land einer Person endet dort, wo ihr Gesprächspartner die Gründe, die sie für ihr Tun und Lassen angibt, oder die Klagen, die sie vorbringt, und die Bewunderung, die sie äußert, nicht mehr verstehen.¹⁰¹

Im Nachwort zur Neuausgabe von *Nicht-Orte* im Jahr 2010, also knapp 20 Jahre nach dessen Publikation deklariert Augé, dass sich die Urbanisierung seitdem fortgesetzt und verstärkt habe und eine dreifache Dezentrierung herrsche: in den Großstädten, den

⁹⁹ Augé, Marc: *Nicht-Orte*, S. 107 (wie Anm. 91)

¹⁰⁰ Ebd. S. 107

¹⁰¹ Descombes, Vincent: *Proust. Philosophie du roman*, zitiert nach: Augé, Marc: *Nicht-Orte*, S. 108 (wie Anm. 91)

Wohnungen und den Menschen selbst¹⁰²: „Dieser dreifachen Dezentrierung entspricht eine beispiellose Erweiterung der empirischen Nicht-Orte, wie ich sie nennen möchte, das heißt der Verkehrs-, Konsum- und Kommunikationsräume.“¹⁰³ In dieser Arbeit werden vor dem Hintergrund der genannten Theorien Prosatexte von drei Autor*innen verschiedensprachiger Literaturen, deren Handlung in Hochhäusern spielt, untersucht. Die zwei fremdsprachigen Werke aus dem Rumänischen und Ukrainischen werden in ihrer deutschsprachigen Übersetzung gelesen. Insgesamt beläuft sich das Korpus auf einen Roman und sieben Erzählungen aus drei Erzählbänden. Der Gebäudetyp des Hochhauses als Handlungsort wird als anonymes Nicht-Ort betrachtet, in dem sich wegen seiner funktionalen, uniformen Architektur die Bewohner*innen nicht zuhause fühlen und trotz räumlicher Nähe anderer Menschen alleine sind und somit Einsamkeit erfahren. Die Figuren von verschiedenem Alter und Lebensrealitäten und ihre Innenwelt sollen raumtheoretisch betrachtet werden, angelehnt an Gaston Bachelards „Topo-Analyse“, jedoch mit literaturwissenschaftlichen Methoden wie Narratologie, Hermeneutik und Paratextanalyse.

II Das Thema Einsamkeit in ausgewählten zeitgenössischen Prosatexten

Wie in der Einleitung festgestellt wurde, besteht eine Forschungslücke in der Komparatistik, was die Erforschung der Darstellung von Einsamkeit bei Protagonist*innen zeitgenössischer Prosatexte anbelangt. Friederike Gösweiner nannte dies eine „Unsichtbarkeit [...] für die Figuren selbst wie in den Konstruktionen der Texte“¹⁰⁴ und begründete die Feststellung mit der Ubiquität der Einsamkeitserfahrung im 21. Jahrhundert. Als zweites Merkmal der literarischen Einsamkeit in zeitgenössischen Werken nennt sie deren Selbstverständlichkeit, als „a priori“ Zustand des literarischen Individuums, der aufgrund seiner „Natürlichkeit“ gar nicht mehr benannt werden muss und der für die Literatur zur „condition postmoderne“ geworden ist.¹⁰⁵ Dennoch oder vielleicht gerade deshalb ist eine literaturwissenschaftliche Betrachtung dieses

¹⁰² Vgl. Augé, Marc: Nicht-Orte, S. 123 f. (wie Anm. 91)

¹⁰³ Ebd. S. 124

¹⁰⁴ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart S. 267 (wie Anm. 12)

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 269

Phänomens, eines „Grundproblem[s] des Menschen“, das sich „in Gefühlen der Entfremdung, der Verlassenheit und der Heimatlosigkeit“ niederschlägt¹⁰⁶, auch aufgrund seiner gegenwärtigen gesellschaftlichen Relevanz und mit Blick auf die Zukunft menschlichen Zusammenlebens und architektonischen Gestaltens wichtig. Dafür wird hier der analytische Zugang über die Raumwahrnehmung von literarischen Figuren in großstädtischen Hochhäusern gewählt. Als Prämisse gilt, dass die Einsamkeit der jeweiligen Figuren textimmanent ist. Es wird hermeneutisch untersucht, wie sie in jeder Erzählung beziehungsweise dem Roman dargestellt wird. Diese Erkenntnisse werden mit soziologischen und raumbezogenen kulturwissenschaftlichen Theorien in Verbindung gebracht. Dabei wird Literaturwissenschaft als „Kulturwissenschaft mit Gesellschaftsbezug“¹⁰⁷ verstanden. Zunächst werden zwei Erzählbände von Clemens Meyer namens *Die Nacht, die Lichter* (2008) und *Die stillen Trabanten* (2017) und daraus je zwei Kurzgeschichten in den raumtheoretisch eingestellten Blick genommen. Anschließend wird der Roman *Null Komma Irgendwas* (2018) von Lavinia Braniște in den zwei Dimensionen „soziale Beziehungen in einer montänen Lebensrealität“ und „Hochhauswohnung als Lebensraum in Bukarest“ untersucht und abschließend die Räumlichkeit in drei Kurzgeschichten aus dem Erzählband *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* (2019) von Oleksij Tschupa. Jedes der vier Werke wird einleitend paratextuell und autor*innenspezifisch kontextualisiert.

3 Erzählungen von Clemens Meyer

Der ostdeutsche Schriftsteller Clemens Meyer (*1977) verfasst vor allem Prosatexte wie Romane und Erzählbände. Er verarbeitet in diesen Werken seine persönliche Wahrnehmung von seinem geographischen Umfeld, nämlich der Großstadt Leipzig und deren Randbezirken. Die Figuren seiner Werke sind gesellschaftliche Außenseiter, die oft in prekären Umständen leben. In einem Interview über seine Arbeit gefragt, stellte Meyer die rhetorischen Fragen „Was ist eigentlich moderne Kunst? Was ist Avantgarde? Wie kann man die Welt beschreiben? Das geht nur im Bruch, im Zustand des Fragmentarischen., - und beantwortete sie wie folgt: „Für mich gibt es nur eine Moderne.

¹⁰⁶ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, S. 36 (wie Anm. 12)

¹⁰⁷ Ebd. S. 75

Und die erfindet sich immer wieder neu, mit den Mitteln der Zeit. Jetzt macht sie das halt mit dem Internet, jetzt ist die Welt vernetzt und in einem unglaublichen Chaos miteinander verbunden.“¹⁰⁸ Die exponentiell zunehmende Vernetzung der Menschen durch das Internet sieht er als negative Entwicklung in Hinblick auf soziale Beziehungen.¹⁰⁹ Es gibt bereits vier Verfilmungen von Meyers Texten. Drei davon schöpfen aus seinen Erzählbänden und entstanden in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Thomas Stuber, während Meyer das Drehbuch schrieb (*Von Hunden und Pferden* (2012), *In den Gängen* (2018), *Die stillen Trabanten* (2022)) und sein Debütroman *Als wir träumten* wurde im Jahr 2014 vom Regisseur Andreas Dresen adaptiert. In dieser Arbeit werden Meyers zwei Erzählbände *Die Nacht, die Lichter* (2008) und *Die stillen Trabanten* (2017) betrachtet und aus ihnen jeweils zwei Kurzgeschichten analysiert. Diese beiden Sammelbände ähneln sich in ihrer Erzählweise, haben jedoch einen unterschiedlichen Aufbau. *Die Nacht, die Lichter* enthält 15 unnummerierte „Stories“ (Meyer nennt sie so im Untertitel des Werks), die sich zu einem musikalisch konzipierten „Konzeptalbum“¹¹⁰ verdichten, während *Die stillen Trabanten* eine komplexe Anordnung hat, die die Symbolik des Buches widerspiegelt. Der Gesamttext von *Die stillen Trabanten* bildet keine thematische, dafür aber eine emotionale Einheit. Die Reihenfolge der 12 enthaltenen Einzeltexte folgt einem geordneten Prinzip: nach jeweils einer rhematisch nummerierten Erzählung folgen drei thematisch¹¹¹ betitelte Erzählungen. Diese Abfolge findet dreimal statt. Die namensgebende Erzählung des Bandes bildet den Kern, da sie in dieser symmetrischen Anordnung in der Mitte steht. Sowohl in der Einzelerzählung *Die stillen Trabanten* als auch dem Gesamttext geht es um Annäherung sowie Abstoßen, Entfernung und ziellose Bewegung. Das Substantiv ‚Trabant‘ hat mehrere Bedeutungszuschreibungen: in der Astronomie sind es Monde, die einen Planeten umkreisen; umgangssprachlich kann damit ein bedingungsloser Anhänger oder Mitläufer gemeint sein; auch das bekannte Fahrzeug der DDR trägt diesen Namen, angelehnt an die slawische historische Bedeutung von ‚drabant‘ als ‚Begleiter‘; weiter gibt es geographisch die Trabantenstädte. Laut dem Spektrum Lexikon der Geographie

¹⁰⁸ Bartels, Gerrit: Clemens Meyer im Interview: "Prostituierte faszinieren mich" in: Tagesspiegel vom 7.10.2013, in: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/prostituierte-faszinieren-mich-4872649.html>

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd. Der Begriff Konzeptalbum stammt eigentlich aus der Musikbranche und beschreibt ein Album, dessen einzelne Titel durch ein Thema oder Konzept miteinander verbunden sind und als Gesamtwerk rezipiert werden sollen. Bekannt für ihre Konzeptalben ist vor allem die Rockband Pink Floyd.

¹¹¹ Vgl. Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 301

ist eine Trabantenstadt ein nahezu autonomer Teilbereich einer Großstadt, der vielen Menschen aufgrund des herrschenden Platzmangels Wohnraum bietet:

Trabantenstadt, im peripheren Bereich einer Kernstadt oder Stadtregion gelegene Siedlung, die neben der Wohnfunktion auch einen eigenen Erwerbs- und Versorgungsbereich aufweist und daher funktional nicht so eng mit der Kernstadt verflochten ist wie die Satellitenstädte. [...] Seit den 1960er-Jahren wurden Trabantenstädte nicht selten als Großwohnsiedlungen angelegt. Der Bauboom mit Trabantenstädten und -siedlungen in deutschen Großstädten war von der Idee der Wohnraumversorgung für eine rasch wachsende Bevölkerung getragen. Es hat sich jedoch gezeigt, dass viele dieser Siedlungen in der Folgezeit zu sozialen Problemgebieten absanken. Übergroße Nähe zu vieler Menschen, der hohe Anteil sozial Schwacher und z.T. mangelhafte soziale und physische Infrastruktur bewirkten in nicht wenigen Trabantenstädten frühzeitig einen "Ghettoeffekt".¹¹²

Die Verdichtung des Wohnraumes ist zwar ökonomisch sinnvoll, birgt aber soziale Risiken für deren Bewohner*innen. Der Klappentext von *Die Nacht, die Lichter* alludiert auf die für den Autor spezifische Wahl der Schauplätze, Charaktere und seinen Themen:

Clemens Meyers Geschichten spielen in der stillen Wohnung, in der Lagerhalle und am Fluss. Seine Helden sind dem Leben ausgesetzt, es sind die Heimatlosen und Träumer, die die nächtliche Stadt durchstreifen. Meyer trifft die Töne unserer Zeit: In seinen rauen, präzisen und zarten Sätzen erzählt er von großen Illusionen, von Sehnsucht und Einsamkeit.¹¹³

Bereits in diesem kurzen Paratext werden die Themen Wohnen und Einsamkeit erwähnt. Im Klappentext von *Die stillen Trabanten* spielt Clemens Meyer selbst auf die Räumlichkeit seines Werks an und beschreibt eine Lesart, die auf großer Empathie für die Figuren beruht und deren Choreografie filmisch anmutet:

Man muss behutsam und langsam durch diese Geschichten gehen, die Räume ausloten und ganz langsam schauen, Atem holen, dem Rhythmus folgen, die Personen berühren, schieben, sich in sie verlieben und sie wieder gehen lassen ... Dann ist plötzlich Glas unter den Füßen, und man weiß, es muss auch was zerschlagen werden.¹¹⁴

Mit dem Material Glas könnten Fensterscheiben gemeint sein, jedoch sind diese horizontal zu verstehen. Obwohl es so stabil sein kann, dass Menschen darauf laufen können, sind andere Sorten Glas leicht zu zersplittern. Das semantische Feld um Glas ist groß, seine Zerbrechlichkeit steht in Redewendungen für die Flüchtigkeit von Glück, für

¹¹² Spektrum Lexikon der Geographie: Trabantenstadt, in: <https://www.spektrum.de/lexikon/geographie/trabantenstadt/8202>

¹¹³ Meyer, Clemens: *Die Nacht, die Lichter*. Stories, Frankfurt am Main: S. Fischer 2008, Klappentext

¹¹⁴ Meyer, Clemens: *Die stillen Trabanten*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2017, Klappentext, Zitat des Autors

den schmalen Grat zwischen Optimismus und Pessimismus („das Glas halb voll oder leer sehen“) und Angreifbarkeit („Wer im Glashaus sitzt, sollte nicht mit Steinen werfen“). In einer der Erzählungen aus *Die stillen Trabanten* ist das anthropogene Material Glas titelgebend: *Glasscherben im Objekt 95* handelt von der Geborgenheit im Raum, die fragil werden kann. Aus beiden genannten Erzählbänden sollen hier jeweils zwei Kurzgeschichten besprochen werden, in denen die Protagonisten in Wohnhochhäusern leben. Der Wohnraum wird als konstitutiv für den seelischen Zustand der Figuren angesehen. Da die Gattung Erzählband und Kurzgeschichten im Allgemeinen im deutschsprachigen Raum bisher wenig Forschung erfahren haben, werden literaturwissenschaftliche Methoden für Prosatexte wie Narratologie, Hermeneutik und Paratextanalyse angewandt.¹¹⁵ Die Kurzgeschichten werden jeweils in Unterkapiteln analysiert. Zunächst folgen in der Analyse die zwei ersten Erzählungen aus dem ersten Erzählband von Clemens Meyer namens *Die Nacht, die Lichter*, also *Der kleine Tod* und *Warten auf Südamerika* und anschließend ebenfalls zwei Erzählungen aus dem neueren Band *Die stillen Trabanten*. Diese lauten *Die stillen Trabanten* und *Glasscherben im Objekt 95*.

3.1 Statik in *Der kleine Tod*

Clemens Meyers Debütwerk ist *Die Nacht, die Lichter* aus dem Jahr 2008. Dieser Erzählband beginnt auf den ersten Blick oxymorisch mit einer Kurzgeschichte über den Tod, also dem definitiven Ende jedes menschlichen Lebens. Allerdings bedeutet Tod hier im übertragenen Sinn den Alltag des Protagonisten, dessen Tage und Nächte sich für ihn wie kleine Tode anfühlen. Nach Arthur Schopenhauer ist der Schlaf der ‚kleine Bruder‘ des Todes, weil der Körper jeden Abend in einen Zustand der Bewusstlosigkeit verfällt. In der Erzählung *Der kleine Tod* wird ein semantisches Feld von Licht und Dunkelheit, sowie eine Bewegungs- und Stillstandsmetaphorik aufgebaut, um Einsamkeit im Raum

¹¹⁵ Dennoch lässt sich in der Tradition der literarischen Form der Kurzprosa historisch bereits eine Deutungsmöglichkeit für die vorliegenden Texte finden: im deutschsprachigen Raum etablierte sich die Kurzgeschichte, die sich zuvor im angloamerikanischen Raum entwickelt hatte (z.B. Ernest Hemingway und Edgar Allan Poe), erst seit dem zweiten Weltkrieg, und diente zur knappen Darstellung negativer Gefühlszustände. Prominente Autoren der sogenannten Trümmerliteratur sind Wolfgang Borchert, Siegfried Lenz und Heinrich Böll. Kurzgeschichten zeichnen sich meist durch einen unvermittelten Einstieg und ein offenes Ende aus. In dieser Arbeit werden die Begriffe Kurzgeschichte und Erzählung synonym verwendet.

darzustellen. Der Protagonist ist ein namenloser Ich-Erzähler, der kaum seine Wohnung verlässt. Er ist arbeitslos und von der Velozität der ihn umgebenden Welt überfordert. Seine einzigen Kontakte sind ein ebenfalls namenloser Nachbar und seine Freundin, die ihn jedoch immer nur besucht und nie über Nacht bleibt. Der Text deutet an, dass diese Beziehung sowieso der Vergangenheit angehört und der Erzähler die Erinnerungen mit ihr nur unzuverlässig und analeptisch wiedergibt. Außerdem sind Angestellte des Arbeitsamtes Figuren, die allerdings nur als verständnislose behördliche Stimmen in funktionalen und anonymen Gebäuden zu ihm sprechen, was in einen kafkaesken Stil zur Orientierungslosigkeit und Hilflosigkeit des Erzählers führt:

Ich laufe durch die hellen weißen Gänge, der kleine Mann ist irgendwo verschwunden, ich sehe die Nummern neben den Türen, Stühle, Leute, und ich setze mich hin. Türen gehen auf, Leute verschwinden, Leute kommen wieder raus und laufen durch die Gänge, ich blicke nochmal auf die Nummern neben den Türen, irgendwas stimmt nicht, und ich stehe auf. »Hier war doch immer...«.

»Nein« sagt die Frau mit dem Schild an der Brust, ich bin müde und will nicht auf ihre Brust blicken, »die sind jetzt drüben in Haus B.«

»Haus B«, sage ich und blicke mich um, aber sie ist nicht mehr da.¹¹⁶

Sogar die Person, die zur Orientierung in dem Gebäude dieser Szene bestimmt ist, verschwindet plötzlich, was eine Immersion in das Erzählgeschehen und die Verwirrung des Erzählers ermöglicht. Im Gegensatz zu dieser Verlorenheit in der Bürokratie und dem Alleinsein in der Menge zieht er die Einsamkeit der Wohnung vor, auch wenn er diese ebenso negativ wahrnimmt. Der Beginn der Geschichte ist gleichzeitig ein Abschied, der seelische Zustand des Erzählers wird durch hypotaktisch gereimte Sätze als sehnsuchtsvoll erfahrbar gemacht:

Ich höre sie auf dem Wohnungsflur, ich habe dort kein Licht, und sie braucht eine Weile, bis sie die Tür findet. Ich drehe mich an die Wand, aber sie macht die Wohnungstür ganz vorsichtig zu. Das Gehen, der Abschied, die Hand, die an der Schulter und am Arm ins Leere gleitet, das Liegenbleiben. Und die Träume. Der kleine Tod. Nein, der Tod ist später, wenn du allein bist und niemand mehr kommt. (NL S. 7)

Der Erzähler ist sich selbst nicht sicher, was er genau mit dem kleinen Tod bezeichnet. Mögliche Bedeutungen sind für ihn die Abschiede von seiner Freundin, das Einschlafen oder die vollständige soziale Isolation. Sein Schlafzimmer ist der Raum, von dem aus er alles betrachtet. An seinem Fenster sieht und hört er das Leben in Form von Zügen sprichwörtlich vorbeiziehen, denn er wohnt in der Nähe eines Bahnhofs.

¹¹⁶ Meyer, Clemens: Die Nacht, die Lichter. Stories, S. 9 f., (wie Anm. 113), im Folgenden abgekürzt mit NL

Ich höre eine S-Bahn über die Brücke fahren. Ich drehe den Kopf und sehe die Lichter der doppelstöckigen Waggons durch die Jalousie. Die S-Bahn fährt langsam, und ich höre sie noch eine Weile, als die Lichter längst verschwunden sind. (NL S. 7)

Das regelmäßige Vorbeifahren der Züge stellt akustisch den Fluss des Lebens dar, an dem der Erzähler nicht teilnehmen kann oder will. „S-Bahn fahren“ wird zum Synonym für ein aktives Leben inmitten der Gesellschaft und es nicht zu tun ein Code für die Verweigerung desselben. Der Erzähler beschreibt fortwährend seine Umgebung und schildert, wie diese auf ihn wirkt. In dieser Beschreibung wird die Langsamkeit des Erlebens deutlich. Besonders in einem Abschnitt, als zwei Fliegen auf dem Erzähler landen und wie ein tierisches Gleichnis seines Lebens in Angesicht des Todes in Bewegungslosigkeit verharren, als würden auch sie jegliches Streben ablehnen:

Zwei Fliegen sitzen auf meinem Bein. Sie bewegen sich nicht, auch nicht, als ich sie wegpusten will. Es ist die Jahreszeit, in der die Fliegen sterben. Sie sitzen einfach auf meinem Bein, dicht nebeneinander, jetzt bewegt eine ihre Flügel, ganz kurz nur, und ich stehe vorsichtig auf. Zehn Uhr. Die blaue Null wird zur Eins. [...] Die kleine blaue Eins wird zur Zwei. Ich stehe im Dunkeln und bewege mich nicht. (NL S. 14)

Die regelmäßige Veränderung des Digitalweckers mit blauen Ziffern ist das einzige Indiz für das Vergehen der Zeit. In der umgebenden Dunkelheit scheint sie dennoch stillzustehen und der Erzähler ergeht sich in der Betrachtung des Weckers, alleine in seiner Wohnung. Die Beziehung zu seinem Nachbarn, den er nur „der Dürre“ nennt, beschränkt sich darauf, dass er ab und zu zu ihm geht, ein paar Stockwerke höher im Hochhaus, und sich eine Zigarette von ihm holt. Dieser Nachbar nennt ihn immer Christian, aber der Erzähler streitet ab, so zu heißen, nennt jedoch auch nicht seinen tatsächlichen Namen. Diese Namenlosigkeit ist typisch für die Geschichten von Clemens Meyer und dient in der vorliegenden besonders zur Markierung der Entfremdung des Erzählers von sich selbst und anderen. Denn obwohl beide Parteien seit Jahren im selben Gebäude wohnen, bleiben sie einander bis auf oberflächliche Begegnungen fremd. Die Freundin des Erzählers ist ebenfalls namenlos. Auch sie sieht er selten und ihr verbaler Kontakt beschränkt sich auf einzelne kurze Sätze, die von kommunikativem Missverständnis und unausgesprochenen Gefühlen geprägt sind. Zum Beispiel in folgenden Textstellen: „»Mach's gut«, sagt sie und nimmt ihre Tasche vom Bett. Ich nicke, und sie geht.“ (NL S. 7); »Du bist so kalt«, sagt sie, und ich befühle mein Gesicht mit beiden Händen, aber es ist ganz warm.“ (NL S. 8). Es ist nicht eindeutig, dass seine Freundin ihn bereits verlassen hat, aber in der Erinnerung an ein Gespräch mit dem

Nachbarn klingt es an. Darin wird auch deutlich, dass der Erzähler und / oder sein Gedächtnis fallibel ist:

»Christian«, nuschelt er und zwinkert mir zu. Einmal bin ich doch in seiner Wohnung gewesen, das muss paar Jahre her sein, denn damals hatte ich noch ein Auto, einen silberfarbenen VW-Golf, irgendwas stimmt nicht, ich hatte einen kleinen Japaner, und der war weiß. [...] »Bist viel allein, Christian« [...] »Nein, nein«, sage ich, »sie müsste bald kommen...« (NL S. 12)

Die Repetition des Satzes „irgendwas stimmt nicht“ verstärkt den Eindruck des fehlbaren Erzählers. Da sein Strom bereits abgestellt wurde, verbringt der Erzähler seine Tage apathisch im natürlichen Tageslichtrhythmus ohne elektrische Beleuchtung. Dunkelheit und Stille sind die bestimmenden Eindrücke in der Wohnung, nur unterbrochen durch Anrufe des Arbeitsamts, deren Termine er versäumt oder die, wenn er sie einhält, keine Änderung in seinem Leben bewirken.

Es ist so still, dass ich Angst habe, das Telefon könnte anfangen zu klingeln. Ich lausche und warte. Den Stecker will ich nicht rausziehen, und vielleicht ist die Leitung längst tot. (NL S. 11 f.)

Ich stehe im Dunkeln und bewege mich nicht. Es wird nicht hell an diesem Morgen, das liegt am Himmel. [...] Die Stadtwerke waren da gewesen, und die Wohnung ist dunkel. [...] Sie haben oft angerufen, das Telefon geht auch im Dunkeln. »Wieso sind Sie nicht zu Ihrem Termin gekommen?« Ich will ihnen von dem kleinen Mann mit dem Schnauzbart erzählen, der nicht mehr S-Bahn fährt, aber ich sage nur: »Ich bin oft müde in letzter Zeit« (NL S. 14 f.)

Zum Ende der Erzählung sitzt der Erzähler auf der Treppe seines Hochhauses und beobachtet die Straße, auf der Autos vorbeifahren und die Fenster in den einzelnen Stockwerken. Er stellt sich vor, wo wohl die anderen Bewohner*innen sind und was sie gerade tun.

Ich stehe in dem gelben Licht und blicke auf die Straße und dann auf mein Haus. Alle Fenster sind dunkel, auch der Dürre und seine Schöne sitzen im Dunkeln, aber vielleicht sind sie weggegangen, es ist Monatsanfang. (NL S. 15)

Unerwartet erscheint der Nachbar und setzt sich neben ihn. Ihr Dialog beschränkt sich auf wenige Worte: „»Fährst du noch S-Bahn?« Ich schüttele den Kopf, und er nickt wieder.“ (NL S. 17). Dieses Ende bedeutet eine finale Ablehnung der aktiven Teilnahme am Leben, das den Erzähler umgibt und dessen Werten. Mit dem Beschluss, nicht mehr S-Bahn zu fahren, legt er sich gänzlich auf seine Wohnung fest und stellt die räumliche Bewegung, die fünfte Raumqualität nach Georg Simmel, vollständig ein.

Ein ähnlich einsamer Protagonist findet sich in der zweiten Erzählung des Bandes, betitelt

mit *Warten auf Südamerika*. Auch er ist ein passiver Erzähler, der sich in die Hoffnungslosigkeit ergibt, jedoch nicht nur wie der vorherige in ein Ausharren und unbeweglich auf der Stelle stehen bleiben, sondern auch in eskapistischen Träumereien an andere, exotische Orte, da sein eigenes Zuhause zu trist und bar jeglicher Optionen ist.

3.2 Eskapismus in *Warten auf Südamerika*

Die zweite Erzählung aus *Die Nacht, die Lichter* handelt wie in der vorherigen von einem Ich-Erzähler, der in seiner Wohnung und deren näherer Umgebung aufgrund seiner Lebensumstände sozial isoliert ist. Er bleibt trotz der Suche nach Arbeit erfolglos, wie viele seiner Mitmenschen, die er abends in Kneipen trifft: „Die meisten von ihnen warteten genauso wie er, noch nicht so lange, aber sie warteten. Arbeit, Geld.“¹¹⁷ Diese Isotopien in Clemens Meyers Werken bezeichnete Immanuel Nover als „Ästhetik des Scheiterns [...] die sämtliche Texte grundiert; dem optimistischen und vielversprechenden Beginn ist das Scheitern stets bereits eingeschrieben.“ und einer „Ästhetik des Wartens“, die im Gegensatz zur räumlichen und sozialen Mobilität steht.¹¹⁸ Auch in dieser Erzählung sind Licht und Dunkelheit zwei antithetische Raumsymboliken. Sie beginnt mit der nächtlichen Schilderung der Wohnumgebung des Erzählers, die sich über die Jahrzehnte gewandelt hat.

Er lief durch die Straßen, blickte nicht nach links und rechts, er kannte hier ja alles, jede Straße, jedes Haus, er wohnte seit über vierzig Jahren im Viertel [...] und er sah das gelbe Licht der Straßenlaternen und das bunte Licht der Kneipen und Läden aus den Augenwinkeln. Nur ein paar Kneipen hatten sich noch gehalten, früher gab es an jeder zweiten Ecke eine, und auch die kleinen Läden verschwanden langsam. (NL S. 19).

Als er zuhause seinen Briefkasten öffnet, findet er neben einer Bewerbungsabsage, dergleichen er ständig erhält, auch einen Brief aus Kuba. Der unbekannte Absenderort und Post, die nicht über Amtswege zu ihm findet, lassen ihn wie hypnotisiert und von der Möglichkeit einer Zustandsveränderung ergriffen mit dem Brief hinauf in seine Wohnung gehen „und während er Stufe um Stufe nach oben stieg, dachte er immer wieder: »Cuba,

¹¹⁷ In den Jahren von 2000-2005 war die Arbeitslosenquote in Ostdeutschland doppelt so hoch wie die in Westdeutschland. vgl. Sozialpolitik-aktuell.de: Arbeitslosenquoten in Gesamt-, West- und Ostdeutschland 1980 – 2024, in: <https://www.sozialpolitik-aktuell.de/files/sozialpolitik-aktuell/Politikfelder/Arbeitsmarkt/Datensammlung/PDF-Dateien/abbIV35.pdf>

¹¹⁸ Nover, Immanuel: „[A]uf dem Weg nach Südamerika“ – zu einer Poetologie des Wartens bei Clemens Meyer, in: REAL – Revista de Estudos Alemães No. 7 (2013) S. 89-101, S. 95 bzw. S. 97

Havanna, Cuba«“ (NL S. 21). Zeitdehnend wird beschrieben, wie er nachdenkt und sich nach einiger Zeit an den Küchentisch setzt. Der Brief ist von einem alten Freund namens Wolfgang und durch dessen Adressierung wird der Name des Erzählers als Frank ersichtlich. Bereits nach dem Lesen der ersten Zeilen unterbricht Frank die Lektüre und versetzt sich in seine Realität zurück. Er stellt sich die Frage, wie sein Schicksal, das dem seines Freundes so ähnlich ist, ihm keine Handlungsoptionen geboten hatte. „Was verdammt nochmal machte Wolfgang in Kuba? Er war doch arbeitslos gewesen, genau wie er, hatte gewartet, genau wie er.“ (NL S. 23). Wolfgang berichtet, dass er durch ein Erbe zu Reichtum gekommen sei und nun Lateinamerika bereise. Die exotischen Reisebeschreibungen aus der Korrespondenz überlagern die Realität des Erzählers. In einem eskapistischen Versuch, seiner Wohnung und seinem Leben in Leipzig zu entkommen, ahmt er auf seinem Balkon die Spirituosen und die Szenerie nach, von denen Wolfgang schreibt „Ich trinke gerade einen 30 Jahre alten Rum, [...] Und ich will Dir von der Abendsonne schreiben, die so riesengroß ist“ (NL S. 25). Der Balkon fungiert als Zwischenort zwischen der Wohnung, die Stasis im Raum verkörpert und dem imaginierten Strand auf einem anderen Kontinent, weit weg von jener Wohnung:

Er stand auf dem Balkon, [...] Er blickte auf die dunklen Häuser, in einigen Fenstern flimmerte jetzt blaues Licht. Er hielt ein Glas in der anderen Hand, billigen Jamaika-Rumverschnitt, er war extra zur Tankstelle gegangen und hatte sich eine kleine Flasche gekauft [...] Er drehte sich um und sah die Neonlichter der Tankstelle, schon ein ganzes Stück weit weg, ein leuchtend blaues Schild auf dem Dach. Wenn er die Augen zusammenkniff, verschwamm es, und er versuchte, sich ein Rauschen vorzustellen, lauter und immer lauter, nur dieses Rauschen und das Blau. (NL S. 27-29)

Der zweite Brief berichtet von Yucatán in Mexiko, Mayastädten und dem Regenwald, „ein Grün, das kein Ende nimmt. [...] ich glaube, die Vögel und die anderen Tiere schlafen fast nie.“ (NL S. 30 f.). Frank liest diesen Brief und bezieht die Laute daraus auf sein Umfeld, die schrillen Äußerungen einer fremden Frau lassen ihn an die geschilderte Szene denken. In Mexiko gibt Wolfgang vor, Tequila zu trinken und eine Partnerin gefunden zu haben, was bei Frank Gedanken an seine von ihm geschiedene Frau und die gemeinsame Tochter evoziert, die er nur selten sieht. Um an dem exotischen Leben von Wolfgang zu partizipieren, trinkt er in einer erneuten Nachahmung von dessen Beschreibung in einer Bar Tequila. Dort trifft er auf einen alten Bekannten, der ihn an der Wahrheit der Geschichte von Wolfgang zweifeln lässt. Frank glaubt jedoch weiterhin an die Echtheit der Briefe, da sie eine mentalen Ausbruchsmöglichkeit aus seinem Dasein bedeuten. Seine Lage hat sich mittlerweile zwar etwas gebessert, „Er musste zeitig

aufstehen, [...] er arbeitete an einem Touristeninformationsstand in der Innenstadt.“ (NL S. 35), aber die Sehnsucht nach einem anderen Leben bleibt bestehen. Dennoch bleibt unklar, ob er an diesem imaginierten anderen Ort weniger einsam wäre. Der letzte Brief, den Wolfgang aus Brasilien angekündigt hatte, trifft nicht ein, was Franks Imagination noch mehr anregt. Es liegt nahe, dass er selbst die Wahrheit von Wolfgangs Erzählungen anzweifelt, sie ihm aber psychischen Halt in Form eines Auswegs aus seiner Realität bieten, was sich in der Erzählstrategie folgendermaßen äußert: die Schilderungen und Vorstellungen Südamerikas überlagern den Erzählraum der Kurzgeschichte. Dieser wird nur nebensächlich als dunkel und sparsam eingerichtet geschildert und der Erzählraum Südamerika überwiegt, nur unterbrochen durch kurze Gedankeneinschübe des Erzählers. Auch ohne die Briefe bietet der fremde Kontinent Südamerika Frank Vorstellungsraum für innere Reisen am realen Ort der einsamen und trostlosen Wohnung, dem Raum, an dem keine Begegnung stattfindet und die Umgebung die innere Leere spiegelt:

Er hatte sich ein Buch über Brasilien gekauft [...] Er hatte nächtelang in der Küche am Tisch gesessen und sich die Fotos angeschaut, nicht nur die mit den schönen Frauen. [...] Als er oben im vierten Stock vor seiner Wohnungstür stand, war er still und holte tief Luft. »Ich stehe auf der Spitze des Zuckerhuts und blicke auf die Guanabara-Bucht. Es ist Nacht, und auf den kleinen Inseln sind überall Lichter zu sehen, und zwischen den Inseln und weiter draußen die Lichter der Schiffe. Hinter mir ist der Himmel hell, keine Sterne, Rio de Janeiro.« (NL S. 40)

Realer und imaginierter Ort nach der Definition von Edward Soja verschmelzen in dieser Beschreibung des Erzählers zu einem Thirdspace, einem erlebten, potentiellen Raum, während ihm in seiner Wirklichkeit die räumliche und auch die soziale Mobilität letztendlich verwehrt bleiben. Im idealisierten Bild Südamerikas wird die Realität des Erzählers besonders stark kontrastiert, er verbleibt in einem „lethargischen und endlosen Wartezustand. [...] Meyer entwickelt diese Ästhetik [des Wartens] – im Gegenteil zu der Pop-Literatur – aus der Limitierung der erzählten Lebenswelt“¹¹⁹. Diese von Immanuel Nover formulierte Ästhetik ist programmatisch in Clemens Meyers Kurzgeschichten. Dennoch detaillierter beschrieben als in *Die Nacht, die Lichter* werden die Lebenswelten und Schauplätze in seinem knapp 10 Jahre später publizierten Band *Die stillen Trabanten*. Er setzt in den darin erhaltenen Erzählungen die Symbolik des Lichts und der Helligkeit fort, lässt die Charaktere aber aktiver ihr Schicksal bestimmen. Sie können aus der Ästhetik des Wartens teilweise ausbrechen, indem sie handeln und Begegnungen

¹¹⁹ Nover, Immanuel: „[A]uf dem Weg nach Südamerika“ – zu einer Poetologie des Wartens bei Clemens Meyer, S. 99 f. (wie Anm. 118)

provozieren, um aus ihrer Einsamkeit zu entkommen, auch wenn diese Begegnungen oft nicht zu dauerhaften Beziehungen führen.

3.3 Zeitlose Sehnsucht in *Die stillen Trabanten*

Die stillen Trabanten ist Clemens Meyers im Jahr 2017 veröffentlichter zweiter Erzählband. Die einzelnen Geschichten haben ihren Handlungsort vorwiegend in den Leipziger Plattenbauten aus der Zeit des Sozialismus, die sich durch eine uniforme Architektur und eine periphere Lage auszeichnen und ihre Anonymität bereits durch ihre Bezeichnungen (z.B. PH 16 im WK 4, also Punkthochhaus und Wohnkomplex¹²⁰) kundtun. Die Wohngebäude der DDR waren anfänglich von der sozialistischen Ideologie beherrscht und zunehmend von der ökonomischen Realität bestimmt. Der Architekt Mirko Seidel beschrieb die städtebauliche Vision der damaligen Zeit als politisches Faktum: „Städtebau und Architektur waren in der DDR nicht unbedingt Sache der Stadtplaner und Architekten. Die Ideologen der SED griffen massiv in die Planung ein. Der in Leipzig geborene DDR-Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht soll festgelegt haben, wo die Hochhäuser in der Stadt stehen. Eine neue Silhouette sollte die Stadt erhalten und die Überlegenheit des Sozialismus in Beton gegossen [werden]“¹²¹. Ab Mitte der 1970er Jahre war die Wohnungsnot in Leipzig jedoch so groß, dass nicht mehr in der Innenstadt gebaut wurde, sondern die großen Plattenbausiedlungen an den Rändern der Städte aufgebaut wurden. Die ursprüngliche Bauabsicht der Plattenbauten der DDR, „nicht weniger als eine neue Gesellschaft hervor[zu]bringen – kollektiv, egalitär, fortschrittlich.“¹²² wurde wohl ebenso wenig eingelöst wie ein Funktionieren des Systems des ‚realen Sozialismus‘. Dennoch seien sie „ein komplexes architektonisches und soziales Phänomen, das Millionen von Biografien geprägt hat und weiter prägt.“¹²³ Clemens Meyer's Erzählungen verarbeiten diesen Handlungsort mit seinen Bewohner*innen in akustische und visuelle Literatur. Die Handlungszeit ist meist die

¹²⁰ Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Fotografeiausstellung Traum und Tristesse von Harald Kirschner, von Mai bis September 2015, in: <https://www.hdg.de/museum-in-der-kulturbrauerei/ausstellungen/traum-und-tristesse-vom-leben-in-der-platte>

¹²¹ Seidel, Mirko: Architektur der Jahrhunderte in Leipzig – Moderne, in: Architektur Blicklicht vom 17.11.2019, in: <https://www.architektur-blicklicht.de/stadt-leipzig-de/architektur-jahrhunderte-leipzig-moderne-ddr/>

¹²² Grimm, Claudia: Soziale Utopie oder Ghetto? Der Plattenbau im Spiegel der Kunst, in: Baukunst? vom 24.9.2025, in: <https://baukunst.art/soziale-utopie-oder-ghetto-der-plattenbau-im-spiegel-der-kunst/>

¹²³ Ebd.

Nacht und die Dunkelheit der Trabantenstadt, in deren künstlichen Lichtern sich die Figuren treffen und ihre aposiopetischen Dialoge führen. Aus Meyers zweitem Erzählband sollen hier die Erzählung *Die stillen Trabanten* sowie die einleitende Erzählung *Glasscherben im Objekt 95* analysiert werden. Wie in Kapitel 3 (S. 19) bereits dargestellt wurde, ist *Die stillen Trabanten* ein Erzählband mit einem besonderen Aufbau, der mehrere Deutungsmöglichkeiten hat. Thematisch (Räume und Zeitebenen sind für Meyers Erzählungen handlungskonstituierend) bietet sich vor allem die Anschauung der Erzählungen als elliptisch wie Planeten um den Kern kreisende Kapitel an, in deren Mitte die titelgebende Erzählung steht. Somit eröffnet sich auch die Möglichkeit, die Figuren, die bei ihren Begegnungen den Himmel betrachten, selbst als Himmelskörper anzusehen, die auf ihren jeweiligen Bahnen schweben und sich einander immer nur mit einem gewissen Abstand annähern, ebenso wie der Autor seine Figuren umkreist. Die Erzählung *Die stillen Trabanten* steht in der Mitte der symmetrisch angeordneten neun Geschichten. Wie in den meisten von seinen Kurzgeschichten ist der männliche Protagonist und Ich-Erzähler in *Die stillen Trabanten* namenlos. Er ist Besitzer eines Imbissstandes und verliebt sich in seine ebenfalls unbenannte Nachbarin, die jedoch verheiratet ist. Auch die islamische Religion, zu der sie konvertiert ist, spielt eine Rolle in der Erzählung. So bleibt ihre Beziehung zueinander platonisch und beschränkt sich auf nächtliches Rauchen im Treppenhaus des Hochhauses, in dem beide leben. Sein bester Freund lebt weit entfernt und spricht mit ihm als innere moralische Instanz, ist aber nicht physisch anwesend. Als schließlich seine Nachbarn wegziehen, ist der Erzähler wieder einsam. Die Geschehnisse werden von dem Ich-Erzähler retrospektiv erinnert und zu Beginn und Ende von seiner gegenwärtigen Stimme gerahmt, in der er den Begriff der Gegenwart ablehnt. Der Vergleich beider Textstellen verdeutlicht, dass Erinnerung nicht linear verläuft, und er auch nach einiger vergangener Zeit noch die junge Frau vermisst:

Was ist schon gegenwärtig? Nichts. Inzwischen befinden wir uns wieder ganz woanders. Und ich weiß, wovon ich spreche, ich kenne mich aus mit Gegenwärtigkeit, denn ich betreibe einen Imbiss, in einem flachen Häuschen mit Vordach, in dem früher mal eine Tankstelle drin war.¹²⁴

Was ist schon gegenwärtig? Gegenwärtigkeit ist eine Legende und ein vollkommen falscher Begriff, wir befinden uns immer wieder woanders, und ich weiß, wovon ich spreche, denn ich betreibe einen Imbiss in einem flachen Häuschen mit Vordach, in dem früher mal eine Tankstelle drin war. (ST S. 159)

¹²⁴ Meyer, Clemens: *Die stillen Trabanten*, S. 127, im Folgenden abgekürzt mit ST (wie Anm. 114)

In Negation des Begriffs der Gegenwart liegt eine zeitübergreifende Denkhaltung, die emotionale Zustände wie Sehnsucht, Verliebtheit und Einsamkeit als zeitlose Bestandteile des Menschseins anerkennt. Der Erzähler beginnt mit der Beschreibung seines Wohnortes und der Schilderung seiner abendlichen Beobachtung der Stadt aus der Vogelperspektive.

Damals wohnte ich in einem der Hochhäuser, neben dem Stadtpark, oben im vierzehnten Stock, und wenn ich aus einem der Fenster im Treppenhaus schaute, wo ich abends manchmal eine rauchte und über die Stadt blickte, konnte ich meinen kleinen Imbiss erkennen, obwohl der mehr als zwei Kilometer entfernt war. (ST S. 127)

Die Figur der Nachbarin wird durch einen Dialog mit dem Erzähler eingeführt. Dieser dramatische Erzählmodus wechselt immer mit dem narrativen Modus ab, wodurch der Eindruck einer lebendigen Erinnerung entsteht. Durch die unangekündigten Wechsel von Dialogen zu innerer Rückschau ist eine aufmerksame Lektüre erforderlich, um sich in der Kurzgeschichte zurechtzufinden. Auf den kurzen Dialog folgt eine Aufzählung dreier Begebenheiten, die die Erzählung bestimmen und durch die typographische Markierung je eines neuen Zeilenanfanges wie Gesetze präsentiert werden:

Wir standen am Fenster im Treppenhaus und rauchten und blickten auf die Stadt.
Wir trafen uns fast jeden Abend am Fenster im Treppenhaus, denn sie rauchte heimlich.
Sie wohnte auf derselben Etage, zusammen mit Hamed, ihrem Freund. (ST S. 128)

Dieser Ort im Treppenhaus wird von beiden Figuren zu einem geheimen geteilten nächtlichen Raum im Sinne von repetitiver Raumkonstitution nach Martina Löw zu einem Thirdspace synthetisiert, an dem sie aus ihren Leben des Alltags flüchten können. Die Dialoge, die sie dort führen, werden im dramatischen Erzählmodus wiedergegeben, während seine Erinnerung im narrativen Modus erzählt wird. Das Treppenhaus wird als komplett aus Beton bestehender und einziger Ort des Hochhauses ohne Rauchmelder beschrieben, das nahezu immer „leer und still [war], denn es gab ja die beiden Fahrstühle“ (ST S. 136). Nur abends kommen die Raucher dorthin und erzeugen eine anonyme akustische Kulisse: „Das Klicken der Feuerzeuge, das Klappern der Türen, das Husten, leise Gespräche bewegten sich manchmal abends durchs neonbeleuchtete Treppenhaus, wie der Rauch der Zigaretten.“ (ST S. 136). In ihrem Alltag sind sie zwar auch Nachbarn, aber durch religiöse Konventionen getrennt. Der Erzähler baut sowohl zu Hamed als auch zu seiner Freundin eine Freundschaft auf, kann aber wenn er sie gemeinsam trifft, nichts von seiner Beziehung zu ihr preisgeben.

Als ich das erste Mal in Hameds Wohnung auf einen Tee ging, reichte ich ihr die Hand, aber sie trat ein paar Schritte zurück, senkte den Kopf ein wenig und sagte: »Entschuldige,

aber Allah will nicht...« [...] Ich trat einen Schritt zurück, hinter mir die Tür, die aus dem Treppenhaus in die fünfzehnte Etage führte. (ST S. 139)

Das Fenster im 15. Stock des Treppenhauses, dieser durch die repetitiven Treffen und die Handlung beider konstituierte Raum ist der einzige Ort, an dem sie sich annähern können und wird somit zum Zwischenort.¹²⁵ An diesen Raum und an die Nachbarin denkt der Erzähler auch außerhalb der Treffen, in seiner Wohnung bleibt er einsam. Seine einzige andere Freundschaft ist Mario, den er aus dem Grundwehrdienst in der Marine kennt und den er seit Jahren nicht gesehen hat, weil Mario an der Ostsee lebt und an den er immer wieder denkt, mit den wenigen Informationen, die er über seinen Verbleib hat. Dieser spricht ihm trotz seiner physischen Abwesenheit manchmal wie eine innere Stimme zu und wird vom Erzähler psychisch geschaffen, um seine Einsamkeit abzuwenden und mit jemandem über seine Gefühle reden zu können.

Mein alter Freund Mario, der zurück an die Küste gegangen war, um dort irgendeinen schwimmenden Imbiss aufzumachen, hätte sicher gesagt »Was willst du denn von der?« Und ich hätte gesagt: »Nichts, Mario, wie kommst du denn darauf?« (ST S. 140)

Weil der Erzähler in einer Nacht nicht schlafen kann, geht er spazieren und versucht vor dem Hochhaus stehend das gemeinsame Fenster zu finden. In einer Prolepse wird erzählt, dass er auch in der Zukunft nahezu jede Nacht spazieren gehen und auf die Dunkelheit warten wird, um die Etagen des Hochhauses zu zählen und dabei an sie zu denken (ST S. 142). Auch bei der Arbeit denkt er an sie und ihren Körper, obwohl er weiß, dass er diesen in Respekt zu ihr, ihrem Mann und ihrer Religion nicht begehren darf. Er träumt von der unerlaubten Berührung beim Beobachten des Hochhauses und am Grill der Imbissbude: „am Morgen [...] fuhr ich mit der flachen Hand durch das immer noch halbgefrorene Fleisch, da war er, dieser Schulterknochen ..., strich über ihre kühle Schulter, der Holzkohledampf stieg mir in die Augen“. (ST S. 142). Vor ihr erlaubt er es sich, religionskritische Scherze zu machen („Jetzt bedecke ich auch meinen Kopf, damit Gott zufrieden ist“; „wahrscheinlich ist er sehr gnädig. Und hat nichts dagegen, dass du rauchst.“ (ST S. 138)), was er sich bei ihrem Mann Hamed nicht erlauben würde, dem er sehr respektvoll begegnet („Ich wollte ihm erst ein Bier anbieten, aber ich hatte seine kleine Gebetskette gesehen“ (ST S. 132) und mit dem er sogar einmal in die Moschee

¹²⁵ In der Verfilmung der Kurzgeschichte aus dem Jahr 2022 treffen sich die beiden auf einer Loggia, also einem in das Hochhaus integrierten Balkon, was den Status des gemeinsamen Raumes als Thirdspace beziehungsweise Zwischenort zwischen privater Wohnung und öffentlichem Leben noch mehr hervorhebt.

geht. Die Zeit verschwimmt in der Erinnerung des Erzählers, was in einem langen hypotaktischen Satz ausgedrückt wird:

Und als Hamed das erste Mal in meinen Imbiss kam [...], hätte ich auch nie gedacht, dass ich ihn kurze Zeit später in seiner Moschee besuchen würde, die irgendwo in unserer Stadt war, die ich noch nie gesehen hatte [...], aber es gerät mir alles durcheinander mit den Zeiten, denn es vergingen schon einige Wochen und Monate, und ich trank mit Hamed Tee in Hameds Wohnung und rauchte heimlich mit seiner Freundin im Treppenhaus, am Fenster, bevor ich auch nur einen Schritt in die Moschee setzte, aber ich sagte ja schon, dass die Gegenwart nichts ist. (ST S. 140 f.)

Er kauft sich schließlich sogar eine Ausgabe des Koran, in dem er liest. Zusammen mit Hamed zitiert er in seinem Imbiss die Suren 82 und 84, wobei seine wahre Absicht dahinter ist, dessen Freundin näher zu kommen. Sie ist aber auch ohne diese Geste bereit, ihm bei einem weiteren Treffen im Treppenhaus auf seine Frage auf ihre Herkunft hin ihre Vergangenheit anzuvertrauen, die den Leser*innen vorbehalten bleibt. Diese beiden Szenen an unterschiedlichen Schauplätzen überlagern sich in der Erinnerung des Erzählers.

Sollte ich ihm sagen, dass ich es las, weil ich *sie* verstehen wollte?

»Woher kommst du?«

Und sie erzählte mir ihre Geschichte.

Und Hamed lächelte, er umarmte mich, als ich meine Schürze abband und zu ihm an den Plastikstehstisch trat, auf den er seine Gebetskette gelegt hatte. (ST S. 147)

In einem erneuten Wechsel des Erzählmodus führen der Erzähler und seine Nachbarin einen Dialog über die ‚stillen Trabanten‘. Sie denkt, dass er den Mond meint, aber der Erzähler bezeichnet damit die Hochhäuser und ihre Lichter, „diese großen Hochhäuser am Rand der Stadt, deren Lichter in den Nächten langsam erloschen, Wohnung für Wohnung, Fenster für Fenster“ (ST S. 150). Dieser Ausblick ist für ihn etwas, das er täglich betrachtet, um sich zu vergewissen, dass er nicht allein, sondern von vielen Menschen umgeben ist und deswegen ist es ihm wichtig, diesen mit ihr zu teilen. Er ist sich später, als sie bereits weggezogen ist, nicht mehr sicher, ob er ihr auch wirklich seine Perspektive aus dem Hochhausfenster, seine stillen Trabanten gezeigt hat, was im gedanklichen Monolog repetitiv angezeigt wird. „Hatte ich ihr die stillen Trabanten hinterm Stadtpark gezeigt? Deren Lichter erloschen, Fenster für Fenster, Wohnung für Wohnung, wenn die Nacht voranschritt [...]“ (ST S. 154). Nachdem sie nicht mehr im Hochhaus wohnt, betrachtet der Erzähler nicht mehr aus dem Fenster die anderen Hochhäuser, sondern das eigene von unten, so als könnte er die Zeit dadurch

zurückdrehen und die Bekanntschaft der Nachbarin erneut machen. Außerdem träumt er regelmäßig vom Hochhaus:

Ich stand vor unserem Hochhaus und zählte die Stockwerke und versuchte, unser Fenster zu finden und stampfte in den Schnee. [...] in meinen Träumen irrte ich durch die Gänge unseres Hochhauses, und ich kam zu der Wohnung, in der sie mit Hamed wohnte. Die Tür war offen, war nur angelehnt, und ich ging nach drinnen. [...] Aber die Wohnung war leer. Und ich irrte dort herum, und ich suchte sie. (ST S. 156)

Erneut verliert der Erzähler sein Zeitgefühl, was sich in einer generalisierten Beschreibung der näheren Vergangenheit ausdrückt. „Es wurde Winter, es wurde Frühling, ich arbeitete lange und kam sehr spät nach Hause, irgendwann waren sie verschwunden, waren ausgezogen, hatten das Hochhaus verlassen, und ich stand unten im Schneematsch und zählte die Etagen.“ (ST S. 157) Das Ritual des abendlichen Zählens der Stockwerke löst das abendliche Ritual des Rauchens am Fenster ab. In einem inneren Gespräch mit Mario fragt ihn dieser, ob er immer noch auf sie warte, was er erst verneint und nach weiterem Nachhaken schließlich zugibt. Die Erzählung endet mit der Reflexion über die Gegenwart, deren Existenz er dementiert, ebenso wie zu Beginn. Durch diese Rahmung wird Einsamkeit als sich unendlich anfühlender Zustand für Betroffene dargestellt, die nur mit Gedanken an die Vergangenheit und ritualisierten Handlungen zu bewältigen ist.

In der vierten und letzten Erzählung von Clemens Meyer, die in dieser Arbeit analysiert wird, ist der Protagonist ebenso trotz Begegnung einsam. Auch seine erzählte Welt ist von den „stillen Trabanten“ und der tristen Umgebung am Rande der Großstadt Leipzig geprägt und die Handlungszeit ist abermals abendlich beziehungsweise nächtlich.

3.4 Vergebliche Annäherung in *Glasscherben im Objekt 95*

Die erste Erzählung des Bandes *Die stillen Trabanten* heißt *Glasscherben im Objekt 95*. Wie bereits in den Ausführungen zu den Gebäuden in Clemens Meyers Werken in Kapitel 3.3 erwähnt, haben die sozialistischen Bauten aus den Zeiten der Deutschen Demokratischen Republik oftmals nur Buchstabenkürzel oder Nummern statt Bezeichnungen. Das Objekt 95 ist in der vorliegenden Erzählung ein Flüchtlingswohnheim, das von dem Protagonisten, der namenlos ist, bewacht wird. Die Geschichte hebt sich also insofern von den anderen Primärtexten dieser Arbeit ab, als dass das Hochhaus, also der Nicht-Ort, von außen betrachtet wird. Das Gebäude behält

dennoch trotz der anderen Perspektivierung seine anonyme und funktionale Präsenz, weswegen diese Kurzgeschichte in das Korpus aufgenommen wurde. Der Erzähler ist mittleren Alters, was daraus erkenntlich wird, dass er erzählt, dass er das Gebäude bereits seit den 1990er Jahren bewache und die gewaltvollen rassistisch motivierten Anschläge der damaligen Zeit miterlebt habe. Auf die bewegte Geschichte der Flüchtlingsdebatte wird nur vage angespielt, allerdings ist die historische Anspielung offensichtlich:

[...] das Objekt 95 war unberechenbar geworden, und einige von uns wurden ebenfalls unberechenbar [...] aber ich versuchte, ruhig zu bleiben, ich kannte die Neustadt, die Trabantenstadt, in der das Objekt 95 lag, [...] keiner hatte dort je gern Dienst gemacht, und jetzt wurde alles noch schlimmer. Manche von den alten Kollegen sagten: Nun geht es wieder los, und sie hatten recht, ich erinnerte mich an die Zeit und an die Nächte, als es gefährlich war und auf die Polizei [...] kein Verlass. (ST S. 10 f.)

Wie in der vorausgehenden Erzählung verliebt sich auch hier der Erzähler unglücklich, allerdings ist hier die Perspektive anders. Er lebt nicht im Objekt 95, sondern ist dessen Wachmann „in einem strahlenden Häuschen aus Plexiglas, und draußen die Nacht.“ (ST S. 12). Mittels eines Funkgeräts wird er verständigt und kommuniziert mit seinem Dispatcher. Dieses Funkgerät, „ein Relikt aus einer anderen Zeit, [...] rauschte und fiepte in den Frequenzen der Nacht, es sprach mit uns durch Zeiten und Räume, als ich *sie* widersah an diesem Abend im Objekt 95. Aber sie war es nicht.“ (ST S. 12). Die Erzählung funktioniert auf zwei Ebenen mit über 20 Jahren Abstand: Mitte der 1990er und Mitte der 2010er Jahre. Das Funkgerät ist eine beide Zeitebenen überdauernde technische Einrichtung, über die der Wachmann, der wie das zu überwachende Gebäude in seinem Dienst auch nur eine Nummer ist („Die Zwölf hört!“ (ST S. 12)), begleitet von seinem ebenfalls namenlosen Hund (»Wir nennen ihn Nummer drei« (ST S. 22)) berichtet. Dieses und die umliegenden Gebäude gehören zu einem gleichförmigen und unpersönlichen Wohnkomplex, dessen graues Material Beton dominiert. Deren Anblick mutet anachronistisch an:

Und hinter den Plattenbauten des Objekt 95, vorm rotschwarzen, dunkelblauen Himmel, erhoben sich die Wohnkomplexe der Trabantenstadt. Plattentürme und Planquadrate aus der Zeit des Sozialismus, die nun schon weit mehr als fünfundzwanzig Jahre vorbei war. Wenn ich auf die Karte schaute, die an einer der gläsernen Wände unseres Wachhäuschens befestigt war, sah ich die Viertel unserer Stadt, sah ich das Objekt 95 am Rand der Trabantenstadt, dort, wo der Beton beginnt. (ST S. 14 f.)

Während die zu bewachenden Gebäude sich über die Jahrzehnte nicht verändert haben, ist auch die Tätigkeit des Ich-Erzählers gleich geblieben. Die Bewohner*innen des Objekt 95 sind in der neueren Zeitebene andere, allerdings erinnert ihn ein Mädchen sehr an ein

anderes aus der Vergangenheit. Diese war eine junge Frau, die Anfang der 1990er aus der Sowjetunion geflüchtet war und der er sich vorsichtig mit bruchstückhafter Sprache angenähert hatte. Beide verständigen sich in einem sprachmischenden Dialog, der Aposiopesen beinhaltet. In ihren Gesprächen erfährt er, dass sie Marika heißt und sie aus einem kleinen Land mit Bergen kommt, was nahelegt, dass sie eine sogenannte ‚Russlanddeutsche‘ sein könnte, die vielleicht aus Kirgistan oder einem naheliegenden Land in die Bundesrepublik ausgewandert ist. Nahezu an jedem Tag sehen und unterhalten beide sich durch den Zaun zum Gebäude. Als sich rassistisch motivierte Anschläge auf das Gebäude ereignen, bietet er ihr Trost:

Wie lange stand ich schon hier am Zaun? Dann sah ich, wie von der Seite ein paar junge Kerle aus der Dunkelheit auftauchten, die großen Plattenbauten der Trabantenstadt hinter ihnen, was machten sie da, es sah aus, als würden sie turnen, sich verrenken, nächtliche Turner, aber dann hörte ich das Krachen, als einer der Pflastersteine an die Fassade [...] donnerte [...]

»Du auf mich aufpassen, kleiner Offizier, nein?«

»Du... du musst keine Angst mehr haben, Marika.«

»Ich habe gewartet, ich ...«

»Jetzt bin ich wieder da.« (ST S. 29)

Die gewaltsamen Angriffe auf den Wohnkomplex werden mit den lautmalerischen Verben ‚krachen‘ und ‚donnern‘ akustisch dargestellt, wohingegen die häufigste Zerstörung in der Erzählung, das emblematische Zerbersten von Glas, nie lautlich, sondern immer als Faktum, als bereits geschehen impliziert wird. Die Glasscherben liegen als verbindendes Element der Zeitebenen in mehreren Textstellen sprachlich repetitiv auf dem Boden „und überall lagen Glasscherben“; „die Scherben, die überall in den Straßen lagen“ (ST S. 17, 19) und sind zugleich eine manifeste Markierung für gesellschaftliche Unruhen und die Schwierigkeiten, die interkulturelles Zusammenleben bedeutet als auch für instabile menschliche Beziehungen. Marika lebt zwar nicht alleine in dem Wohnhochhaus, aber sie ist einsam. Zwar physisch anwesend, ist sie in den meisten Szenen, in denen der Erzähler ihr begegnet, „woanders“ (ST S. 25). Auch nach Gesprächen, in denen sie von ihrer Kindheit erzählt, verfällt sie wieder in einen lethargischen Zustand der mentalen Abwesenheit, was wie eine Belastungsreaktion auf ein vorangegangenes Trauma dargestellt wird: „Sie zog ihren Mantel über der Brust zusammen, als würde sie frieren. Ich musste ihr nicht in die Augen sehen, ich wusste, dass sie wieder woanders war. Zu Hause. Doma, wie sie es auf Russisch sagte, obwohl sie keine Russin war.“ (ST S. 32). In der letzten Szene aus der Erinnerung des Erzählers tanzen beide in einem alten Offizierskasino auf diesen Scherben, da in dem Ort ihrer Begegnung seine Geschichte

eingeschrieben ist. „Wir tanzten schweigend, unsicher zu Beginn, [...] und als wir uns tanzend in Richtung der hohen Fenster drehten, durch die das Abendlicht fiel, knirschten die Glasscherben unter unseren Füßen.“ (ST S. 33). Gemäß Martina Löws Konzept der Syntheseleistung beziehungsweise anderen eingangs geschilderten Raumkonzepten schaffen die Figuren einen ephemeren Raum durch ihr Handeln: „[W]ir bewegten uns durch den Raum, sie summt irgendeine Melodie, die Lippen auf meinem Hemd, wir bewegten uns im Licht, wir tanzten, bis es dunkel wurde und die Sonne hinter den Dächern der alten Russenkaserne verschwunden war.“ (ST S. 34). Die Lichtmetaphorik semantisiert den Tanz zu einem kurz erreichten Zustand des Glückes. Als der Raum im Dunkeln liegt, entfremden sich beide wieder voneinander und scheitern an der interkulturellen Kommunikation in zwei sehr unterschiedlichen Sprachen. Trotz der beiderseitigen Annäherung bleibt die Begegnung flüchtig. Das Objekt 95 ist für Marika nur ein Transitort, an dem sie nicht bleiben kann oder will, es kann kein Zuhause werden. Auch der Erzähler bleibt einsam, trotz der Begegnung und Annäherung an beide Frauen in der diegetischen Vergangenheit und Gegenwart. Marika war in seiner Erinnerung irgendwann verschwunden, ihren Aufenthaltsort erfährt er nie. In seiner Vorstellung wird das Mädchen der Gegenwart zu ihrer Doppelgängerin, was sich auch sprachlich äußert, als er sie beim Namen der anderen nennt:

»Wascha mama, eto Marika? Gdje Marika?« [...]

»Ich nicht Marika«, sagte sie, »ja ne panimaju...« und ging wieder ein paar Schritte zurück zum Fenster. (ST S. 35)

Beide Frauen werden gleichermaßen beschrieben, „Sie hatte rotbraune, halblange Haare, ihre Haut war sehr hell“ (ST S. 15) und in beiden Schilderungen trägt sie einen zu großen Mantel. Der kalte metallische Zaun trennt in beiden Beziehungen den Ich-Erzähler von Marika beziehungsweise ihrer Doppelgängerin. Als er sie zum ersten Mal sieht, steht sie an diesem Zaun und lehnt ihren Kopf daran. Diese Haltung ahmt er nach, wenn er auf sie wartet. Der eigentlich per definitionem raumtrennende weil zur Grenzziehung gebrauchte Gegenstand wird so wie das Offizierskasino zum Begegnungsraum, einem Zwischenraum oder Thirdspace nach Edward Soja zwischen zwei Figurenrealitäten an einem Nicht-Ort. Der Erzähler ist ein unzuverlässiger Erzähler, der den Überblick über die Zeit verliert:

Es war Frühling. War es Frühling? Später schenkte ich ihr eine Blume, die hatte eine lila Blüte. Ich schenkte ihr später eine Blume, die wuchs im Schutt zwischen den Gebäuden. Eine Frühlingsblume. (ST S. 18)

Die Blume, die auch durch den Beton wächst, ist ein Bild für die Resilienz der Natur, die menschliche Herrschafts- und Bauformen übersteht. Am Ende wird nicht klar, welche der beiden Frauen der Erzähler vermisst, als er einen weiteren seiner iterativen Rundgänge absolviert, denn die Erzählstränge werden ineinandergeblendet. Der Zaun, ambivalenter Ort der Begegnung und der Trennung, wird zum Raum der Erinnerung:

Unter meinen Schuhen knirschten Scherben, ein Fenster war zu Bruch gegangen, oben im zweiten Stock [...] Ich bückte mich und nahm eine der Scherben. [...] Ich warf die Glasscherbe ins Dunkel und ging zurück ins Objekt 95, zu den stillen Hochhäusern der Trabantenstadt [...] Am Zaun blieb ich noch einmal stehen. Kurz glaubte ich, sie zu sehen, die kleine Nase, Stupsnase, ein schönes Wort, ihre halblangen, rotbraunen Haare ... [...] Wurden sie verlegt? Evakuiert? Das blaue Leuchten der Polizeiautos. Ich saß in unserem Dienstwagen, bis es morgen wurde. »Die Eins an die Zwölf, Die Eins an die Zwölf.« »Die Zwölf hört.« (ST S. 36)

Der Erzähler kehrt nach dieser abschließenden Erinnerung zu seinem Ausgangszustand und seiner einsamen und anonymen Alltagsrealität zurück, was in der unpersönlichen Adressierung seiner Dienstnummer, seiner Namenlosigkeit und seiner Resignation in die ihm gegebene Rolle aufgezeigt wird. Weder mit Marika aus der Vergangenheit noch mit dem Mädchen aus der Gegenwart konnte aus der Begegnung an einem Nicht-Ort eine Verbindung entstehen. Die umliegenden Hochhäuser sind wie in der gleichnamigen Erzählung „stille Trabanten“, die bedrohlich groß und geräuschlos in der Dunkelheit stehen. Im Symbol der Glasscherben werden mehrere Bedeutungen impliziert: Die gewalterfüllte Vergangenheit des Handlungsortes und auch metaphorisch die Fragilität menschlicher Beziehungen sowie zerbrochene Hoffnungen.

Anders als die Protagonisten in den Erzählungen von Clemens Meyer ist die Protagonistin im Roman von Lavinia Branişte weiblich und trägt einen Namen. Dennoch wird ihr im Berufs- und Privatleben deutlich gemacht, dass sie nur eine Person, eine „Nummer“, in einem großen Gefüge ist. Trotz ihrer Handlungsinitiative scheitert sie an den vorhandenen gesellschaftlichen Strukturen, die sich nicht durchbrechen lassen. Auch sie ist einsam an beiden Handlungsorten, also sowohl in ihrer Hochhauswohnung als auch im Büro, was aus ihrer Bewusstseinsdarstellung, der Beschreibung der Handlungsumgebung und der verwendeten Tropen hervorgeht. Somit können im Roman alle von Ansgar Nünning geschilderten narratologischen Kriterien zur Analyse von Raumdarstellung angewandt werden. Dessen Handlung wird zunächst überblicksartig zusammengefasst und anschließend analysiert. Die Analyse von *Null Komma Irgendwas* teilt sich dabei in zwei Unterkapitel: „soziale Beziehungen in einer monetären Lebensrealität“ und

„Hochhauswohnung als Lebensraum in Bukarest“. In Rücksichtnahme auf den Gattungsunterschied zu den Einzelerzählungen aus den Erzählbänden wird dem Roman mehr Platz eingeräumt, aber es werden ebenso wie bei den anderen Werken auch paratextuelle Elemente betrachtet.

4 Lavinia Braniştes Roman *Null Komma Irgendwas*

Die rumänische Schriftstellerin Lavinia Branişte (*1983) lebt in der rumänischen Hauptstadt Bukarest, in der auch ihr Debütroman *Null Komma Irgendwas* (2018)¹²⁶ spielt. Dieser gewann im Publikationsjahr die Auszeichnung als bestes rumänisches Prosawerk des Jahres. Sie veröffentlichte auch einen Gedichtband und eine Sammlung von Kurzgeschichten sowie drei weitere Romane und mehrere Kinderbücher. Braniştes erster Roman soll als weiterer Teil des Korpus dieser Arbeit auf seine Räumlichkeit untersucht werden. Die Protagonistin von *Null Komma Irgendwas* ist eine junge Frau anfang 30 namens Cristina, die eigentlich im Kulturbereich als Übersetzerin arbeiten möchte, jedoch durch die vorherrschenden ökonomischen Verhältnisse gezwungen ist, als Sekretärin in einer Baufirma zu arbeiten. Die zwei Haupthandlungsorte des Romans sind ihr Büro und ihre Wohnung in einem Hochhaus, die nie durch Einrichtung oder dort verbrachter Freizeit zu einem Zuhause wird. In beiden Orten wird das Gefühl des Gefangenseins und der Wunsch beziehungsweise die Sehnsucht nach einem Entkommen aus der etablierten Lebenssituation, physisch oder psychisch, evoziert. Im Folgenden werden zunächst werkinterne und werkexterne Paratexte des Romans analysiert. Zu Ersterem gehören der Romantitel, der Klappentext und das Epigraph, eine Korrespondenz mit einem befreundeten Dichter der Autorin.

Nach Gérard Genette sind Peritexte werkinterne Paratexte.¹²⁷ In manchen Werken kann bereits die Deutung dieser paratextuellen Elemente sehr aufschlussreich für Analysen sein. Der Titel *Null Komma Irgendwas* indiziert eine sehr geringe Zahl, bei der eine mathematisch ausgedrückt leere Menge vor dem Komma steht und die Nachkommastelle gleichgültig ist („Irgendwas“). Bereits der rumänische Originaltitel *Interior Zero* („Innen(leben) Null“) verweist auf die räumliche Leere in doppelter Hinsicht, also der

¹²⁶ Der Roman wurde im Jahr 2016 auf Rumänisch veröffentlicht und zwei Jahre später von Manuela Klenke ins Deutsche übersetzt.

¹²⁷ Genette, Gérard: Paratexte, S. 11 (wie Anm. 111)

physischen und der phänomenologischen, durch die räumliche Wahrnehmung bedingten Leere. Die Abwesenheit von einem sozialen Gefüge außerhalb der beruflichen Tätigkeit und ein Zuhause, das keines ist, schlagen sich in einem Zustand der Unbehaustheit Cristinas nieder:

[...] so treibt sie durch ihr Leben, in dem sie sich einsam und unbehaust fühlt und das vor allem durch andere bestimmt wird: Die fordernde und kritische Chefin, die sie dennoch für ihre Courage bewundert, drangsaliert sie und der unverschämte Vermieter, zugleich ihr Kollege, stellt trotz ihres Protestes erneut seinen Krempel auf ihrem Balkon ab.¹²⁸

In diesem Zitat aus einer Literaturkritik von Anke Pfeifer wird auch die räumliche Abhängigkeit der Protagonistin deutlich, die als Mieterin das Leben in der Hauptstadt versinnbildlicht, wo jeder Wohnraum wertvoll ist und diese Tatsache von Wohnungsgeber*innen ausgenutzt werden kann. Pfeifer wertet deren Zustand als „unbehaust“, eine emotionale Verfassung, die zu Beginn dieser Arbeit von Friederike Gösweiner mit „Heimatlosigkeit“ als Synonym für Einsamkeit beschrieben wurde. Der Titel trägt jedoch noch mehr semantisches Potential in sich: in einem Interview in der ARD-Sendung ‚titel thesen temperamente‘ äußerte Lavinia Braniște, dass in Rumänien Angestellte, die assistierende oder sekretarielle Tätigkeiten ausüben, herabsetzend als ‚Null‘ bezeichnet werden und sie mit ihrem Roman jungen Menschen eine Stimme geben wollte, denen nach ihren monatlichen Miet- und Haushaltsausgaben trotz Vollzeitarbeit kein Geld zum Sparen übrigbleibt, sie somit immer wieder ‚bei Null anfangen‘ müssen.¹²⁹ Der Klappentext des Romans weist zudem auf die aktuelle, überräumliche Bedeutung ebenjenes auch außerhalb von Rumänien und seine Themen, die Menschen auf der ganzen Welt bewegen, hin: „Die rumänische Autorin Lavinia Braniște hat einen absolut zeitgültigen, europäischen Roman über die strengen Strukturen geschrieben, die sich heute über unsere Leben stülpen: Arbeit, Konsum, Mobilität, Netzwerke – und wie wir kleine Siege über sie feiern können.“¹³⁰ Sadikou erweitert diesen Anspruch und attestiert dem Roman sogar, ein Weltroman zu sein, dessen Mehrwert für interkulturelle Literaturforschungen in seiner Transkontinentalität liege.¹³¹ Ein anderes paratextuelles Element, das eine Betrachtung verdient, ist das dem Text vorangestellte Zitat. Es ist ein

¹²⁸ Pfeifer, Anke: Das Leben verstehen in einem Meer von Hoffnungslosigkeit, in: Literaturkritik.de Nr. 9, September 2018, in: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24832

¹²⁹ Sadikou, Nadjib: Heimat und fragile Werte. Lavinia Braniștes Null Komma Irgendwas, in: Germanistische Beiträge 44 2019, S. 144

¹³⁰ Braniște, Lavinia: Null Komma Irgendwas, Berlin: mikrotex 2018, Klappentext

¹³¹ Sadikou, Nadjib: Heimat und fragile Werte, S. 152 (wie Anm. 129)

Ausschnitt aus einer Facebook-Korrespondenz der Autorin mit einem rumänischen Dichter namens Vasile Leac. Dieser schrieb ihr im Oktober des Jahres 2014:

Ich bin nicht übereifrig, ich bin bloß ein Teil einer großen Arbeiter-Maschinerie und kann mir Abweichung nicht leisten. Also habe ich bislang 8 kg abgenommen. Wie eigenartig, ich kann mein Skelett fühlen. Ich glaube, mein Brustkorb ist zu groß. Wer kann das schon wissen? Am 2. Nov. komme ich nach Rum[änien]. Kann es sein, dass wir das Leben nicht verstehen, Lavi?¹³²

Aus diesem Epigraph, dessen Verwendung meist als ein Verweis auf einen größeren kulturellen Kontext oder zu Intertextualitätsbezügen dient, geht die körperliche Belastung hervor, in einer Leistungsgesellschaft zu leben, und ist somit ein emblematischer Einstieg in den Roman. Außerdem lässt sich in der freundschaftlichen Bezeichnung der Autorin mit einem Spitznamen und der rhetorischen Frage, mit der die Nachricht endet, eine Empathiebezeugung beziehungsweise -Einforderung herauslesen. Neben genannten Peritexten des Romans sollen auch einige rezeptionsbezogene Epitexte betrachtet werden.¹³³

Die Thematik und Aktualität des Romans wurde von Rezensenten betont, so ordnet Anke Pfeifer *Null Komma Irgendwas* in eine zeitgenössische rumänische narrative Strömung ein, den sogenannten Stil des ‚miseralism‘¹³⁴, deren Figuren unter einer neokapitalistischen und ihre Werte verlierenden Gesellschaft leiden:

Obwohl in einem locker-leichten Ton verfasst, gehört der Roman zu einem Strang in der rumänischen Gegenwartsliteratur, der Pessimismus und Verzweiflung seiner jungen Helden in den Mittelpunkt stellt. Selbstbezogen suchen diese in einer vom Geld regierten Welt, wo traditionelle Lebensweisen immer weniger verbindlich und Rituale oft nur noch Fassade sind, nach Orientierung, Lebensinhalt und Glück, doch häufig erscheinen sie überfordert, einsam, traurig. So auch Cristina, die dennoch tapfer, aber oft genug vergeblich dagegen rebelliert. Wie nebenbei werden Themen wie weibliche Emanzipation, Migration oder sexuelle Orientierung berührt und verankern den Roman im Heute.¹³⁵

Henri Lefebvre vertritt in seiner Theorie der Produktion des Raumes eine marxistische Position, die sich mit der grundlegenden Aussage des Romans *Null Komma Irgendwas* vergleichen lässt, nämlich dass die „Raumpraktiken des [...] Alltags in Widerspruch zu

¹³² Braniște, Lavinia: *Null Komma Irgendwas*, S. 9, im Folgenden abgekürzt mit NK (wie Anm. 130)

¹³³ Allgemein bezeichnet Epitext nach Gérard Genette alle werkexternen Paratexte. Vgl: Genette, Gérard: *Paratexte*, S. 12 (wie Anm. 111)

¹³⁴ Plath, Jörg: „Unsere Utopie ist Normalität“, in: Deutschlandfunk Kultur vom 02.03.2018, in: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/buchmessen-gastland-rumaenien-unsere-utopie-ist-normalitaet-100.html>

¹³⁵ Pfeifer, Anke: *Das Leben verstehen in einem Meer von Hoffnungslosigkeit* (wie Anm. 128)

den Raumkonzepten der ›kapitalistischen‹ Raumplaner und -Theoretiker treten“. Deren Synthese sei auf der dritten von Lefebvre entwickelten Raumebene, dem Repräsentationsraum, unmöglich.¹³⁶ Die Haltung der Protagonistin gegenüber ihrer Umgebung nannte Holger Heimann von SWR2 Lesenswert „Die Stimmung einer Generation.“¹³⁷ Braniste setzt sich auch in ihrem Alltag für die Belange ihres Romans ein. Ihr Engagement geht so weit, dass sie zusammen mit anderen einen eigenen Übersetzer- und Schriftstellerverband gegründet hat.¹³⁸ Nadjib Sadikou vergleicht die ökonomische und empathische Situation von *Null Komma Irgendwas* mit Gottfried Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*:

Ähnlich wie bei Keller geht es in *Null Komma Irgendwas* um eine solche Herrschaft der Werte beruflicher Tüchtigkeit, um die Verrohung menschlicher Werte, um ein *Interior zero* wie es im Original heißt. [...] Im Gegensatz zu den drei Kammachern, die als Monumente des verkrochenen Bravseins, als Inbegriff einer mit dem Verzicht auf Lust und Liebe Biedermanns-Rechtschaffenheit sind scheint Cristina darauf bedacht zu sein, von den Werten wie Menschlichkeit und Liebe keinen Abschied nehmen zu wollen: „Ich habe irgendwo gelesen“, sagte sie, „dass es nicht wichtig ist, was man aus seinem Leben macht, sondern wie man es lebt.“¹³⁹

Er fasst die emotionalen Motive des Romans mit Traurigkeit, die durch Einsamkeit entsteht, und einem Engegefühl als Individuum im Kollektiv der Großstadt zusammen. Das evozierte Gefühl der Unbehautheit entstehe durch eine nationale und familiäre Heimatlosigkeit, die ein Phänomen des 21. Jahrhunderts sei:

Dieses Gefühl der Tristesse, der Enge in einer großen Stadt wie Bukarest und die damit einhergehende Undurchschaubarkeit, materialisiert durch die Metapher des Schlammes, können als Indizien für eine Zeitdiagnose der ‚Heimatlosigkeit‘ bzw. der Unbehautheit betrachtet werden. Man kann den Roman als eine radikale Abrechnung mit der Gegenwart bezeichnen [...]¹⁴⁰

Obwohl diese Arbeit der Untersuchung des Raumes in den vorliegenden Texten gewidmet ist, muss zuerst überblicksartig auf die zeitliche Struktur des Romans eingegangen werden. Denn wie Michail Bachtin in seiner Denkfigur des „Chronotopos“ (auch: „Raumzeit“) feststellt, besteht zwischen dem Ort und dem Zeitverlauf in literarischen Texten eine untrennbare Beziehung, die er als „wechselseitigen Zusammenhang“

¹³⁶ Vgl. Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, S. 298 f. (wie Anm. 89)

¹³⁷ Mikrotex Verlag: Pressespiegel zu Lavinia Braniste, März 2018, in: <https://mikrotex.de/maerz-2018-pressespiegel-zu-lavinia-braniste/>

¹³⁸ Plath, Jörg: „Unsere Utopie ist Normalität“ (wie Anm. 134)

¹³⁹ Sadikou, Nadjib: Heimat und fragile Werte, S. 146 (wie Anm. 129)

¹⁴⁰ Ebd. S. 146

bezeichnet.¹⁴¹ Der Roman *Null Komma Irgendwas* besteht aus 28 unnummerierten Kapiteln, die in der ersten Hälfte fast ausschließlich am Arbeitsplatz der Protagonistin Christina spielen, in Abwechslung mit ihrem Zuhause, einer Hochhauswohnung am Stadtrand von Bukarest. In der zweiten Hälfte handeln ebenfalls viele Kapitel im Büro und ihrer Wohnung, aber jene an anderen Orten überwiegen. Dieser Aufbau verweist bereits auf einen Ausbruch aus Christinas bestehenden Verhältnissen und ihrem monotonen, sie unglücklich machenden Leben. Die zeitliche Struktur des Romans ist zyklisch; der Alltag, also die Tage im Büro sind durch verständnislose Mitarbeiter*innen und unfreiwillige Überstunden nahezu identisch, während die Kapitel über Cristinas Privatleben einen kurzen Ausbruch daraus bieten. Die Vorkommnisse jedes Kapitels werden simultan mit dem Erleben der Protagonistin im Präsens in autodiegetischer Perspektivierung erzählt, was eine starke Immersion bewirkt. Die übergeordnete Zeitstruktur in *Null Komma Irgendwas* ist die Handlungsdauer von einem Jahr, denn der Roman beginnt mit den Festivitäten von Heiligabend und Neujahr und endet kurz vor Weihnachten des nächsten Jahres. Diese Zeit ist als Romanbeginn und -Ende interessant, weil sie durch die starke traditionelle Ausprägung, die die Weihnachtszeit auch durch nichtreligiöse Menschen erfährt, ein bedeutsames Symbol für Familie und Gemeinschaft ist und somit den Inhalt des Romans und dessen Figurenkonstellationen konterkariert. Die den Roman umklammernde Rahmenhandlung ist die Mutter-Tochter-Beziehung von Christina zu ihrer in Spanien lebender Mutter, deren Fürsorge auch über eine große Distanz wirkungsvoll bleibt. Trotzdem sind beide jede auf ihre Weise einsam und wünschen sich Nähe zueinander. Die Autorin selbst ist eine sogenannte ‚Eurowaise‘, also ein Kind, das ohne die eigenen Eltern im Heimatland aufwächst, weil diese in wirtschaftlich stärkere Länder emigriert sind. Sie hat den Roman ihrer eigenen Mutter gewidmet. Laut Jörg Plath ist die Emigration „Eine der wichtigsten Stützen der rumänischen Gesellschaft [...]. – Vier Millionen Rumänen arbeiten im Ausland. Ganze Dörfer werden nur noch von Alten und Kinder[n] bewohnt, große Teile einer Generation wachsen ohne Eltern auf.“¹⁴² Die möglichen entwicklungspsychologischen Folgen für die Kinder, die diese Migrationsbewegung auslösen kann, liegen auf der Hand. Vor diesem aktuellen demografischen Hintergrund des Landes Rumänien entfaltet sich der vorliegende Roman, der aufgrund seines universellen Inhalts jedoch auch in einer anderen europäischen Großstadt spielen könnte. Das Subjekt ist einsam, was sich

¹⁴¹ Bachtin, Michail M.: Chronotopos, Berlin: Suhrkamp 2008 S. 7

¹⁴² Plath, Jörg: „Unsere Utopie ist Normalität“ (wie Anm. 134)

makrosoziologisch durch ein unsolidarisches Arbeitsumfeld und eine wettbewerbsorientierte Gesellschaft, mikroperspektivisch aber auch in seiner Lebensform in einem Nicht-Ort literarisch manifestiert.

4.1 Soziale Beziehungen in einer monetären Lebensrealität

Wie bereits in Kapitel 2.2 geschildert, ist die Protagonistin von *Null Komma Irgendwas* namens Cristina Angestellte in einer Baufirma und der Konflikt dreht sich um ihren mangelnden Ausgleich zwischen Beruf und Freizeit respektive die allgemeine soziale Unzufriedenheit in dieser Lebenssituation. In allen Bereichen ihres Lebens wird Geld und dessen Abwesenheit reflektiert: in der Arbeit, bei der Büromittel knapp sind und sie an jedem Geburtstag gegen den Willen aller Geld einsammeln muss (z.B. NK S. 67), bei der Wohnungswahl (ihre Wohnung erhält sie von einem Arbeitskollegen, der sich nicht um das Mietobjekt kümmert und es nur als Geldquelle ansieht) und in der Freundschaft. Symbolisiert wird das Hauptmotiv Geld gleich zu Beginn des Romans bei der Firmenweihnachtsfeier, als Cristina sich als Oliver Twist verkleidet und ihre Kolleg*innen ihre Verkleidung nicht erkennen.

„Wer bist du denn?“

„Oliver Twist“, antworte ich.

Sie möchte, dass ich es wiederhole, weil sie nicht richtig gehört hat.

„Wer ist das?“

„Ein armer Junge.“

Wenn die Leute hier das Wort „arm“ hören, ist es so, als würde man mit ihnen über den Teufel sprechen. Dann wissen die gar nicht mehr, wie sie aus der Nummer herauskommen und das Thema wechseln können. (NK S. 49)

Als verlautbart wird, dass der Bürgermeister die Firma besucht, erinnert sich Cristina an dessen Tochter Antonia, mit der sie zur Schule gegangen ist. Dies führt sie dazu, Antonia auf Facebook ausfindig zu machen, und dort von ihrem Erfolg ernüchtert zu werden. Cristina geht von determinierten Gesellschaftszuständen in ihrem Land aus, in denen soziale Bewegung nur in eine Richtung möglich und ein Aufstieg in bessere Verhältnisse nur durch generationalen Wohlstand möglich sei:

Geld zieht Geld an – und wir anderen haben die Armut in unserer DNA. Man braucht feine Instrumente, die man wahrscheinlich erst viele Generationen später entdecken wird, um die Armut da bei uns rauszuholen. Ich meine, wir kämpfen, um so zu bleiben und nicht noch tiefer zu rutschen. (NK S. 69)

Cristina bezeichnet sich selbst als einsam „Ich bin von meiner Einsamkeit auf diesem schlammigen Planeten [...] überwältigt“; „Am einsamsten fühle ich mich, wenn ich zum Arzt gehe, wenn ich da auf dem Flur warte, zwischen komplett fremden Menschen die Praxis betrete“ (NK S. 17, 90). Mit ihrer besten Freundin Otilia telefoniert und chattet sie mehr, als sie im realen Leben zu treffen und wenn die beiden sich treffen, dann nur in Clubs beim Ausgehen. Selbst an diesen Orten des Feierns und Zusammenkommens wird die individuelle Suche der Menschen nach Bindung und sozialem Halt poetisch ekphrasisch reflektiert: „Auf der Terrasse leuchten die Flammen der Heizpilze. An ihnen hängen Trauben von Menschen mit schönen Klamotten und zerzausten Seelen. In diesem Meer von Hoffnungslosigkeit, dem Control unserer Jugend.“ (NK S. 51). Zu ihren Arbeitskolleg*innen hat Cristina ein dürftiges Verhältnis, was vor allem daher kommt, dass die meisten sie degradierend behandeln. Sie hat eine Beziehung zu einem Mann namens Mihai, diese ist jedoch distanziert. Als sie beide in Cluj studierten, waren sie ein Paar, das sich nach einer Weile getrennt hat. Seitdem Cristina nach Bukarest gezogen ist, haben sie wieder sporadischen Kontakt zueinander:

Er sagte, er denke noch ab und zu an mich und ich hielt das für ausreichend. So ist alles bei uns, ab und zu. Wir telefonieren ab und zu, wir sehen uns ab und zu. Es ist selten genug, damit die anderen denken, ich sei single. Und ab und zu kommt es mir so vor, als ob ich oft genug an ihn denke, um behaupten zu können, er sei mein Freund. (NK S. 33)

Ihre Beziehung und die Möglichkeit, eine Familie zu gründen, enden jedoch, als sie von ihm schwanger wird und er ihr mitteilt, kein Vater sein zu können und sie anschließend das ungeborene Kind verliert. Zu ihrer Mutter hat Cristina in ihrem sozialen Umfeld das beste Verhältnis. Diese lebt in Spanien, um dort zu arbeiten. Die Liebe zueinander ist auch über die räumliche Entfernung beider Länder an den entgegengesetzten Enden von Europa stark und bedingungslos. Das klimatisch warme Spanien steht im Roman in Kontrast zum winterlich kalten Rumänien, eine Dichotomie von West und Ost, Sonne und Schnee. In den kleinen Gesten zeigt sich die Zuneigung in der Mutter-Tochter-Beziehung: sowohl monetäre Zuwendungen als auch körperliche Nähe und verbale Unterstützung prägen das Verhältnis. Allerdings beschränkt sich ein Großteil ihrer gemeinsamen Zeit auf Onlinekommunikation, da sie einander selten besuchen. Die großen Zeitabstände zwischen den physischen Treffen werden Cristina am Aussehen ihrer Mutter schmerzlich bewusst, das ihre eigene Vergänglichkeit widerspiegelt:

Ich reiche ihr die Wange, damit sie mich küsst. Das ist unser Insider. Jedes Mal, wenn wir uns treffen, erscheint sie mir verändert, obwohl wir uns immer über Skype sehen. Jetzt

hat sie lange Haare, so lang wie sie sie noch nie zuhause in meinen ersten siebzehn Lebensjahren getragen hat. Und ich sehe an ihr, wie die Zeit vergeht. So wie man die Ringe an einem Baumstamm sieht, kann ich von Jahr zu Jahr sagen, wie sie sich verändert hat. Wenn die Zeit an ihr ihre Spuren hinterlässt, dann ebenso auch an mir. Sie ist mein Schutzengel. Was macht man, wenn der Schutzengel älter wird? (NK S. 34 f.)

Angst ist Cristinas dominierendes Gefühl in *Null Komma Irgendwas* und wird zu einem Dauerzustand in ihrem Leben in der Großstadt. Augmentiert wird dieser Zustand vor allem von ihrer Einsamkeit, dem ungewollten Alleinsein. Die Entfernung zu ihrer Mutter, die Freundschaft zu Otilia, die sich meist auf Onlinekommunikation beschränkt, die distanzierten Arbeitskolleginnen und vor allem die Abwesenheit einer festen Beziehung tragen zu Cristinas ungewolltem Alleinsein bei. Sie fühlt die daraus resultierende Angst wie physische Schmerzen: „Ich bin apathisch, verspüre einen Schmerz in meinem Brustkorb und eine Kralle um den Hals, ich habe Angst, einzuschlafen und Angst, aufzuwachen“ (NK S. 149). Die Angst, die mit dem Stilmittel Repetitio den Roman durchzieht, erlebt sie auch am Arbeitsplatz, aber am meisten in ihrer Wohnung.

Das folgende Kapitel widmet sich der Raumdarstellung von der Hochhauswohnung, in die Cristina im Verlauf des Romans einzieht, aber auch der großstädtischen Umgebung von Bukarest, denn „[f]ür die Konstituierung der ästhetischen Gesamtstruktur eines literarisch entworfenen Raumes ist nicht irgendein konkreter Bestandteil entscheidend, sondern die Gesamtheit der ausgewählten Elemente sowie ihre Relationen zueinander.“¹⁴³

4.2 Hochhauswohnung als Lebensraum in Bukarest

Cristina bekommt, als ihr Arbeitskollege Ursu ihr eine Wohnung im Hochhaus anbietet, die er erworben hat, Hoffnung auf ein besseres Zuhause als ihr bisheriges, was sich aber im Verlauf des Romans nicht bewahrheitet. „[...] ich hatte noch nie eine schöne Wohnung und habe mich mit allem abgefunden – mit Kakerlakengift, Bohrmaschinen-Wochenenden und dem fast physischen Schmerz am Anfang des Monats, wenn die komplette Vorauszahlung für die Miete draufgeht.“ (NK S. 25). Die Hochhäuser in den Stadträndern von Bukarest werden wie Nicht-Orte nach Marc Augé geschildert. Als Cristina mit ihrer Mutter eine Neubau-Hochhaussiedlung besichtigt, in der sie sich

¹⁴³ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 42 (wie Anm. 63)

vorstellen könnte, eines Tages selbst eine kleine Wohnung zu erwerben, bietet sich ihnen eine bedrohliche, labyrinthische Atmosphäre:

Wir spazieren wahllos auf den Wegen weiter, bis wir mitten in dem wilden Neubaugebiet sind. Manche Straßen sind asphaltiert, andere nicht. Es gibt keine Bürgersteige und die Hochhäuser wirken aneinandergedrängt. Von einem Balkon sieht man auf den nächsten. Wenn man zwischen den Hochhäusern hindurchläuft, ist es, als befände man sich in einem dunklen Labyrinth. Keine Grünflächen, man kann kaum atmen und trotzdem sind die Häuser bewohnt. Da hängen viele Gardinen vor den Fenstern und unzählige Autos parken ungeordnet auf ungekennzeichneten Plätzen. [...] „Es wird dich hier keiner besuchen kommen“, sagt sie. „Das ist am Ende der Welt.“ (NK S. 31)

Die lakonische Aussage der Mutter bestätigt den Eindruck, dass die periphere Lage ein Problem für das soziale Leben ihrer Tochter werden könnte. Gleichmaßen könnte auch die Einsamkeit in einem großen Gebäude mitgemeint sein, in dem sich trotz vieler Bewohner*innen keine Beziehungen zueinander entwickeln. Die Mutter, die ihr das Geld für die Anzahlung eines Kredits geben würde, rät Cristina vom Kauf ab („Du wirst ein Leben lang für eine Höhle zahlen.“ (NK S. 32). Beide verirren sich bei dem Versuch, den Weg zurück zu finden, da die Straßen und Gebäude so institutionalisiert und genormt sind, dass die Orientierung schwerfällt:

Ah, da seid ihr hier falsch. Da ist Popești Leordeni. Die U-Bahn ist in der anderen Richtung.“ Wir gehen wieder los, über die beschauerten Straßen, und versuchen, ein paar Anhaltspunkte in dieser Hochhausgegend zu finden, damit wir uns nicht wieder verlaufen. Wir fragen noch zweimal nach, ob wir richtig sind. (NK S. 32)

Der Raum, also die Ein-Zimmer-Wohnung des Arbeitskollegen im „Hochhäuserozean“ (NK S. 85), in die sie schließlich einzieht, ist sehr klein und ist nur ein zweckbedingter Wohnort, kein Zuhause, was sich auch im Verlauf des Romans, also der Zeitspanne eines Jahres, nicht ändert. Bereits beim Einzug schwört sie sich, dass dieser Umzug der letzte in ein Mietverhältnis sein wird: „Der fünfte Umzug, seit ich in Bukarest bin. Nächstes Mal werde ich in mein eigenes Haus einziehen.“ (NK S. 58). Die Möbel nehmen mehr Raum ein als die Mieterin selbst. Sie füllt den Raum bewusst mit Gegenständen, um ihre Einsamkeit zu unterdrücken beziehungsweise die Abwesenheit einer anderen Person zu verdrängen:

Ich besitze alles, was ich benötige. Krimskrums-Hügelchen und Klamottenberge durchziehen meine Wohnlandschaft [...] Keiner würde mehr in diese Landschaft passen. Es würde sowieso keiner mehr passen, aus Prinzip, sage ich mir selbst jedes Mal, wennn der Gedanke anfängt aufzukeimen, dass die Wohnung zu leer ist. (NK S. 102)

In ihrer Hochhauswohnung wird Cristina ihre Einsamkeit in Form mangelnder sozialer Kontakte in ihrem vollen Ausmaß bewusst. Die Großstadt Bukarest ist zugleich der Ort für finanzielle Möglichkeiten, aber auch persönliche Zermürbung. In der Anonymität des Hochhauses erfasst die Protagonistin des Romans eine fatalistische Einstellung zum Leben:

Ich erlebe wahnsinnsgroße und lächerliche Ängste alleine zu Hause. Da habe ich Angst auszurutschen, wenn ich aus der Dusche steige. Davor, dass ich sterbe und mich die Nachbarn finden, wenn ich anfangen zu verwesen. [...] Ich sehe mich schon diese Stadt verlassen. (NK S. 93)

Die räumliche und soziale Unpersönlichkeit der Wohnung und des Gebäudes führt bei Cristina auch zu einer Verminderung der Schlafqualität. Umgebungsgeräusche der unbekannten Nachbar*innen und sogar Phantomgeräusche des Aufzuges halten sie nachts wach:

Ich bin müde. Nachts schlafe ich schlecht. Ich wälze mich von einer Seite zur anderen und jedes Geräusch aus dem Haus lässt mich aufschrecken. Ständig höre ich den Aufzug, sogar wenn er nicht fährt. An manchen Tagen habe ich höllisch Angst vor Erdbeben. (NK S. 156)

So wird sogar der Arbeitsplatz zu einem Ort, an dem sie sich sicherer fühlt als zuhause: „Ich fühle mich in Sicherheit unter Menschen. Unangenehmer wird es zuhause sein, wenn ich Angst haben werde, schlafen zu gehen.“ (NK S. 159). Cristina reflektiert ihre Einsamkeit auch sprachlich, sie fühlt sich an ihrem Arbeitsplatz nicht wie ein Individuum, sondern als Teil eines Kollektivs. Indem sie ihre Sprachverwendung des Personalpronomens ‚wir‘ statt ‚ich‘ überdenkt, macht sie sich bewusst, dass sie nur ein kleiner austauschbarer Teil in ihrem Unternehmen ist. „Ich sage immer *wir* haben, *wir* machen dies, *wir* tun jenes. Keine Ahnung, warum ich das so, in der ersten Person Plural, sage. Ich gehe nur ans Telefon und teile Vorgangsnummern zu.“ (NK S. 62). Der Wert des Menschen wird in diesem Sprachbild auf seinen Platz in der produktiven Wertschöpfungskette beschränkt und die Protagonistin dezimiert in ihrer Wortwahl ihre Bedeutung für das Unternehmen, in dem sie tätig ist.

Die mangelnde berufliche Wertschätzung durch sich selbst und andere im öffentlichen Raum ist aber nicht die einzige Schwierigkeit für ein funktionierendes gesellschaftliches Miteinander im Roman. Denn selbst in ihrem privaten Raum kann Cristina sich nicht durchsetzen. Der zur Hochhauswohnung zugehörige Balkon ist vom Vermieter, einem korrupten Opportunisten, versteckt. Seit ihrem Umzug lagert er dort Wahlmaterial, für

dessen Verteilung er von einer Partei bezahlt wurde: „Er ist mit allen Handwerkern befreundet, mit allen Banken, mit allen Parteien.“ (NK S. 37). Zudem nutzt er Cristinas Balkon selbstverständlich und ohne Rücksicht auf sie auch weiterhin als Stauraum, unter anderem für eingelegtes Gemüse: „Sie schleppen insgesamt neun blaue Plastikfässchen voll eingelegter Tomaten, Gurken und Sauerkraut. [...] Ursu läuft zum Balkon, auf sein eigenes, von mir unbesiedeltes Territorium, und räumt die Tüten mit Wahlmaterial zusammen.“ (NK S. 245). Die wiederholten Eingriffe in ihre Privatsphäre werden von der Erzählstimme nahezu gleichgültig und passiv beschrieben.

Das beklemmende Gefühl von Hochhäusern als Labyrinthen und die Bewohner*innen erdrückenden Gebäude, welches Cristina bei der Besichtigung schilderte, bleibt auch durch ständige Baumaßnahmen bestehen. „Am Hochhaus werden Gerüste aufgebaut, um eine Dämmung anzubringen. Ich sehe die Gerüstteile nicht, aber ich spüre, wie sie übereinandergestapelt werden, Teil für Teil. Es dauert nicht mehr lange, und sie erreichen meine Etage.“ (S. 266). Die negative Wahrnehmung des Hochhauses umspannt auch die ganze Stadt. Die Großstadt in ihren architektonischen und personellen Ausmaßen überwältigt Cristina. Vom Dach eines Einkaufszentrums herab betrachtet sie die Stadt und stellt fest: „Man kann über die Hochhäuser sehen und die Hässlichkeit der Stadt kitzelt meine Nerven.“ (NK S. 136). Bukarest ist in den Augen von Cristina nicht nur hässlich, sondern auch anonym und schnelllebig. Um mit der Geschwindigkeit des modernen Lebens mitzuerhalten, ist jede*r nur auf sich selbst bedacht. Diese Kulisse der Großstadt wird akustisch ausgedrückt:

Ich ziehe die PVC-Tür hinter mir zu und trete auf den Bürgersteig von Mihai Bravu. Menschen eilen in alle Richtungen. Hinter dem Parkplatz und den Bäumen fließt die Hauptstraße voller Geräusche in beide Fahrtrichtungen. [...] Niemand schaut mich an, nur an dem Zebrastreifen vor dem Krankenhaus hupt mich einer an, damit ich schneller laufe. (NK S. 153)

Selbst nach einer Arbeitswoche mit vielen Überstunden, als sie ihr Wochenende beginnen möchte, überwiegen negative Gefühle. Die vermeintlichen Verheißungen von Bukarest bedeuten für sie seelische „Verwüstung“:

Ich gehe auf den Boulevard und bin von der Unendlichkeit der Stadt an diesem Freitagnachmittag überwältigt. Zu dem Zeitpunkt, zu dem meine Seele anfangen müsste zu hüpfen und zu wimmeln, beginnt bei mir die Verwüstung. (NK S. 45)

Ihr Wunsch ist es, statt in einer Hochhauswohnung in einem eigenen Haus mit Garten zu leben, was sich einmal bei einer Wanderung offenbart: „Ich liebe es, in die Hinterhöfe

von anderen Menschen zu schauen, auch durch die Fenster, wenn es möglich ist. Ich träume dann mit offenen Augen von einem eigenen Haus und davon, was für Blumen ich in meinen Garten pflanzen würde.“ (NK S. 168) und auch, als sie einen Nachbarn ihres Bürogebäudes besucht, dessen Haus „verwahrlost und voller Katzen“ ist: „Von diesem Haus träume ich mit offenen Augen, jedes Mal, wenn ich aus dem Fenster blicke. Sogar so, verwahrlost und von Unkraut überwuchert, ist der Hof wunderbar. Ich frage mich immer wieder, wie ich das Haus einrichten würde, wenn es meins wäre.“ (NK S. 118, 122). Wenn nicht ein Haus, dann soll es immerhin eine Eigentumswohnung sein, in der sie nicht von einem Vermieter und dessen willkürlichen Entscheidungen abhängig ist. Bereits nach einem halben Jahr in der Ein-Zimmer-Wohnung des Arbeitskollegen sucht Cristina wieder nach Wohnungen, „um mir mehr Raum zu schaffen, um die Eigentümerin zu sein“ aber alle, die sie sich mit einem Kredit leisten könnte, liegen im „Hochhaus- Meer“ (NK S. 233 f.). Die Unendlichkeit der Hochhaussiedlungen als überwältigende Masse wird hier mit einer maritimen Metapher beschrieben.

Als der Mann, mit dem sie sich ab und zu trifft, ihr mitteilt, dass er bereits in einer anderen Beziehung ist, besucht Cristina in einem Anflug von Heimweh ihre Großmutter im Haus ihrer Kindheit. Dort überkommen sie Kindheitserinnerungen und Wehmut. In dem Haus, in dem sie aufgewachsen ist, blühen „[d]reiundsechzig Tulpen [...] groß und rot, gesund, aus den übriggebliebenen Zwiebeln, aus der Zeit, als Opa noch lebte.“ (NK S. 148). Die Tulpenzwiebeln symbolisieren ein anachronistisches ländliches Leben, in dem der Kreislauf der Natur die Zeitwahrnehmung bestimmt und nicht die menschengemachte Uhrzeit. Durch die Blumen wird die Erinnerung an den Großvater behalten und der Frühling als Saison des Neuanfangs angekündigt. Immer wieder äußert Cristina ihren Wunsch nach einem Leben als Tier in Rückbesinnung auf die menschliche Kreatürlichkeit und Ablehnung des Autonomiegedankens der philosophischen Strömung des Idealismus. „Wenn ich könnte, würde ich auf dem Boden des Ozeans wohnen, in ewiger Finsternis, wie ein grässliches Tier, mit dem die Evolution Scherze getrieben hat, um keine Meinungen zu hören.“ (NK S. 223) Die Weigerung eines Konformismus in die kapitalistische Realität der ständigen Selbstoptimierung und Gewinnmaximierung löst bei ihr wiederholt die Vorstellung von Tieren als Kontrastmodell des natürlichen Lebens zum anthropogenen Leben aus. In dem System, in dem sie lebt, zählt nur das „Überleben“, womit vermutlich das Erfüllen menschlicher Bedürfnisse im Sinne von Bewegung in der Natur und sozialer Beziehungen gemeint ist. Die naturnahe Lebensweise von Tieren wird im Gegensatz zum lebensfeindlichen Büroalltag in der Großstadt aufgewertet. Bei der

Mitarbeiterevaluation durch die Chefs des Unternehmens, in dem sie arbeitet, lügt sie, denn

[...] das ist eine Welt, in der du es dir nicht erlauben kannst, nicht aufzusteigen. Wir sind die Söhne und Töchter des Targets. Mein Target ist, jeden Tag zu überleben, um fünf Uhr wie ein Hund, der gerade von der Leine genommen wurde, in den Park zu gehen, zu laufen, mich zwischen toten Krähen zu räkeln, damit ich meinen Körpergeruch verliere. Für heute ist mein Target, so schnell wie möglich dieses enge Büro, in dem ich das Atmen dieses Mannes spüre, zu verlassen. (NK S. 183)

Cristinas Haltung lässt sich auch in ihrer Lektüre erkennen. Sie liest unter anderem das Buch *Tagebuch eines schlimmen Jahres* von J.M. Coetzee, in dem Essays und eine fiktionale Erzählhandlung verwoben sind und das Kritik an einer globalisierten Gesellschaft ausübt.¹⁴⁴ Zum Ende des Romans stürzt die Baufirma, bei der Cristina arbeitet, in eine Insolvenz. Die Handlung schließt mit der erzählten Zeit des Beginns, nämlich der Adventszeit. Die akustische Qualität von Einsamkeit als die lauten Geräusche anderer wird bei menschlicher Begegnung, in diesem Fall familiärer Nähe, zur Stille:

Ich kann es kaum erwarten, dass Weihnachten näher rückt, da meine Mutter dann nach Hause kommt. Manchmal, wenn wir zusammen in unserem Zimmer in Brăila schlafen, habe ich den Eindruck, dass sie nicht mehr atmet, und dann halte auch ich meinen Atem an, damit komplette Stille herrscht und ich lauschen kann. Denn das ist Liebe: die Stille, in der man den Atem leicht erschrocken anhält, um zu hören, ob der eigene Schutzengel noch da ist. (NK S. 278)

Insgesamt lässt sich in *Null Komma Irgendwas* der explizit ausgedrückte Wunsch nach einer empathischeren Gesellschaft erkennen. Der Roman zeigt exemplarisch am Beispiel der Stadt Bukarest, in der die Autorin lebt, wie die Individualisierung durch eine Mentalität, in der jeder nur für sich arbeitet und lebt, im Extremfall zu Einsamkeit führt, und wie dieser Zustand durch das isolierte Leben in einer Hochhauswohnung am Rande einer Großstadt verstärkt wird. Dieser Raum bietet kein Potential für Begegnungen oder Zwischenräume durch Thirdspaces oder Synthese (also Möglichkeiten aus der Einsamkeit heraus) und ist somit ein Nicht-Ort nach Augé. Ein belebter, also handlungserfüllter Raum beziehungsweise historischer Ort als Gegensatz zum Nicht-Ort ist im vorliegenden Roman nur das Haus der Großmutter. An den anderen Orten, wie zum Beispiel dem Bürogebäude, kann die Protagonistin keine Identität ausbilden oder ein Zuhause finden, da sie nicht für das menschliche Bedürfnis nach Gemeinschaft gemacht sind. Aleida Assmann schlägt in diesem Sinne in ihrem Buch *Der europäische Traum* vor,

¹⁴⁴ vgl. Perlentaucher das Kulturmagazin: J.M. Coetzee: Tagebuch eines schlimmen Jahres, in: <https://www.perlentaucher.de/buch/j-m-coetzee/tagebuch-eines-schlimmen-jahres.html>

an die Stelle des in vielen Ländern vorherrschenden ehrgeizigen Aufstiegsideals, das zu einer Entsolidarisierung führen kann, „das Bild einer sozialeren Gesellschaft zu setzen, die nicht mehr nur ausschließlich auf Konkurrenz, Erfolg und Geld, sondern auch auf Kooperation setzt und das Gewebe der Gesellschaft durch Bande der Empathie und Solidarität stärkt.“¹⁴⁵

Nicht ganz so eindeutig, aber definitiv in eine ähnliche Richtung weisen die Erzählungen von Oleksij Tschupa. In dessen Roman *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* finden 12 Einzelerzählungen von Bewohner*innen desselben Hochhauses Platz, die sich durch verschiedene Erzähltechniken und überraschende Handlungsverläufe auszeichnen. Trotz der Nähe zueinander sind die Figuren einander fremd und die Geschichten isoliert. Durch viel Bewusstseinsdarstellung und Raumbeschreibung können sie gut analysiert werden.

5 Erzählungen von Oleksij Tschupa

Auch der ukrainische Schriftsteller Oleksij Tschupa (*1986) schreibt über seinen Geburtsort, nämlich die Stadt Makijiwka nahe Donezk. Der Roman *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* (2019) ist sein erster auf Deutsch erschienener Text und Teil einer Prosa-Trilogie. Die anderen beiden Werke lauten *Penner des Donbas* [Bomži Donbasu] und *10 Worte über die Heimat und genau so viele über die Liebe* [10 sliv pro vitčyznu i stil'ky ž pro ljubov].¹⁴⁶ Der Text *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* ist genretechnisch eher ein Erzählband, da die einzelnen Kapitel für sich stehende Kurzgeschichten sind. Die Individualität seiner Charaktere wird bereits im Klappentext ersichtlich:

Exzentrische Hedonisten und Kleinganoven, einsame Existenzen und widerspenstige Underdogs – Oleksij Tschupa versammelt eine anarchische Hausgemeinschaft, deren Schicksale fesseln und aufwühlen. Mit farbenprächtiger Sprache und feinem Gespür für das Tragikomische schafft der junge ukrainische Schriftsteller eine elektrisierende Atmosphäre, in der alles möglich zu sein scheint.¹⁴⁷

Der Titel *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* täuscht und spielt mit der Rezeptionserwartung der Leser*innen, denn die Erzählungen spielen in den Wohnungen

¹⁴⁵ Assmann, Aleida: Der europäische Traum. Vier Lehren aus der Geschichte, München: C.H.Beck 2018, S. 76

¹⁴⁶ Achilli, Alessandro / Kratochvil, Alexander / Schmid, Ulrich: Der Euromaidan, der russische Krieg gegen die Ukraine und die Literatur, in: Schmid, Ulrich (Hg.): Ukrainische Literaturgeschichte, Berlin: J.B. Metzler 2025, S. 343-365, S. 352

¹⁴⁷ Tschupa, Oleksij: Märchen aus meinem Luftschutzkeller, Innsbruck: Haymon 2019, Klappentext

eines Hauses, nicht in einem Luftschutzbunker. Wie fiktiv die Figuren sind, bleibt offen, schließlich weist der Titel den Inhalt bewusst als „Märchen“ aus, es wird aber auf reale Personen als Vorlagen für sie verwiesen. In einem Nachwort schreibt Tschupa, dass er seine Nachbar*innen abgemalt hätte und dass sein Stadtviertel zehn Tage, nachdem er das Buch beendet hatte, überraschend unter Beschuss geraten sei, auch wenn er sich bereits monatelang darauf vorbereitet hatte.

Ich saß über meinen Texten und vergaß, dass ich es mit echten Menschen zu tun hatte, die mir ungeschützt gegenüberstanden. Dass keiner von ihnen diese Geschichten je lesen würde, wusste ich, und dass ich mit niemandem über das Buch sprechen würde, auch. Ich würde keine Verantwortung für meine Figuren übernehmen müssen. Ich habe sie so gezeichnet, wie sie sind, ohne etwas zu erfinden oder zu vereinfachen.¹⁴⁸

Daniel Henseler bescheinigt dem Titel in einer Literaturkritik über das Werk eine neue Deutungsebene: „Dieser literarische Kniff ermöglicht es, Tschupas Buch noch einmal anders zu lesen: Das Wissen um den bald ausbrechenden Krieg verleiht den Geschichten nämlich einen breiteren Resonanzraum. Sie erhalten dadurch eine existentielle, tragische Note: Wer den Krieg überstehen wird, ist ungewiss.“¹⁴⁹ Entgegen dem Chaos und der Unvorhersehbarkeit der Figuren und des Inhalts ist die Form des Romans geordnet. Der Aufbau folgt einem klaren Schema: zwölf Kurzgeschichten in vier Stockwerken eines Hauses zu je drei Wohnungen im Handlungszeitraum von genau einem Tag. Jedes Stockwerk ist durch eine eigene Blau-Doppelseite markiert, die nach Gérard Genette mit einem rhematischen Zwischentitel den nächsten Buchabschnitt kennzeichnet (z.B. „Zweiter Stock / Wohnung 18, 19, 20“). Die jeweiligen Kurzgeschichten haben Titel mit gemischter Funktionsweise, also zum Beispiel „Wohnung 13 / Revolte“.

Dieses Werk wurde als Teil des Korpus ausgewählt, da die räumliche Strukturierung durch die Kapitel und den Paratext evident ist und in ihm sehr deutlich die Darstellung einzelner Individuen in einem großen Wohngebäude voller Menschen ersichtlich wird. Vor allem die rezente Zeit, in der die Erzählungen spielen, ist für die Verwendung des Erzählbandes maßgeblich. Drei der enthaltenen Kurzgeschichten erscheinen besonders geeignet, um die Wirkung der räumlichen Umgebung auf die Protagonist*innen zu untersuchen. In ihnen sind die Figuren oft unfreiwillig isoliert und orientieren sich an ihren Wohnungen, um psychischen Halt zu finden. Dennoch ist es gerade diese räumliche

¹⁴⁸ Tschupa, Oleksij: Märchen aus meinem Luftschutzbunker S. 198, im Folgenden abgekürzt mit ML (wie Anm. 147)

¹⁴⁹ Henseler, Daniel: Donbass. home sweet home, in: Literaturkritik.de Nr. 1, Januar 2020, in: <https://literaturkritik.de/tschupa-maerchen-aus-meinem-luftschutzbunker-donbass-home-sweet-home,26354.html>

Umgebung, durch die und in der sie trotz benachbarter Menschen vereinsamt sind. Daniel Henseler bezeichnet das Buch als „ein schillerndes sprachliches wie auch thematisches Mosaik, das aber durch die gegebene Einheit von Ort und Zeit stets zusammengehalten wird.“¹⁵⁰ Hiermit nimmt er Bezug auf die von Georg Simmel konstatierte erste und die dritte Qualität von Räumen, also Ausschließlichkeit und Fixierung, denn die Figuren bleiben trotz ihrer Nähe zueinander in ihren eigenen Wohnungen beziehungsweise Geschichten und diese spielen sich im gleichen Haus ab. Henseler wirft die im Buch nicht beantwortete Frage auf, „ob das Haus in Makijiwka seinen Bewohnern überhaupt Heimat sein kann. Es wäre jedenfalls ein bittersüßes Zuhause.“¹⁵¹

In den nachfolgenden Kapiteln werden folgende drei der 12 im Erzählband enthaltenen Erzählungen analysiert: Zuerst *Wohnung 17 / Die Insel*, die von Einsamkeit im Alter und Eskapismus bis hin zur symbolischen Verinselung der Protagonistin führt, dann *Wohnung 21 / July Morning*, in der ein kleiner Junge sich in imaginäre Welten flüchtet und *Wohnung 15 / Stille als Gendefekt*, die von einer gehörlosen Frau erzählt, die in ihrer Wohnung isoliert ist. Alle drei Erzählungen handeln von Figuren, die trotz eines familiären Umfelds einsam sind und die in ihrer häuslichen Umgebung nach Trost suchen.

5.1 Alterseinsamkeit in *Wohnung 17 / Die Insel*

In dieser Kurzgeschichte leben eine Seniorin und ihre Enkelin zusammen, woran der Kontrast Alter-Jugend in der gemeinsamen Wohnung *in nuce* verbildlicht wird. Trotz des geteilten Ortes verlaufen ihre Leben parallel zueinander, was sich nur durch ein akustisches Erlebnis am Ende kurzzeitig ändert: Das verbindende Element zwischen den beiden wird die Musik, die sie hören. Überhaupt ist die Erzählung so aufgebaut, dass beide Figuren sich gegenseitig durch ihre Geräusche wahrnehmen. Zu Beginn leidet die Großmutter namens Iryna unter der Hitze des Sommers, in dem die Erzählung spielt und hört, wie ihre Enkelin Olena aufsteht. Deren Zimmer hat Iryna schon so lange nicht mehr betreten, dass es ihr wie ein in einer diffusen Richtung gelegener anderer Teil der Wohnung vorkommt.

¹⁵⁰ Henseler, Daniel: Donbass. home sweet home (wie Anm. 149)

¹⁵¹ Ebd.

Irgendwo in der Wohnung, in einem anderen Zimmer, das um einiges größer und deshalb auch kühler war, knarrte ein Sofa. Jemand murmelte, ein Feuerzeug schnappte, nackte Füße tappten durch den Flur und stolperten in die Küche. [...] Dann liefen die Füße, jetzt gleichmäßig und gemächlich, durch den Flur zurück, ein Löffel klorrte in einer Tasse, Musik ging an. Olena war aufgestanden. (ML S. 86)

Die gemeinsame Wohnsituation entstand aus der Not heraus, dass Olenas Eltern bei einem Autounfall ums Leben gekommen sind. Seitdem besteht zwischen beiden eine ambivalente Beziehung, da keine eine wirkliche Annäherung versucht, jede aus ihren eigenen Gründen. Durch den nullfokalisierten auktorialen Erzählmodus, den der Autor Tschupa bevorzugt, erhalten Leser*innen Einblick in die Emotionen der Figuren. Während Olena freier als andere ihrer Freund*innen lebt und selten zuhause ist, da sie keine kontrollierenden Eltern mehr hat, fühlt Iryna sich trotz der Zuneigung zu ihrer Enkelin so, als würde ihr Zuhause durch deren Anwesenheit fremder und sie noch älter. Diese Konstellation wird als Diebstahl ihrer Identität beschrieben, als Verlust ihrer eigenen Geschichte. Das junge Leben von Olena wird so zum Palimpsest ihrer Wohnung und Vergangenheit, die in den Raum eingeschrieben ist.¹⁵²

Mit jemandem zusammenzuleben, der fast fünfzig Jahre jünger ist, war doch eine Qual, während du zusiehst, wie die junge Frau reift und erblüht, wie ihr Körper sich mit Saft und Kraft füllt, wirst du das Gefühl nicht los, dass sie dich bestiehlt, wenn auch nicht absichtlich. Säckeweise schleppt sie die Jugend aus deinem Zimmer, fegt die Reste von Freude und Leidenschaft hinaus, die irgendwann mal jemand Stück für Stück um das Bett herum und auf dem Schreibtisch verteilt hatte. Stücke dessen, was für dich, die du noch nicht ganz alt bist, dein Leben ausgemacht hat [...] (ML S. 86 f.)

Olenas Haltung dagegen ist dankbar, aber von diesen Sorgen ihrer Großmutter unbedacht. In ihrer Wahrnehmung ist diese nur ein Hintergrund, eine selbstverständliche Umgebung:

Olena liebte ihre Oma. Sie liebte sie, wie Menschen aus Industriestädten die Landschaft vor ihrem Fenster lieben: Sie nehmen sie als gegeben hin und sehen in ihnen das Fundament und die Voraussetzung für die eigene Existenz. (ML S. 88)

Ihre Einkünfte bezieht sie aus betrügerischen Tätigkeiten, die sie mit ihren Kommiliton*innen ausübt und von denen Iryna nichts weiß. Somit bleibt das Verhältnis trotz räumlicher Nähe distanziert und durch die Wände getrennt, bis Olena eine Musik spielt, die Iryna seltsam berührt.

Auf einmal drang durch den Spalt unter der Tür zaghaft und unmerklich wie Zigarettenrauch eine merkwürdige, fremde Musik. [...] Völlig fasziniert schlüpfte Iryna in ihren Hausmantel und tastete sich tapfer durch den dunklen morgendlichen Korridor

¹⁵² Henri Lefebvre schreibt, dass sich „Geschichte und ihre Folgen, die ›Diachronie‹, die Etymologie der Orte, d.h. all das, was dort geschehen ist und dabei Orte und Plätze verändert hat, in den Raum“ einschreiben. Vgl. Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums (1974), S. 334 (wie Anm. 49)

zu Olenas Zimmer, mit jedem Schritt, den sie auf die verschlossene Tür zu machte, spürte sie, wie die Musik lauter, greifbarer wurde, ihr näher kam. [...] Die Musik nahm Irynas Hand und führte sie zu ihrer Enkelin. (ML S. 89 f.)

Die gespielte Musik wird zu einer verbindenden Kraft anthropomorphisiert, die räumliche Distanz überwindet und Menschen einander näher bringt. Im Zimmer von Olena angekommen, betrachtet und beschreibt Iryna ausführlich die einzelnen Möbelstücke und die mit ihnen verbundenen Erinnerungen: das Schlafsofa, das schon ihre Eltern besaßen und aus einer anderen Wohnung umgezogen hatten; der sich über eine ganze Wand erstreckende Bücherschrank, den Irynas Mann selbst gebaut hatte und den Olena fleißig befüllt (in ihrer Gedankenrede sinniert Iryna und sorgt sich um die physische und psychische Entfremdung von ihrer Enkelin „Eines Tages hat sie so viele Bücher, dass sie zuerst das Zimmer und dann den Flur verstellen, und dann sind wir füreinander nicht mehr erreichbar. Wenn ich sterbe, merkt sie das gar nicht gleich“ (ML S. 91)); der große Schreibtisch, der bis auf die Verwendung als Esstisch bei seltenen Familienfeiern leer blieb und der Sessel, der ebenso wie das Sofa schon vielen Verwandten gedient hatte. Alle diese Möbel sind für Iryna affektiv aufgeladen und trotz ihrem natürlichen Materialverfall sehr wertvoll („Der Sessel, [...] auf dem eine alte karierte Decke lag und dessen Armlehnen bei jeder abrupten und ungestümen Bewegung abfielen. Sie liebte es, in diesem Sessel zu lesen, fernzusehen, zu dösen und auch zu essen [...]“ ML S. 92). Als sie Olena in ebenjenem Sessel entdeckt, entfaltet sich ein Gespräch der beiden über die Musik. Die Musik, wie sich herausstellt waren die gehörten Lieder von der isländischen Gruppe Sigur Rós, kommt beiden Frauen „kalt“ vor. Außerdem führen sie eine Unterhaltung, in der sich herausstellt, dass sie sich gar nicht so fern sind wie angenommen. Olena gesteht ihrer Großmutter, dass sie ihre Nähe genießt, was diese rührt und verwundert.

„Ich bin immer gern mit dir zusammen, da müssen wir nicht bis zum Winter warten.“

„Wirklich?“ Vor Rührung bekam Iryna einen Kloß im Hals. [...]

„Wirklich. [...] Wir wohnen immerhin zusammen, und so viel Platz ist hier eigentlich auch nicht, oder? Manchmal habe ich den Eindruck, als wäre ich hier und du, ich weiß nicht, in ...“

„In Island“, rief Iryna dazwischen.

„Ja, in Island.“ (ML S. 94 f.)

Sie stellen fest, dass sie beide Angst hatten, füreinander unerreichbar zu werden und ihre bisherige Kommunikation miteinander missverständlich war. Olena bestärkt die Entfernungsmetaphorik und führt sie noch weiter aus.

„Es fühlt sich wirklich so an, als wärest du in Island. Ich weiß ja nicht, wie das Alter bei anderen aussieht, aber bei dir hat es was von einer fernen Insel. Und diese Insel ist nicht nur weit weg, sie driftet auch noch ab, entfernt sich immer weiter von mir. Ich hab Angst, dass sie irgendwann für mich unerreichbar wird. [...] Außer mir hast du niemanden. [...]“ (ML S. 95 f.)

Dieser Monolog führt bei Iryna zu einer bildlichen Vorstellung von einer Insel, die sie wie einen Traum beschreibt. Hier wird die mythologische Referenz der Imagination des Todes als Reise zu einem anderen Ort für das Leben nach dem Tod aufgegriffen, wie sie auch in der bildenden Kunst zum Beispiel im Gemälde ‚Die Toteninsel‘ von Arnold Böcklin (1883) Verwendung fand. Als Olena sie an der Schulter berührt, ist das Bild plötzlich verschwunden und sie wird zurückgeworfen in die Realität der Wohnung, in der sie schon lange nicht mehr glücklich ist. Die Gegenstände in der vertrauten Umgebung sind nun nicht mehr tröstlich, sondern ein Anblick, dem sie überdrüssig ist. Die Einrichtung wird von der alten Frau negativ beschrieben und ebenso wie das irdische Leben zunehmend abgelehnt, während das Traumbild der Insel eine anderweltliche Existenz verspricht.

Iryna öffnete die Augen und trat zum Wer-weiß-wievielten-Mal aus ihren Traumbildern zurück in die altvertrauten Kulissen: das durchgelegene Sofa, der Sessel, die Balkontür, die Bücherwand, die Holzdielen, die verschlissene Stehlampe in der Ecke, die Ikonen an der Wand.“ [...] Sie hatte gesehen, wie das Leben verging, gesehen, wie der Tod ausschaute. Sie fand das gut. Sie freute sich. Aber sie konnte es nicht in Worte fassen. (ML S. 97 f.)

Auf Olenas mehrmalige Nachfrage hin, was sie im Traum gesehen habe, lügt Iryna, sich nicht erinnern zu können, bittet ihre Enkelin aber, nach ihrem Tod nach Island zu reisen. Die Erzählung endet damit, wie beide gemeinsam mehr Musik von Sigur Rós hören, Iryna aber abwesend von der Insel träumt „die vor ihr zurückwich und ihr noch keinen Zutritt gewährte.“ (ML S. 99). In dieser Erzählung wird Einsamkeit als altersbedingt und zwar nicht vollumfänglich, jedoch unausweichlich dargestellt. Das Bild der Insel dient zur Verbildlichung von Entfremdung von anderen Menschen, aber auch zum eigenen Leben. Auch in der nächsten Erzählung sind die Räumlichkeit und die symbolische Aufladung von Gegenständen bei der wahrgenommenen Abwesenheit sozialer Kontakte von Bedeutung.

5.2 Einsamkeit in der Familie *Wohnung 21 / July Morning*

Oleksij Tschupas Kurzgeschichte *Wohnung 21 / July Morning* ist wie die anderen Geschichten seines Erzählbandes auktorial geschrieben. Anders jedoch ist, dass sich die Erzähler in der zweiperspektivisch aufgebauten Geschichte alle paar Seiten abwechseln und nicht zeilen- oder absatzweise und zum Schluss eine dritte Erzählstimme dazukommt. Diese drei narrativen Stimmen sind Sohn, Vater und Mutter einer Kernfamilie, in der jede*r auf eine eigene Weise unglücklich ist und dem Ausbruch einer dieser Figuren aus dem gewohnten Leben und der geteilten Wohnung. Die Erzählung beginnt mit der Perspektive des siebenjährigen Sohnes Wlad, der in den Sommerferien seine Zeit alleine verbringen muss und prägt das Setting. Er schafft sich mit kindlicher Fantasie einen Spielplatz in der Abstellkammer der Wohnung, ist aber ständig in Sorge um seine Eltern, die überarbeitet und von ihren harten Leben frustriert sind.

Flur und Abstellkammer waren die beiden Räume, in denen Wlad unendlich viel Zeit verbringen konnte. Und Zeit hatte der Siebenjährige, der gerade seine ersten großen Ferien erlebte, mehr als genug. Die Erwachsenen waren entweder den ganzen Tag in der Arbeit und kamen dann abends müde, oft auch wütend und verärgert heim, oder aber, wenn das Wochenende kam, beachteten sie ihn einfach nicht. (ML S. 161 f.)

Wenn Wlads Eltern aus der Arbeit nach Hause kommen, setzen sie sich jeden Abend vor den Fernseher, auch am Wochenende, was ihr Sohn langweilig findet und sich deswegen selbst beschäftigen muss. So wird er im frühen Alter in der für Kinder ungeeigneten, da nicht haptisch oder visuell stimulierenden räumlichen Umgebung ein subsistenter, aber einsamer Junge. Dabei kommt der Abstellkammer eine ambivalente Rolle zu: Sie wird einerseits zu einem Zufluchtsraum, in dem Wlad seine Einsamkeit und Langeweile bekämpfen kann, in der er sich andererseits allerdings auch zu einem Möbelstück verwandelt fühlt, das in Begriff steht, aufgegeben zu werden:

Wenn Wlad ihre alte, weiß getünchte Tür öffnete, kam es ihm vor, als würde er einen fremden Planeten betreten. [...] So eine Art Tor zur Vergangenheit [...] Die Rumpelkammer nahm Wlad tagelang in Beschlag, er kramte alle möglichen Dinge hervor, deren Funktion, Wert und Nutzen ihm schleierhaft waren. So verbrachte er seinen Sommer. Allein zwischen dem ganzen überflüssigen Krempel. Irgendwann fühlte er sich selbst überflüssig, und seine Eltern gaben sich keine besondere Mühe, dieses deprimierende Gefühl zu zerstreuen. (ML S. 165 f.)

Auf die Alltagsschilderung des Jungen folgt die Perspektive des Vaters Walera, dessen Gedanken sich primär nur um seine Arbeit, nicht um seine Familie, drehen. Während der Pausen läuft er regelmäßig zu nahegelegenen Bahnschienen und erliegt einer

eskapistischen Reisesehnsucht. In seiner Vorstellung wandert er durch ganz Europa gen Westen hin zur portugiesischen Küste. Auch wenn ihm bewusst ist, dass er diese Reisen nicht antreten wird, machen ihn die Tagträume wenigstens in der Arbeit zufrieden.

Er fühlte sich als Teil eines großen, weitverzweigten, fest gefügten Systems. Wenn er wollte, könnte er jetzt alles hinschmeißen, sich einen Rucksack mit Essen füllen und auf den Bahnschienen fortgehen, immer dem Lauf der Sonne nach. Bei den Eisenbahnern Zigaretten schnorren, zuerst bei denen von hier, den ukrainischen, danach bei den polnischen, tschechischen, österreichischen, deutschen, französischen, spanischen. [...] Diese potentielle Möglichkeit ließ ihn, so komisch das auch klang, durchhalten, stärkte ihn und machte ihm Mut. (ML S. 169 f.)

Den häuslichen Alltag beschreibt er als „Käfig“, ohne Möglichkeit zur Befreiung daraus und mit den einzigen Annehmlichkeiten „Fernsehen, ab und zu ein Bier, hin und wieder eine kleine Unternehmung mit seinem Sohn“ (ML S. 171). Der Fernseher ist die digitale Realitätsflucht der Erwachsenen Protagonisten, die als Eltern eigentlich in der Pflicht stünden, ihrem Sohn eine Kindheit mit genug Spielmöglichkeiten und sozialen Beziehungen zu anderen Kindern zu bieten. Doch durch ihre fordernden und langen Arbeitstage sind sie allerdings zu erschöpft, um dieser wichtigen Aufgabe nachzukommen und leben ihm ein apathisches, von der Werkstätigkeit verzehrtes Freizeitleben vor. Die Abstellkammer mit ihren Erinnerungsgegenständen ist der einzige Raum in der Wohnung, in der das Kind spielen kann und darf. Nach Maurice Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses bietet in der Erzählung dieser Raum mit seinen Gegenständen eine Stabilitätsfunktion über die Erinnerung an mit ihnen verbundenes soziales Geschehen: »Sie (die materiellen Gegenstände) kommen einer schweigsamen und unbeweglichen, an unserer Unrast und unseren Stimmungswechseln unbeteiligten Gesellschaft gleich, die uns den Eindruck von Ruhe und Ordnung gibt.«¹⁵³

Der nächste Abschnitt des Textes spielt in der Gegenwart, am Morgen nach einem lautstarken langen Streit der Eltern. Wlad, dem der Konflikt unverständlich ist, sorgt sich um den Zusammenhalt der Familie. In kindlicher Hoffnung schmiedet er den Plan, seine Eltern zu „erziehen“. Da er die Wohnung als Konfliktherd erkennt, nimmt er sich vor, beim nächsten Streit einen Elternteil an der Hand zu nehmen und draußen einen Spaziergang zu machen. Walera sieht seinen Sohn in der Küche und schlägt vor, am Abend als Familie gemeinsam in den Park zu gehen, was den Jungen sehr freut. Die letzte Perspektive der Erzählung ist die der Mutter, die durch die Wände der Wohnung das

¹⁵³ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis (1967) S. 127, zitiert nach: Herlyn, Ulfert: Wohnen im Hochhaus, S. 43 (wie Anm. 21)

Gespräch der beiden hört. Für sie ist eine Zustandsveränderung nötig und im unerwartbaren Ende wird ihr Vorsatz geschildert, ihre Familie und das Zuhause zu verlassen: „Heute Abend, wenn Walera von der Arbeit käme, säße sie schon im Zug und wäre unterwegs in eine andere Stadt und ein anderes Leben. Wahrscheinlich würden die beiden ohne sie nicht in den Park gehen. Aber das musste sie nicht mehr kümmern.“ (ML S. 175).

In dieser Erzählung sind die drei Figuren unzufrieden und sozial isoliert, was zeigt, dass das Vorhandensein einer Familie nicht unbedingt die Abwesenheit von Einsamkeit bedeuten muss. Während der Sohn von den Eltern vernachlässigt wird, schenken sich auch diese gegenseitig nicht genug Aufmerksamkeit. Sie sind von ihrem Arbeitsalltag so eingenommen, dass sie alle freie Zeit dazu verwenden, sich mit Fernsehen als Realitätsflucht davon abzulenken. Die Wohnung wird somit zur Zweckgemeinschaft und nicht zu einem Zuhause, in der die Familienmitglieder, statt zu interagieren, funktionieren und soziale Kontakte zur Außenwelt unmöglich sind. Berührungen oder verbale Zärtlichkeiten finden in diesem Alltag keinen Platz.

So bilden sich bei allen drei Familienmitgliedern Gedankenwelten, die zu einer mentalen Entfernung zueinander führen. Bei dem Sohn äußert sich das Alleinsein in einem räumlichen Rückzug in die Abstellkammer, wo er Kind sein und spielen darf und die vergessenen Dinge ihm kurzfristigen Ersatz für menschliche Gesellschaft bieten. Der Vater supprimiert seine Probleme mit inneren Reisen, fühlt sich aber in der Realität der Wohnung eingesperrt. Über die Gefühle der Mutter wird nichts bekannt, bis die Erzählung endet. Jedoch legt das Ende nahe, dass die Wohnung auch für sie kein Zuhause war und sie sich darin einsam fühlte.

In der dritten und letzten Erzählung aus dem Erzählband, die in dieser Arbeit analysiert wird, sind ebenfalls Objekte der Vergangenheit von hoher emotionaler Bedeutung. Die Protagonistin ist gehörlos und lebt isoliert in ihrer Wohnung. Trotz der Begegnung mit Familienangehörigen, von der die Kurzgeschichte handelt, bleibt sie einsam, was erzähltechnisch metaphorisch in Unbeweglichkeit und Kälte ausgedrückt wird.

5.3 Unmögliche intergenerationale Kommunikation in *Wohnung 15 / Stille als Gendefekt*

Alter und Einsamkeit werden in gesellschaftlichen Debatten oft zusammengedacht. In der gegenwärtigen Realität gibt es durch neue Formen des (Zusammen-)Lebens wie junge Kernfamilie oder Singles statt Mehrgenerationenhaus und eine auf Arbeitskraft und exponentiellen Fortschritt ausgerichtete Wirtschaftshaltung und Staatsführung für Menschen ab dem Pensionsalter oft nur noch die Möglichkeit, alleine in ihrer Wohnung oder ihrem Haus zu leben oder in ein Altenheim zu ziehen. Zudem ist es bei Paaren meist so, dass ein Partner früher verstirbt und der andere für mehrere Jahre alleine lebt. In allen europäischen Ländern ist die durchschnittliche Lebenserwartung von Frauen um einige Jahre höher als die von Männern, in manchen Ländern sogar um zehn Jahre.¹⁵⁴ Ulfert Herlyn weist in seiner *Studie Wohnen im Hochhaus* darauf hin, dass „[d]ie im Hochhaus auffällig geringen nachbarschaftlichen Kontakte [...] für ältere Menschen eine zusätzliche Isolierung [bedeuten], da sie im Alter nach Aufgabe des Arbeitsplatzes auch viele frühere Bekanntschaften verlieren.“¹⁵⁵

Die Kurzgeschichte *Wohnung 15 / Stille als Gendefekt* handelt von den Erinnerungen einer gehörlosen alten Frau. Der Titel verweist auf die genetische Veranlagung zur Schwerhörigkeit, die in ihrer matrilinearen Verwandtschaft stark ausgeprägt ist. Nachdem ihre Mutter aufgrund dieser Kondition bei einem Autounfall stirbt, sorgt sich die Protagonistin um ihr eigenes Gehör.

Voller Angst wartete Klawa darauf, wann sich bei ihr die ersten Anzeichen von Schwerhörigkeit einstellen würden, mit Anfang dreißig fing es an. Als sie merkte, dass sie manches, was man ihr sagte, nicht mehr verstand, seufzte sie und fand sich damit ab. Wirkliche Angst hatte sie vor der Schwerhörigkeit bei ihrer Tochter, und als sie eintrat, wusste sie, dass es ihrer Tochter und ihrer Enkelin ähnlich ergehen würde und ihnen ein schweres, geräuschloses Alter bevorstand. (ML S. 59)

Die Erzählperspektive ist auktorial und die Handlung, der kurze Besuch von der Enkelin und ihrem Sohn, eine Unterbrechung des inneren Monologs der Protagonistin Klawa, die sie in ihrer Apathie aufrüttelt. Die Erzählung hat eine narratologische Klammer: zu Beginn zerbricht eine mit Erinnerungen an eine vergangene Zeit und ihren verstorbenen Ehemann verbundene Porzellanfigur, deren Kopf unter Klawas Sessel rollt, eine Stelle,

¹⁵⁴ Statista: Europäische Union: Lebenserwartung bei der Geburt in den Mitgliedstaaten im Jahr 2024, vom 5.12.2025, in: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/954/umfrage/lebenserwartung-bei-geburt-in-ausgewählten-laendern-der-europäischen-region/>

¹⁵⁵ Herlyn, Ulfert: *Wohnen im Hochhaus*, S. 203 (wie Anm. 21)

die sie aufgrund körperlicher Einschränkungen nicht selbst erreichen kann. Gegen Ende erhält sie das verlorene Bruchstück zwar wieder, indem ihr Urenkel es hervorholt, aber die erhoffte Verbindung mit dem Jungen stellt sich nicht ein, sie bleiben sich fremd. Klawa verbringt ihr Lebensende im Halbschlaf und in Kontemplation über die menschliche Lebensdauer. Sie befindet sich in nüchterner Erwartung von ihrem eigenen Tod, für ihre Beerdigung hat sie bereits Geld zurückgelegt. (ML S. 56) Da Klawa seit den 1950er Jahren im gleichen Haus lebt, ebenso wie seine anderen Bewohner*innen, sieht sie auch deren Verfall im Alter.

Die Hausbewohner, die Mitte der fünfziger Jahre als großer und bunter Haufen alle gleichzeitig eingezogen waren, wirkten von Jahr zu Jahr hilfloser, ja erbärmlicher. Die Männer alterten gemächlich. [...] Wenn sie eine bestimmte Grenze überschritten, ein gewisses Alter erreicht hatten, bauten sie plötzlich furchtbar ab. [...] Sie legten sich mit ihren Krankheiten ins Bett wie mit einer letzten Geliebten und standen nie wieder auf, sie starben ausgezehrt, aber doch glücklich. Die Frauen wiederum alterten rasend schnell. Aber beim Sterben konnten sie das Tempo nicht halten. [...] Mit einer erstaunlichen Ausdauer pflegten sie ihre Männer, obwohl der Tod sie schon umringte, obwohl sie wussten, dass sie, alt, hässlich und erschöpft, wie sie waren, in dieser Dreierbeziehung nur verlieren konnten. (ML S. 57)

Zu keinem dieser benachbarten Menschen hat die Protagonistin eine Beziehung, was vor allem durch deren Namen- und Geschichtslosigkeit deutlich wird. Die einzig mögliche Verbindung zur Außenwelt außerhalb des Hauses scheinen jüngere Generationen und Familienangehörige zu sein. Die Häuslichkeit, in vergangenen Dekaden Symbol der Geborgenheit und eines bürgerlichen Lebens, wird für die alten Frauen in dieser Erzählung als gefängnisähnlich beschrieben, was sie erst im hohen Alter, nach Beendigung ihrer beruflichen Tätigkeiten realisieren:

Und da erst begriffen sie, was ihnen bevorstand. Nichts als lange, belastende Tage in der Einsamkeit ihrer vier Wände, aufgelockert höchstens durch die Besuche der Kinder und Enkel; [...] lange, belastende Tage, garniert mit der täglichen Portion Fernsehen. (ML S. 58)

Somit ist Einsamkeit im Alter laut dieser Erzählung vor allem ein weibliches Problem. Bereits ihre Enkelin wird als „kleine, schmale und einsame Frau um die 30“ (ML S. 61) beschrieben. Da die Protagonistin nahezu vollständig ertaubt ist, bereiten ihr weder Gespräche noch Fernsehen Freude. In ihrem inneren Monolog beschreibt sie die „völlige[...] Stille“, die zu einer Entfernung von der Wirklichkeit führe (ML S. 59) und adressiert die Leser*innen, um ihre Situation empathisch zu vermitteln. Dies ist der einzige Absatz in der Erzählung, in dem die Erzählfigur aus der Diegese heraustritt und

nicht in der dritten Person Singular erzählt wird. Der Urenkel Andrij weiß vom Zustand seiner Urgroßmutter und piesackt sie, wohl aus kindlicher Neugier.

Andrij, Natkas Bengel, flitzte durch die Wohnung, versetzte der alten Frau immer wieder leichte Schläge gegen die Schulter und ging dann essen. [...] Erst später, als Andrij neben seiner Urgroßmutter auf dem Sofa saß und den laufenden Fernseher immer lauter stellte, um herauszufinden, ob es die Lautsprecher schafften, die Alte zu wecken, öffnete Klawka die Augen. (ML S. 60)

Ihr Urenkel nimmt durch seine Bewegung den Raum ein, den sie durch ihre körperliche Gebundenheit ans Sitzen aufgegeben hat und symbolisiert somit das junge Leben in Kontrast zu Alter und Stasis. Als sie ihn bittet, den Fernseher aus Rücksicht auf sie wegen seiner störenden Helligkeit wieder auszuschalten, verhöhnt er sie und schreit, dass sie den Fernseher doch gar nicht hören könne. Seine Mutter vermittelt mithilfe eines Notizblocks, auf dem sie ohne akustische Kommunikation mit ihrer Großmutter Kontakt halten kann, und bestraft ihn. Aus Angst vor der körperlichen Gewalt, mit der seine Mutter sein Verhalten sanktioniert, flüchtet der Junge unter Klawkas Sessel. Der einzige Ort in ihrer Wohnung, der ihr noch Komfort bietet, wird somit zum Refugium für beide. Daraufhin verlässt seine Mutter die Wohnung. Alleine mit dem Jungen, bittet Klawka ihn, ihr das Erinnerungsstück des unter den Sessel gefallen Porzellankopfes heraufzureichen. Als er ihn ihr überreicht, besteht für einen kurzen Moment die Möglichkeit einer Begegnung auf Augenhöhe, sensorisch hervorgehoben durch den Temperaturunterschied ihrer Hände:

Klawka schaute Andrij mit einem durch und durch erschöpften Blick an. Außer Hieben hatte ihr der Junge noch nie etwas gegeben. Vertrauensvoll streckte sie ihm ihre kalte raue Hand entgegen und spürte einen Augenblick später die Kälte des Porzellankopfs und die Wärme der kindlichen Finger. Ihr Herz hüpfte, sie wollte Andrijs Hand festhalten, aber der zog sie angewidert weg. Klawka hielt den Kopf der Tänzerin umklammert und versuchte ihn zu wärmen. Sie kniff die Augen zusammen, dachte an ihren Fedja und zitterte. (ML S. 65)

Die Porzellanfigur und der Körper der Protagonistin sind in diesem Sprachbild kalt und statisch, während die Hand des Jungen warm ist und auf seine Gesundheit und seine Möglichkeiten hinweist. Da er sich ihr entzieht, bleibt ihr nur, sich auf ihre Vergangenheit zu rekurrieren und an das physische Objekt der Erinnerung an ihren Mann zu klammern. In einem letzten kräftezehrenden Aufbegehren, aus der Übung des Sprechens geraten, hält sie eine Ansprache an ihren Urenkel, indem sie ihm ihre Werte zu vermitteln versucht. Für seine Zukunft wünscht sie ihm eine Partnerin, mit der er zusammenleben wird. Die Bindung an Erinnerungsobjekte als räumliche Umgebung von geliebten Personen ist für sie ein wichtiger emotionaler Anker, um weiterzuleben.

Mach nicht denselben Fehler, den ich mit meinem Fedja gemacht habe. Wenn du sie oder eure Liebe überlebst, lass es niemals zu, dass jemand die Sachen, die euch verbunden haben, wegwirft oder verkauft. Heb sie auf, gib nichts drauf, wenn die anderen sagen – und das werden sie gewiss – du hättest da lauter sinnlosen Plunder angehäuft, glaub den Leuten nicht, die sagen, man müsse sich von der Vergangenheit trennen. Sie sollen sich zum Teufel scheren. Was uns mit einem geliebten Menschen verbindet, ist wirklich wertvoll, etwas Wertvolleres gibt es im Leben nicht, höchstens vielleicht die geliebten Menschen selbst. (ML S. 65 f.)

Die Erzählung endet damit, dass der Junge Klawas Worte an ihn gar nicht gehört hat, weil er das Zimmer, ihren Erinnerungsort, bereits bei ihrem Beginn verlassen hat. Somit steht dieses Ende sinnbildlich für die unüberwundene Generationengrenze und die endgültige Alterseinsamkeit der Protagonistin. Der bewusst ungehörte Monolog kontrastiert dabei die unverschuldete Gehörlosigkeit.

In den drei analysierten Erzählungen aus Oleksij Tschupas *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* wird die Einsamkeit der Figuren ähnlich wie bei den beiden Erzählungen aus *Die Nacht, die Lichter* vor allem als Einstellung der Bewegung im Raum dargestellt. Was die beiden Werke unterscheidet, ist in Ersterem die Möglichkeit des Bezugs der Figuren auf darin vorhandene Gegenstände, um das Gefühl nach Verlassenheit abzuschwächen und die Anwesenheit von Familienmitgliedern, trotz derer sie einen Mangel an sozialen Kontakten verspüren.

In den Erzählungen aus *Die stillen Trabanten* dagegen gibt es Begegnungen der Erzähler mit anderen Figuren, weil sie aktiv den ihnen bestimmten Raum verlassen, aber am Ende bleiben sie wegen verschiedener Gründe trotzdem alleine zurück. Die Nacht als Handlungsort mit dem zugehörigen semantischen Feld rund um Licht und Helligkeit und die Synthetisierung von Thirdspaces durch Kommunikation im Raum verbinden beide Erzählungen aus diesem Band. Der ästhetische Kontrast, der den Roman *Null Komma Irgendwas* dagegen bestimmt, ist die Darstellung von Einsamkeit als akustisches Phänomen. Der Raum des Romans bietet keine Möglichkeit zur Begegnung durch Thirdspaces und ist somit ein eindeutiger Nicht-Ort.

III Fazit

Obwohl sich die behandelten Primärtexte durch unterschiedliche Schreibstile auszeichnen und aus drei verschiedenen Literaturen (Deutschland, Rumänien und der Ukraine) stammen, haben sie das Thema des Gefühls der Verlassenheit und räumlichen Isoliertheit ihrer Figuren gemein. Einsamkeit kann alle Altersgruppen betreffen, in den behandelten Prosatexten entsteht sie oftmals durch eine Nonkonformität der Erzählfigur in einer monetär ausgerichteten Welt. Das Gefühl der Einsamkeit wird in allen Texten, wenn auch mit jeweils anderen Stilfiguren und Erzähltechniken, figural-fokalisiert räumlich atmosphärisch dargestellt. In der behandelten zeitgenössischen Literatur ist die häufigste Motivik für Einsamkeit im Raum in den Bedeutungsfeldern Stasis, Kälte und Dunkelheit enthalten, die immer gegen ihre Gegenpole Bewegung, Wärme und Licht als Desiderat abgegrenzt werden. Somit stellen alle vier Werke Einsamkeit über sensorische Wahrnehmungen in Akustik, Optik oder Haptik im Raum dar. Dazu dienen die genannten Gegensätze: Geräusche kontra Stille, Licht beziehungsweise Dunkelheit und Wärme respektive Kälte. Auch Berührung oder das Ausbleiben von Berührung gehört zur haptischen Kategorie von Einsamkeit. Die Kontraste und deren Ausprägungen sind in den Texten der verschiedenen Schriftsteller*innen allerdings variierend vertreten, was sich vermutlich auf deren jeweiligen Schreibstil und persönliche Wahrnehmung zurückführen lässt. Außerdem unterscheidet sich in den Werken auch die Beschreibung des Raumes und die Bildlichkeit.

In den drei analysierten Erzählungen aus Oleksij Tschupas Erzählband *Märchen aus meinem Luftschutzkeller* werden Gegenstände als Erinnerungsorte in einem Nicht-Ort beschrieben, die Maurice Halbwachs in seiner Theorie zur Materialität von Räumlichkeit als „kristallisierte Geschichte“ bezeichnet. Sie dienen den Figuren als emotionale Anhaltspunkte im Gefühlszustand der Einsamkeit, durch den sie zunehmend statischer werden und ihre Bewegung im Raum einstellen. Wichtig ist zudem die haptische Qualität von Einsamkeit, also Berührung und Wärme, die in allen drei Erzählungen stilistisch als Marker für mögliche Begegnung und Weg aus der Einsamkeit umgesetzt wird, die akustische Qualität dient dagegen zur gegenseitigen Wahrnehmung der Figuren.

Auffällig ist bei Tschupas Erzählungen, dass die einsamen Figuren vorwiegend ältere Frauen sind, so in *Wohnung 15 / Stille als Gendefekt* und *Wohnung 17 / Die Insel*. In diesen beiden Erzählungen herrscht eine Kommunikationsbarriere mit jüngeren

Familienangehörigen und die Protagonistinnen suchen Trost in ihrem Wohnumfeld. Diese Funktion können allerdings nur die darin angesammelten Objekte und Möbel leisten. Damit zeigen die Erzählungen vor allem: Ein Wohnraum muss individualisiert sein, damit aus ihm ein Zuhause werden kann. Dass Familie zu haben nicht die Abwesenheit von Einsamkeit bedeutet, zeigt auch die dritte Erzählung namens *Wohnung 21 / July Morning*. Darin wird dreiperspektivisch die Innensicht einer Familie, bestehend aus Vater, Mutter und Kind, geschildert, in der diese trotz dem Zusammenleben mental isoliert sind. Der Sohn, gerade einmal sieben Jahre alt, muss sich alleine in der unstimulierenden Wohnung beschäftigen und bekommt keine Aufmerksamkeit von seinen Eltern. In einer Abstellkammer schafft er sich mit den dort angefindenen Objekten eine Gedanken- und Spielewelt, um dem Gefühl der Verlassenheit entgegenzuwirken. Auch seine Eltern sind einsam und so sehr in ihrem Alltag gefangen, dass sie die Bedürfnisse der anderen nicht wahrnehmen. Es findet jedoch keine Kommunikation zwischen ihnen statt. Als einzig möglicher Ausbruch aus dieser Situation scheint das überraschende Ende, in dem die Mutter konfliktlos die Familie verlässt.

Die Protagonistin Cristina des Romans *Null Komma Irgendwas* artikuliert zwar ihre Sehnsüchte, sowohl in ihrer Gedankenrede als auch im Gespräch mit anderen Figuren des Romans, wird aber entweder überhört oder ignoriert. Einsamkeit wird von ihr als akustisches Phänomen wahrgenommen. Während der Lärm der Nachbar*innen und die Geräuschkulisse der Großstadt ihr ihre Einsamkeit bewusst machen, ist die Abwesenheit davon ihre Definition für Verbundenheit: „Denn das ist Liebe: die Stille, in der man den Atem leicht erschrocken anhält, um zu hören, ob der eigene Schutzengel noch da ist.“ (NK S. 278). In ihrer Hochhauswohnung fühlt sie sich verloren, was in Sprachbildern wie einem Labyrinth oder der Metapher des Meeres zur Beschreibung der quantitativen Unendlichkeit der Hochhaussiedlungen dargestellt wird. Die dem Roman zugrundeliegende Botschaft ist, dass übertriebenes ökonomisches Gewinnstreben und postmoderne Individualisierung bis hin zur Isolierung beides Einsamkeit befördernde Haltungen sind, die detrimental für eine sozial funktionierende Gesellschaft sind. Am Ende des Romans bleibt für die Protagonistin nicht viel mehr als diese eine Rechnung zu beenden scheinende niedrige Summe „Null Komma Irgendwas“, jedoch bietet der Text einen weitaus größeren Wert: Er zeigt die nicht zu beziffernde Bedeutung von menschlichen Beziehungen auf und wie wichtig das Miteinander für eine Gesellschaft und auch das Individuum in ihr ist.

Die Prämisse von *Null Komma Irgendwas*, dass das „Zusammenleben“ vieler Menschen

in Hochhäusern anonym ist, egal wie lange sie nebeneinander leben, wird auch in den Erzählungen von Clemens Meyer eingehalten. In diesen dominiert in der literarischen Darstellung vor allem die optische Qualität von Einsamkeit, also Dunkelheit und Helligkeit, wobei Licht und das semantische Feld um Helligkeit für Glücksmomente und die angedeutete Möglichkeit von einer Flucht aus der jeweiligen Realität in alternative Situationen oder Leben steht. Das unregelmäßige Aufflackern von Helligkeit, also sprichwörtlichen Lichtblicken im Sinne von Hoffnungsschimmern, wird immer wieder abgelöst von einem räumlichen Dasein in Dunkelheit. Nicht nur diese Antithetik prägt die Geschichten von Clemens Meyer, sondern vor allem ökonomische Möglichkeiten und Milieuzugehörigkeit als bestimmender Faktor von Einsamkeit und sozialer, aber auch geographischer Mobilität. Dies wird vor allem in der Erzählung *Warten auf Südamerika* deutlich, in der Meyer eine Ästhetik des Wartens und der Statik entwickelte, worin das einsame und karge Leben des in seiner Wohnung stagnierenden Ich-Erzählers mit seinem vorgeblich durch Südamerika reisenden Freund und durch ihn angeregten Eskapismus kontrastiert wird. Das Verlassen des wohnlichen Umfelds, das dem Erzähler zu mehr sozialen Beziehungen und beruflichen Chancen verhelfen könnte, wird paradoxerweise durch die Realitätsflucht in die erzählten Welten aus den Briefen erschwert. Ebenso leidet der Protagonist der aus dem gleichen Erzählband stammenden Kurzgeschichte *Der kleine Tod* an seiner Einsamkeit und ist in diesem Gefühlszustand an seine Hochhauswohnung gebunden, unfähig, seine Lebensumstände zu verändern. Die Antithetiken von Licht und Dunkelheit sowie Statik und Bewegung werden mit literarischen Mitteln sinnlich erfahrbar gemacht. Die Helligkeit von Licht und ausgeführte Bewegung („S-Bahn fahren“), in der Erzählung die Indikatoren für eine bewusste Teilnahme am gesellschaftlichen Leben, werden vom Erzähler als überfordernd wahrgenommen, die ihn umgebenden Menschen verstehen ihn nicht. Dieses Unverstehen ist beiderseitig, denn sie sind bloße Stimmen, die Dinge sagen, die auch er nicht versteht. In den beiden Kurzgeschichten aus dem Band *Die Nacht, die Lichter* sind die Erzähler also passive Figuren, die sich im Raum einsam fühlen, was durch die Wahrnehmung des Raumes verstärkt wird.

In *Die stillen Trabanten* und *Glasscherben im Objekt 95* hingegen sind die männlichen Protagonisten aktiv handelnd und Begegnung suchend. Während sich Ersterer über den verbalen Austausch über die stillen Trabanten weniger einsam fühlen möchte und sich hinter den Fenstern seines Wohnhochhauses einzelne Geschichten und Leben vorstellt, ist Letzterer ein Wachmann, dessen eintöniges und einsames Leben nur durch zwei

Begegnungen mit Frauen unterbrochen wird, denen er sich annähert, zu denen er aber durch den transitorischen und anonymen Charakter des Gebäudes, in dem sie leben und das er bewacht, keine Verbindung herstellen kann. Das Treppenhaus in *Die stillen Trabanten* und der Zaun in *Glasscherben im Objekt 95* erweisen sich als Zwischenbeziehungsweise Begegnungsorte an Nicht-Orten, die als Synthese von realem und imaginiertem Ort und aktivem Handeln der Figuren zu Thirdspaces werden. Trotz ihrer Begegnungen mit anderen Figuren bleiben allerdings beide Erzähler zum Ende ihrer Kurzgeschichten einsam zurück. Der Erzähler aus *Glasscherben im Objekt 95* übt weiterhin seinen monotonen Beruf aus und er lebt mit der Erinnerung an die zwei Frauen, in die er sich verliebt hat sowie Überlegungen, wo sie nun sind. Der Erzähler aus *Die stillen Trabanten* beendet seine Erzählung wie er sie begonnen hat: mit einer analeptischen Reflexion über die Beziehung zu seiner Nachbarin, eingewoben in einen philosophischen Gedanken über den Begriff der Gegenwärtigkeit und anschließend eine Rückbesinnung auf seinen geographischen Standort, die wie ein rationaler gedanklicher Schritt heraus aus seinem Sinnieren zurück in die Realität wirkt, in der es keinen Platz für Träumereien gibt. Ähnlich eskapistische Tendenzen zeigen die Erzähler*innen aus *Wohnung 21 / July Morning*, *Wohnung 17 / Die Insel* und *Warten auf Südamerika*. Ihr einziger Weg, aus ihrem räumlichen Umfeld und Gefühlszustand auszubrechen, sind Reisesehnsucht beziehungsweise die Traumvorstellung von anderen Orten.

In allen behandelten Werken wird der Wunsch nach alternativen Arten des Zusammenlebens und mehr gesellschaftlichem Miteinander und Empathie literarisch reflektiert. Dies zeigt, dass der Gefühlszustand Einsamkeit in zeitgenössischen Werken mehrerer europäischer Literaturen mitklingt und dies als Anfangspunkt für soziologische Überlegungen dienen kann. Die Gebäude, in denen die Texte handeln, ob historischer Plattenbau oder Neubauhochhaus, stellen sich als ungeeignet heraus, um ein ein sozial erfülltes Leben in gesellschaftlicher Teilhabe zu führen, da sie meist peripher liegen und uniform und anonym angelegt sind, so dass die darin lebenden Figuren sich trotz räumlicher Nähe kaum begegnen. Auch die ökonomische Lebensrealität neokapitalistischer Systeme als menschenfeindlich und einsamkeitsfördernd wird in allen Texten mehr oder weniger explizit thematisiert und reflektiert.

Zwar sind literarische Texte kein realistisches Abbild von gesellschaftlichen Zuständen, ihre Themen jedoch geprägt von den Empfindungen der Menschen ihrer Zeit. Friederike Gösweiner betont den Wert der Literatur für die Veranschaulichung abstrakter gesellschaftlicher Zustände:

In einer Zeit, die an einem abstrakten, schwer fassbaren Mangel leidet, die getragen wird vom bestimmenden Gefühl einer *unsichtbaren, selbstverständlichen* Einsamkeit, scheint es wichtiger denn je, diesen Mangel *sichtbar* und *begreifbar* zu machen. Eben dies vermag die Literatur besser als Psychologie, Soziologie oder Philosophie.¹⁵⁶

Aufgrund der durchgeführten Einzeltextanalysen lässt sich schlussfolgern, dass Einsamkeit ein drängendes soziologisches Phänomen unserer Zeit ist, das sich nicht auf einen bestimmten geographischen Standort oder einen spezifischen Auslöser festlegen lässt. Allerdings können Gebäudetypen wie Hochhäuser, die nur einen funktionalen Anspruch haben und nicht im Sinne menschlicher Maßstäbe erbaut wurden, einen verstärkenden Einfluss auf Gefühle der Isolation, Verlassenheit und Entfremdung seiner Bewohner*innen haben. Architektur und Stadtplanung sollten deswegen immer auch die Lebensqualität der Bewohner*innen geplanter Gebäude im Blick behalten und für Begegnungsorte und andere Möglichkeiten des sozialen Austauschs wie Grünflächen, öffentliche Terrassen oder Ähnliches sorgen. Weitere Forschungsperspektiven zum vorliegenden Thema wären zum Beispiel, weitere raumtheoretische Textanalysen aus anderen Literaturen durchzuführen und Werke von mehr zeitgenössischen Autor*innen einzubeziehen.

¹⁵⁶ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart S. 281 (wie Anm. 12)

IV Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Braniște, Lavinia: *Null Komma Irgendwas*, Berlin: mikrotext 2018,
Kurztitel im Fließtext: NK [*Interior Zero* Bukarest: Polirom 2016]

Meyer, Clemens: *Die Nacht, die Lichter. Stories*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2008,
Kurztitel im Fließtext: NL

Meyer, Clemens: *Die stillen Trabanten*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2017,
Kurztitel im Fließtext: ST

Tschupa, Oleksij: *Märchen aus meinem Luftschutzkeller*, Innsbruck: Haymon 2019,
Kurztitel im Fließtext: ML [*Kazky moho bomboschovyua* 2015]

Sekundärliteratur:

Achilli, Alessandro / Kratochvil, Alexander / Schmid, Ulrich: Der Euromaidan, der russische Krieg gegen die Ukraine und die Literatur in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Ukrainische Literaturgeschichte*, Berlin: J.B. Metzler 2025, S. 343-365

Ahrens, Daniela: Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung, in: Kessel, Fabian; Reutlinger, Christian (Hg.): *Schlüsselwerke der Sozialraumforschung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 78-93

Althaus, Eveline: *Sozialraum Hochhaus. Nachbarschaft und Wohnalltag in Schweizer Großwohnbauten*, Bielefeld: transcript Verlag Urban Studies 2018

Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München: Piper 2011, 14. Auflage [*The Origins of Totalitarianism* 1951]

Arendt, Hannah: Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten (1960), zitiert nach: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage, S. 420-433

Assmann, Aleida: *Der europäische Traum. Vier Lehren aus der Geschichte*, München: C.H.Beck 2018

Assmann, Aleida; Assmann, Jan (Hg.): *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI*, München: Wilhelm Fink 2000

Augé, Marc: *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2019, 5. Auflage [*Non-Lieux* 1992]

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2019, 12. Auflage [*La poétique de l'espace* 1957]

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg: Rowohlt 2010, 4. Auflage

Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp 2008

- Bahl, Anke: Aufhebung der Ferne. Tendenzen der Online-Kommunikation, in: Föllmer, Moritz (Hg.): *Sehnsucht nach Nähe. Interpersonale Kommunikation in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004, S. 229-240
- Bergmann, Ina; Klein, Dorothea: *Kulturen der Einsamkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020
- De Certeau, Michel: Praktiken im Raum (1980), zitiert nach: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage, S. 343-353
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin: De Gruyter 2009
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen (1967), zitiert nach: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage, S. 317-329
- Föllmer, Moritz: Das Appartement, in: Geisthövel, Alexa; Knoch, Habbo (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Campus 2005, S. 325-334
- Gammerl, Benno; Herr, Rainer (Hg.): *Gefühlsräume – Raumgefühle*, in: sub\urban Zeitschrift für kritische Stadtforschung 2015, Band 3 Heft 2
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001
- Gösweiner, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart* (Diss.), Innsbruck: StudienVerlag 2010
- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript Lettre 2009
- Herlyn, Ulfert: *Wohnen im Hochhaus. Eine empirisch-soziologische Untersuchung in ausgewählten Hochhäusern der Städte München, Stuttgart, Hamburg und Wolfsburg*, Stuttgart: Karl Krämer Verlag 1970
- Kessl, Fabian; Reutlinger, Christian (Hg.): *Sozialraum. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 2. Auflage
- Krahmer, Alexander: Edward W. Soja: Thirdspace, in: Eckardt, Frank (Hg.): *Schlüsselwerke der Stadtforschung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 47-68
- Krämer, Lisa: Das Motiv der Einsamkeit in den „Jonas-Romanen“ von Thomas Glavinic, in: Bartl, Andrea; Ecker, Hans-Peter; Glasenapp, Jörn; Hermann, Iris; Houswitschka, Christoph; Marx, Friedhelm (Hg.): *Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien* Band 16, Bamberg: University of Bamberg Press 2015
- Läpple, Dieter: Essay über den Raum, in: Häußermann, Hartmut; Ipsen, Detlev; Krämer-Badoni, Thomas; Läpple, Dieter; Rodenstein, Marianne; Siebel, Walter: *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler: Centaurus 1991
- Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums (1974), zitiert nach: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 9. Auflage, S. 330-342
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001

- Möde, Erwin: *Die neue Einsamkeit der Postmoderne*, München: Edition Psychosymbolik, 1995
- Newiak, Denis: *Die Einsamkeiten der Moderne. Eine Theorie der Modernisierung als Zeitalter der Vereinsamung* (Diss. Teil 1), Wiesbaden: Springer VS 2022
- Newiak, Denis: *Einsamkeit in Serie: Televisuelle Ausdrucksformen moderner Vereinsamung* (Diss. Teil 2), Wiesbaden: Springer VS 2022
- Noack Napoles, Juliane; Noack, Michael (Hg.): *Handbuch Soziale Arbeit und Einsamkeit*, Weinheim: Beltz Juventa 2022
- Nover, Immanuel: „[A]uf dem Weg nach Südamerika“ – zu einer Poetologie des Wartens bei Clemens Meyer, in: *REAL – Revista de Estudos Alemães* No. 7 (2013), S. 89-101
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, in: Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*, Bielefeld: transcript lettre (2015) S. 33-52
- Sadikou, Nadjib: *Heimat und fragile Werte. Lavinia Braniştes Null Komma Irgendwas*, in: Germanistische Beiträge 44 2019, S.140-154
- Weigel, Sigrid: Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: *KulturPoetik* 2002, Bd. 2, H. 2 (2002), S. 151-165
- Weinhold, Jörn: Das Hochhaus, in: Geisthövel, Alexa; Knoch, Habbo (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Campus 2005, S. 174-182

Onlinequellen:

- Eyerund, Theresa; Orth, Anja Katrin (2019): Einsamkeit in Deutschland: Aktuelle Entwicklung und soziodemographische Zusammenhänge, IW-Report, No. 22/2019, Institut der deutschen Wirtschaft (IW), Köln, in: <https://www.iwkoeln.de/studien/theresa-eyerund-anja-katrin-orth-aktuelle-entwicklung-und-soziodemographische-zusammenhaenge.html>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026
- Bartels, Gerrit: Clemens Meyer im Interview: "Prostituierte faszinieren mich" in: Tagesspiegel vom 7.10.2013, in: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/prostituierte-faszinieren-mich-4872649.html>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026
- Bäcker, Susanne: Die gesundheitlichen, psychologischen und gesellschaftlichen Folgen von Einsamkeit, in: <https://kompetenznetz-einsamkeit.de/publikationen/kne-expertisen/kne-expertise-10>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026
- Bundeszentrale für politische Bildung: Sozialbericht 2024, in: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/sozialbericht-2024/553245/einsamkeit/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026
- Dorsch Lexikon der Psychologie: Einsamkeit, in: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/einsamkeit>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026
- Gallup: Over 1 in 5 People Worldwide Feel Lonely a Lot, in: <https://news.gallup.com/poll/646718/people-worldwide-feel-lonely-lot.aspx> vom 9.7.2024, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Grimm, Claudia: Soziale Utopie oder Ghetto? Der Plattenbau im Spiegel der Kunst, in: Baukunst? vom 24.9.2025, in: <https://baukunst.art/soziale-utopie-oder-ghetto-der-plattenbau-im-spiegel-der-kunst/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Harvard study of adult development, in: <https://www.adultdevelopmentstudy.org/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Henseler, Daniel: Donbass. home sweet home, in: Literaturkritik.de Nr. 1, Januar 2020, in: <https://literaturkritik.de/tschupa-maerchen-aus-meinem-luftschtzkeller-donbass-home-sweet-home,26354.html>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Krell, Michael: Förderung von Zugehörigkeit. Der dritte Raum, in: Goethe Institut, in: <https://www.goethe.de/prj/geg/de/thm/blg/26053052.html>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Mikrotext Verlag: Pressespiegel zu Lavinia Braniste, März 2018, in: <https://mikrotext.de/maerz-2018-pressespiegel-zu-lavinia-braniste/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Peer, Alexander: Von „hustenden Dachstühlen“ und „Häusern wie brave Tanten“ – Die Stadt in der Literatur, Literaturhaus Wien vom 18.11.2024, in: https://www.literaturhaus-wien.at/magazine_article/von-hustenden-dachstuehlen-und-haeusern-wie-brave-tanten-die-stadt-in-der-literatur/, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Perlentaucher das Kulturmagazin: J.M. Coetzee: Tagebuch eines schlimmen Jahres, in: <https://www.perlentaucher.de/buch/j-m-coetzee/tagebuch-eines-schlimmen-jahres.html>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Pfeifer, Anke: Das Leben verstehen in einem Meer von Hoffnungslosigkeit in: Literaturkritik.de Nr. 9, September 2018, in: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24832, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Plath, Jörg: „Unsere Utopie ist Normalität“ in: Deutschlandfunk Kultur vom 2.3.2018, in: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/buchmessen-gastland-rumaenien-unsere-utopie-ist-normalitaet-100.html>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Potz, Petra; Reichert-Schick, Anja; Scheffler, Nils: Einsamkeit und Stadtentwicklung Neue Anforderungen an lebendige Quartiere, in: bpb Bundeszentrale für politische Bildung vom 19.12.2024, in: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/einsamkeit-2024/557856/einsamkeit-und-stadtentwicklung/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Seidel, Mirko: Architektur der Jahrhunderte in Leipzig – Moderne, in: Architektur Blicklicht vom 17.11.2019, in: <https://www.architektur-blicklicht.de/stadt-leipzig-de/architektur-jahrhunderte-leipzig-moderne-ddr/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Socialnet Lexikon: spatial turn, vom 3.9.2020 von Prof. Dr. Christian Reutlinger, in: <https://www.socialnet.de/lexikon/Spatial-Turn>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Sozialpolitik-aktuell.de: Arbeitslosenquoten in Gesamt-, West- und Ostdeutschland 1980 – 2024, in: https://www.sozialpolitik-aktuell.de/files/sozialpolitik-aktuell/_Politikfelder/Arbeitsmarkt/Datensammlung/PDF-Dateien/abbIV35.pdf, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Spektrum Lexikon der Geographie: Trabantenstadt, in: <https://www.spektrum.de/lexikon/geographie/trabantenstadt/8202>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Statista: Europäische Union: Lebenserwartung bei der Geburt in den Mitgliedstaaten im Jahr 2024, vom 5.12.2025, in:

<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/954/umfrage/lebenserwartung-bei-geburt-in-ausgewaehlten-laendern-der-europaeischen-region/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Statista: Infografik von Isabel von Kessel: Jeder dritte Europäer lebt alleine: vom 1.8.2017, in: <https://de.statista.com/infografik/10511/einpersonenhaushalte-in-der-eu/>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Fotografeausstellung Traum und Tristesse, von Harald Kirschner von Mai bis September 2015, in: <https://www.hdg.de/museum-in-der-kulturbrauerei/ausstellungen/traum-und-tristesse-vom-leben-in-der-platte>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2026