



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Im Schatten des Romans – Erzählungen

verfasst von | submitted by

Damaris Walter BA

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 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Daniela Strigl Privatdoz.

Abstract

Als „Erzählung“ ausgewiesene Texte finden im deutschen Sprachraum vergleichsweise wenig Beachtung. Innerhalb der Literaturwissenschaft zeigt sich das beispielsweise an der unzureichenden Typologisierung der Gattung, innerhalb des Literaturbetriebs am Mangel an einschlägigen Stipendien und Preisen. Im Vertrieb von Erzählbänden ergibt sich daraus die Herausforderung ein ausreichend großes Publikum zu finden, um Gewinn zu erwirtschaften. Vor diesem Hintergrund untersucht diese Arbeit sowohl die Charakteristika deutschsprachiger Erzählbände als auch die Haltung von AutorInnen und Verlagshäusern zur Gattung.

Dafür wurden die Erzählbände „Der Trost runder Dinge“ (Clemens J. Setz), „Geschichten mit Marianne“ (Xaver Bayer), „Neun seltsame Frauen“ (Daniela Chana) und „Tiere für Fortgeschrittene“ (Eva Menasse) analysiert und durch zwei Umfragen unter AutorInnen und Verlagshäusern ergänzt. Die Analyse zeigt, dass Erzählbände ein besonderes Potenzial besitzen, unterschiedliche Lebensrealitäten und Perspektiven nebeneinander darzustellen und dadurch gesellschaftliche sowie individuelle Handlungsmuster in ihrer ökonomischen, kulturellen und sozialen Bedingtheit sichtbar zu machen.

Die Ergebnisse der Umfragen bestätigen das geringe Renommée des Erzählbandes im deutschsprachigen Literaturbetrieb. Viele AutorInnen beklagen eine ablehnende Haltung der Verlagshäuser gegenüber kurzen Texten und betonen die Relevanz, bereits als RomanautorIn publiziert zu haben, um mit Erzählungen erfolgreich zu sein. Einige legen nahe, dass die geringe Präsenz der Gattung teilweise durch sich selbst verstärkende Erwartungen im Literaturbetrieb bedingt sein könnte.

Insgesamt zeigt die Arbeit, dass eine intensivere Betrachtung der Textform „Erzählbände“ sowohl in der Literaturwissenschaft als auch im Literaturbetrieb erforderlich ist.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, April 2026

Danksagung

Ebenso wie mich diese Arbeit über einen längeren Zeitraum begleitete, wurde ich selbst von wunderbaren Personen begleitet, die mich in unterschiedlicher Weise unterstützten und motivierten.

Mein Dank gilt zunächst meinem Vater für all die finanzielle Unterstützung und das Wissen, diese Arbeit in meinem Tempo verfassen zu dürfen. Meinem Mann wiederum möchte ich für die stille Hilfe im Alltag und viele motivierende Unterhaltungen danken. Den größten Dank aber möchte ich meiner Mutter aussprechen, deren Korrekturen und Anregungen diese Arbeit in der gegebenen Qualität ermöglichten.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meiner Betreuerin Frau Mag. Dr. Strigl, die auf meine Rückfragen stets wertschätzend und hilfreich reagierte.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Textanalyse	6
2.1	Theorie	6
2.1.1	Habitus als Strukturprinzip	6
2.1.2	Raum als Analysekategorie in der Literatur	12
2.2	Form und Konzept	20
2.2.1	Formanalyse	20
2.2.2	Paratextanalyse.....	32
2.3	Analyse – Das Eigene und das Fremde.....	33
2.3.1	Symbole und Handlungen der Klassen	33
2.3.2	Räume des Aufeinandertreffens des Eigenen und Fremden	67
2.3.3	Regelbrüche und Möglichkeitsräume	94
2.4	Gattungszugehörigkeit	100
3	Befragung der AutorInnen und Verlage.....	109
4	Conclusio und Ausblick	118
5	Literaturverzeichnis	123
5.1	Primärliteratur	123
5.2	Sekundärliteratur	123
5.3	Internetquellen	124
6	Anhang	125
6.1	Ergebnisse der Umfrage unter AutorInnen	125
6.1.1	Visuelle Darstellung der quantitativen Umfrage	125
6.1.2	Freitextantworten	128
6.2	Ergebnisse der Umfrage unter Verlagen.....	139
6.2.1	Visuelle Darstellung der quantitativen Umfrage	139
6.2.2	Freitextantworten	143

1 Einleitung

„Erzählungen sind eine schöne literarische Form, bekommen aber hierzulande wenig Aufmerksamkeit“¹, schreibt das Deutschlandradio einleitend zu einer Podcast-Folge. Dieses Ungleichverhältnis am Literaturmarkt lässt sich auch anhand des Österreichischen Buchpreises beobachten. Dieser zielt darauf ab, „die Qualität und Eigenständigkeit der österreichischen Literatur zu würdigen und ihr im gesamten deutschsprachigen Raum die gebührende Aufmerksamkeit zu verschaffen.“² Bei der Vergabe gibt es keine Einschränkungen hinsichtlich der Gattung der eingereichten Werke, sofern es sich bei diesen um literarische Texte handelt, weshalb Romane ebenso prämiert werden wie bspw. Lyrikbände, Erzählbände oder nicht klassifizierte Texte. Damit unterscheidet er sich vom Deutschen Buchpreis, bei dem jährlich ein deutschsprachiger ‚Roman des Jahres‘ ausgezeichnet wird. Trotz der vorhandenen Offenheit des Österreichischen Buchpreises erhielten im untersuchten Zeitraum (2016 bis 2024) primär als Romane ausgewiesene Werke einen Platz auf den Shortlists, in den Jahren 2018, 2022 und 2023 sogar ausschließlich. Auffällig ist dabei sowohl das Ungleichgewicht zwischen Prosa und Lyrik als auch jenes zwischen kürzeren Prosaformen und Romanen.

Nur vier Erzählbände finden sich auf den von 2016 bis 2024 veröffentlichten acht Shortlists des Buchpreises: „Tiere für Fortgeschrittene“ (Eva Menasse, 2017), „Der Trost runder Dinge“ (Clemens J. Setz, 2019), „Geschichten mit Marianne“ (Xaver Bayer, 2020) und „Neun seltsame Frauen“ (Daniela Chana, 2021).³ Ob die Anzahl der Prämierungen die Erscheinungsfrequenz von Erzählbänden widerspiegelt oder ob Erzählbände auch in Relation weniger Auszeichnungen erhalten, ist bislang ungeklärt, ebenso welche Gründe zum jeweiligen Sachverhalt führen. Auf die anfänglich zitierten Worte zurückkommend stellt sich weiters die Frage, was für eine literarische Form Erzählungen überhaupt sind – denn ist nicht jeder narrative Text auch eine Erzählung?

Die geplante Arbeit soll basierend auf den genannten Werken untersuchen, was unter einem Erzählband der Gegenwartsliteratur zu verstehen ist, wodurch die Veröffentlichung eines solchen gefördert wird und mit welchen Herausforderungen AutorInnen in diesem Zusammenhang konfrontiert sind. Dadurch wird zur Schließung einer Forschungslücke beigetragen, denn es fehlt in der deutschen Literaturwissenschaft an einer umfassenden Auseinandersetzung mit der

¹ Deutschlandradio: Der beste Erzählband des Jahres, Ein Genre im Schatten großer Romane, 2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bester-erzaehlband-des-jahres-100.html> (Zugriff: 10.01.2024).

² Österreichischer Buchpreis: Der Buchpreis, <https://oesterreichischer-buchpreis.at/der-buchpreis/> (Zugriff: 14.08.2025)

³ Auf die Primärliteratur wird innerhalb der Arbeit mittels folgender Siglen referiert: TfF (Tiere für Fortgeschrittene), DTrD (Der Trost runder Dinge), GmM (Geschichten mit Marianne) und NsF (Neun seltsame Frauen).

Gattungsbezeichnung ‚Erzählung‘. Zwar wird der Begriff am Literaturmarkt genutzt, um Sammlungen kürzerer Texte von Romanen zu unterscheiden, jedoch existieren keine wissenschaftlichen Werke, die sich systematisch mit der Textform auseinandersetzen. Die Erzählung findet ausschließlich Erwähnung in Arbeiten, die sich mit erzählenden Texten im Allgemeinen befassen, wie bspw. Genettes „Die Erzählung“ oder Köppe und Kindts „Erzähltheorie“. Insbesondere in Anbetracht der Vielzahl an einschlägiger Fachliteratur zu anderen literarischen Gattungen, wie dem Roman, der Novelle, der Kurzgeschichte, etc., ist überraschend, dass noch keine vergleichbare Typologisierung der Erzählung stattgefunden hat.

Ausgehend von diesem Desiderat mangelt es zudem an einer Abhandlung zum Renommée der Erzählform. Ein österreichischer Autor äußerte vor wenigen Jahren im Kontext einer mit Studierenden der Universität Wien abgehaltenen Seminareinheit, ihm wäre es lieber, wenn seine Erzählungen als ‚Kurzgeschichten‘ bezeichnet würden, und begründete dies mit der unterschiedlichen Anerkennung der Begriffe. Anhand dieser Anekdote lässt sich erahnen, welche niedrige Popularität der Erzählung im deutschen Sprachraum aktuell zugeschrieben wird. Trotzdem gibt es keine wissenschaftliche Erörterung damit verbundener Fragen, wie, ob diese Einschätzung tatsächlich auf allen Ebenen des Buchmarkts, inklusive der LeserInnen, vorherrscht, was die Ursachen dafür sind und unter welchen Bedingungen dennoch Erzählungen veröffentlicht werden können.

Wenngleich der beschriebene Mangel an einschlägigen gattungstypologischen Werken besteht, gibt es durchaus literaturwissenschaftliche Arbeiten zu spezifischen deutschsprachigen Erzählbänden. In Bezug auf die untersuchten Erzählbände betrifft das eine Textsammlung, herausgegeben von Kastberger und Wimmer, die sich mit verschiedenen Texten von Setz befasst. Jedoch wird die Gattung selbst dabei nicht betrachtet, sondern es wird ausschließlich auf den Inhalt der Werke fokussiert. Des Weiteren werden in dieser Textsammlung nur einzelne Erzählungen aus DTrD thematisiert, sodass sich kein umfassendes Bild des Erzählbandes ergibt, und die Gattung selbst wird nicht reflektiert. Das Vorhandensein dieser punktuell ansetzenden Betrachtungen ist zudem eine positive Ausnahme. Zu den drei anderen Büchern gibt es zum aktuellen Zeitpunkt keinerlei Analysen, weshalb diese Arbeit auch darauf abzielt, einen Beitrag in diesem Bereich zu leisten.

Anhand dieser kurzen Erläuterungen wird erkennbar, wie groß die literaturwissenschaftliche Lücke in Bezug auf die Erzählung ist. Eine solche kann mit einer Arbeit, die sich mit einem Korpus aus vier Büchern beschäftigt, nicht geschlossen werden. Stattdessen soll einerseits ein

exemplarischer Einblick mit Schwerpunkt auf österreichische Gegenwartsliteratur gegeben, andererseits zur literaturwissenschaftlichen Analyse der ausgewählten Bände selbst beigetragen werden.

Der für die Arbeit genutzte Begriff ‚Gegenwartsliteratur‘ umfasst innerhalb des letzten Jahrzehnts erschienene Werke, welche nicht bereits zuvor publiziert worden sind. Einzige Ausnahme bildet die erste Erzählung in GmM, die bereits 2015 unter dem Titel „Mahl“ in der österreichischen Tageszeitung ‚Der Standard‘ erschienen ist. Aufgrund der Auswahl anhand des Österreichischen Buchpreises wird auf Erzählbände, die ausschließlich Texte eines/r Autors/in enthalten, fokussiert. Da ein Teil der Werke (TfF, DTrD) bei deutschen Verlagen erschienen ist, alle AutorInnen aber österreichischer Herkunft sind, wird sowohl ein Einblick auf österreichische Literatur als auch auf den deutschsprachigen Buchmarkt möglich.

Aus den Forschungslücken und dem Korpus ergeben sich für die Arbeit folgende Fragestellungen: Was ist unter einem zeitgenössischen Erzählband zu verstehen, welchen Themen widmen sich die AutorInnen und was begünstigt die Veröffentlichung? Um dies beantworten zu können, wird, aufgeteilt in zwei Abschnitte, den folgenden untergeordneten Fragestellungen nachgegangen:

Im Bereich der Text-/Paratextanalyse:

- Welche Themen treten in mehreren bzw. allen Erzählbänden auf?
- Welche formalen Gemeinsamkeiten teilen die Texte?
- Lassen sie sich einer bereits typologisierten literarischen Form zuordnen?

Im Bereich der Rahmenbedingungen:

- Wie bewerten AutorInnen die Position von Erzählbänden am Buchmarkt?
- Gibt es strukturelle, inhaltliche und konzeptionelle Merkmale, welche sich positiv auf das Interesse von Verlagshäusern an Erzählbänden auswirken?
- Welche Gemeinsamkeiten teilen die AutorInnen der Erzählbände und lässt sich ein positiver Einfluss dieser Gemeinsamkeiten auf die Veröffentlichung von Erzählbänden feststellen?
- Spielt die Einstufung als ‚österreichische Literatur‘ eine Rolle bei der Publikation von Erzählbänden?

Anhand dieser Fragen soll einerseits eine tiefgehende inhaltliche Auseinandersetzung mit den Erzählbänden selbst stattfinden und andererseits überprüft werden, welchen Einfluss die Merkmale der Erzählungen auf die Publikationschancen haben bzw. ob nicht vielmehr der Bekanntheitsgrad, d.h. das Renommée, der AutorInnen der bestimmende Faktor bei der Veröffentlichung ist. Dies würde bedeuten, dass ein Debüt mit einem Erzählband eine besonders

große Herausforderung darstellt und AutorInnen mit einer Begabung für kurze Erzählformen auf dem Buchmarkt stark benachteiligt sind. Ist das tatsächlich der Fall, könnte in zukünftigen Studien untersucht werden, woher die ablehnende Haltung gegenüber der Gattung rührt und ob diese auf allen Ebenen des Literaturbetriebs (Verlagshäuser, BuchhändlerInnen etc.) zu finden ist.

Die Beantwortung der Fragen ist entsprechend der bereits genannten Abschnitte aufgeteilt. Der erste Analyseabschnitt der Arbeit widmet sich dem Inhalt und der Form der untersuchten Werke. Dabei wird sowohl innerhalb der einzelnen Erzählbände als auch werkübergreifend nach Gemeinsamkeiten gesucht. Da sich alle untersuchten Texte mit Formen des Zusammenlebens und der Interaktion in der Gegenwart befassen, wird als theoretische Grundlage auf Bourdieus Konzept des Habitus und Löws Konzept der Raumsoziologie zurückgegriffen, welche im Kapitel 2.1 erläutert werden. Beide beschäftigen sich mit den Auswirkungen der einem Menschen zur Verfügung stehenden Kapitalarten auf dessen Verhalten. Löw verbindet ihre Betrachtungen zudem mit einer Reflexion des Einflusses lokaler Gegebenheiten auf die Handlungen sowohl von Individuen als auch der Gesellschaft, was ebenfalls für diese Arbeit fruchtbar gemacht wird. Die daran orientierte Analyse von Raum und Ort in der Literatur wird durch Wilhelmers Auseinandersetzung mit Transitorien und Foucaults Konzept der Heterotopie ergänzt.

Anschließend an die theoretische Fundierung folgt eine kurze Untersuchung der innertextuellen Merkmale, die der Publikation von Erzählbänden dienlich sein können. Dabei wird sowohl auf formale als auch auf inhaltliche Elemente eingegangen sowie der Paratext besprochen. Der darauf folgende erste große Analyseabschnitt widmet sich der in den Erzählungen hervortretenden Relevanz der Kapitalarten für die zwischenmenschliche Interaktion. Anschließend wird Löws Unterscheidung in Raum und Ort verwendet, um die Voraussetzungen und Strategien des Ein- und Ausschlusses von Personen genauer zu betrachten, wobei zwischen privaten Orten und Transitorien unterschieden wird. Abschließend erfolgt die Diskussion von Verhalten, das den gesellschaftlichen Regeln widerspricht, und den Möglichkeiten, welche solche gegenläufigen Handlungen eröffnen.

Im Anschluss an die Betrachtung der thematischen Gemeinsamkeiten folgt in Kapitel 2.4 die Beschäftigung mit textuellen Merkmalen und verschiedenen Gattungsbezeichnungen für mittellange Texte. Im Fokus steht dabei die genauere Betrachtung der Begriffe Erzählung, Novelle und Kurzgeschichte.

Der zweite Analyseabschnitt befasst sich mit den Rahmenbedingungen der Erscheinung der Erzählbände. Um die Motivation für das Veröffentlichen von Erzählbänden sowohl von Seiten

der AutorInnen als auch aus der Perspektive der Verlage berücksichtigen zu können, sind zwei Befragungen durchgeführt worden. Die dabei erstellten Fragebögen enthalten sowohl quantitative Fragen, um Vergleichswerte zur Veröffentlichung von Romanen und Erzählbänden zu erhalten, als auch eine qualitative Frage, um Raum für Ergänzungen zu bieten. Die grafische Aufbereitung der Ergebnisse sowie sämtliche Freitextantworten können im Anhang der Arbeit eingesehen werden. In der Analyse der Daten sind die Eindrücke der TeilnehmerInnen durch biografische Informationen der AutorInnen der untersuchten Erzählbände ergänzt, um Überschneidungen in Bezug auf deren Lebenssituation zum Zeitpunkt der Publikation zu prüfen. Auch die Resonanz des Feuilletons in österreichischen und deutschen Medien wird einbezogen, sodass aufgezeigt werden kann, welche Erzählbände besondere Aufmerksamkeit erhalten haben. Die Bewertung österreichischer Literatur im Vergleich mit sonstiger deutschsprachiger wird ebenfalls erhoben. Anhand der gesammelten Informationen soll gezeigt werden, ob Erzählungen tatsächlich weniger Publikationschancen als Romane haben, ob der Bekanntheitsgrad der AutorInnen in diesem Zusammenhang der entscheidende Faktor ist und welche Rolle deren Herkunft spielt.

Abschließend werden die Ergebnisse der beiden Analyseabschnitte zusammengeführt, um ein umfassendes Fazit sowohl hinsichtlich der inhaltlichen Gemeinsamkeiten der Erzählbände als auch zur Publikationssituation von Erzählbänden im deutschsprachigen Raum allgemein bzw. zu jenen von österreichischen AutorInnen zu ziehen.

2 Textanalyse

2.1 Theorie

2.1.1 Habitus als Strukturprinzip

In den verschiedenen Erzählbänden treten ProtagonistInnen unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen auf, welche wiederum Personen mit unterschiedlicher Klassenzugehörigkeit beobachten. Die Klassenzugehörigkeit zeigt sich insbesondere am Zugang und im Umgang mit verschiedenen Gütern, wodurch wiederum bestimmte (Handlungs-)Räume kreiert werden. In diesem Zusammenhang bietet sich der Bezug auf Bourdieus Habitus-Konzept und Löws Arbeit zur Raumsoziologie, sowie eine Verschränkung der beiden an. Im folgenden Abschnitt liegt der Fokus auf Bourdieus Annahmen, welche an einigen Punkten anhand von Löw ergänzt werden. Die genauere Erläuterung von Löws Raumkonzept erfolgt im anschließenden Kapitel.

Bourdieu analysiert in seinem soziologischen Werk „Die feinen Unterschiede“, dass bestimmte Vorlieben und darauf basierend Handlungsmuster (Habitus) keineswegs naturgegeben sind, und beschreibt die Konstellation und Konstitution ebendieser. Als ausschlaggebende Faktoren für den Habitus nennt er kulturelle Praktiken, Ausbildungsgrad, sowie soziale Herkunft.⁴ Diese korrespondieren mit verschiedenen Kapitalarten: dem kulturellen, dem ökonomischen und dem sozialen Kapital. Die Kapitalarten, die soziale Position und die geographische Distanz zu den Status sichernden Gütern, bringen einen bestimmten gesellschaftlichen Rang, d.h. eine Klassenzugehörigkeit, mit sich.⁵ Ebenso wie Bourdieu kategorisiert Löw das Kapital in unterschiedliche Arten. Diese ähneln der oben genannten Aufteilung weitgehend, sind allerdings um einen vierten Bereich erweitert: Reichtum, Wissen, Rang und Assoziation (d.h. Zugehörigkeit/Nicht-Zugehörigkeit zu einer Gruppe).⁶ Zudem ergänzt Löw Bourdieus Annahme, nach welcher der Habitus primär durch die Kategorie Klasse konstituiert wird durch die Kategorie Geschlecht.⁷ Eine gesamtgesellschaftliche, im Vergleich mit Männern derselben Klasse gesteierte Benachteiligung von Frauen lässt sich zumindest aktuell in allen Bereichen erkennen. Die Chancenungleichheit in den verschiedenen Kategorien führt zu Inklusion und Exklusion, wobei durch die Einverleibung dieses Ungleichgewichts eine „gemeinsame Wirklichkeit“ entsteht, welche Unterordnung mit sich bringt: „Einschluß und Ausschluß muß deshalb in vielen Räumen

⁴ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 17-18.

⁵ Vgl. ebd., S. 208.

⁶ Vgl. ebd., S. 214.

⁷ Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 212-213.

nicht über Verbot oder physische Gewalt organisiert werden, sondern geschieht über Selbstaus-schluß durch Habituspräferenzen. [sic!]“⁸

In Bezug auf die Relevanz von Geschlecht als strukturbildendes Merkmal führt Löw mehrere Beispiele an, an denen der klassenübergreifende Unterschied zwischen Männern und Frauen sichtbar wird. So werden Frauen sowohl für den privaten Bereich, in dem bspw. Betreuungsaufgaben anfallen, als auch für die Erwerbsarbeit sozialisiert, Männer aber nur in Hinblick auf letztere.⁹ Da Löws Aussagen mittlerweile über zwanzig Jahre zurückliegen, ist von einem gewissen Wandel in diesem Bereich auszugehen. Tatsächlich sind im Jahr 2022 rund 70 Prozent der Frauen zwischen 15 und 64 Jahren in Österreich erwerbstätig gewesen, womit nur eine Differenz von 8 Prozent zu den männlichen Erwerbstätigen bestanden hat. Deutlich markanter ist aber die Differenz im Bereich der Teilzeit: Mit 50,7 Prozent haben mehr als die Hälfte der erwerbstätigen Frauen nicht Vollzeit gearbeitet, bei den Männern hingegen sind es nur 12,6 Prozent gewesen, was auf eine doppelte Beanspruchung der Frauen hindeutet. Auffällig ist auch der zwar sinkende, aber nach wie vor vorhandene Gender Pay Gap (2022 bei 18,18 Prozent), der sich einerseits aus dem hohen Anteil an Teilzeitarbeit ergibt, andererseits aber auf eine systeminhärente Ungleichbehandlung zurückzuführen ist. Auch im Bereich der Führungskräfte hat es positive Entwicklungen hinsichtlich des Frauenanteils gegeben, doch ist die Geschlechterdifferenz nach wie vor groß.¹⁰ Dementsprechend ist Löws Annahme, wonach Geschlecht für das Handeln hochgradig relevant ist, berechtigt und sollte auch bei aktuellen Analysen beachtet werden.

Die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten der Kapitalarten führen unter anderem dazu, dass Personen mit derselben Ausbildung zwar denselben Titel besitzen, aber, sofern sie aufgrund eines unterschiedlichen sozialen Kapitals in der Kindheit mehr oder weniger kulturelles Kapital angesammelt haben, nicht in derselben Weise von der Ausbildung profitieren können, weshalb sie über ein unterschiedliches Bildungskapital verfügen.¹¹ Dies ergibt sich aus dem von klein auf stattgefundenen Zugang zur legitimen, d.h. von der herrschenden Klasse anerkannten, Kultur innerhalb der Herkunftsfamilie, im Kontrast zu einem Erwerb, der ausschließlich auf Vermittlung während der Schulzeit basiert. Durch die unbewusste Aneignung der Regeln ergibt sich ein natürlicher Bezug zur legitimen Kultur, der sich im schulischen Kontext

⁸ Ebd., S. 215.

⁹ Vgl. ebd., S. 175.

¹⁰ Vgl. Statista: Statistiken zu Frauen und Männern in Österreich, <https://de.statista.com/themen/10123/frauen-und-maenner-in-oesterreich/#editorsPicks> (Zugriff: 15.07.2024)

¹¹ Vgl. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 34.

nicht gleichermaßen erlernen lässt. Das betrifft den Umgang mit kulturellen Gütern wie Literatur und Malerei, aber auch Aspekte wie Tischmanieren und Aussprache, die der betreffenden Person einen nicht einholbaren Vorsprung sichern.¹² Der wahre Kenner zeichnet sich dadurch aus, sich im Umgang mit legitimer Kultur ungezwungen und selbstsicher zu verhalten.

Daher spielen die Anerkennung und Würdigung der legitimen Kultur eine entscheidende Rolle bei der Unterscheidung der Klassen. Der populäre Geschmack sucht nach der Gebrauchsmöglichkeit eines Objektes oder einer Gattungszuschreibung, bewertet ihn also anhand seiner Nützlichkeit.¹³ Der kultivierte Blick hingegen sucht keinen Zweck, da jene, die über einen solchen Blick verfügen, in den meisten Fällen weniger auf den Nutzen von Gütern angewiesen sind.¹⁴ Bourdieu stellt hierbei richtig fest, dass das Erheben der sogenannten „reinen Einstellung zur Kunst“, welche laut ihm eine zweckungebundene Wertschätzung von Kunst ist, zur einzig legitimen Betrachtungsweise, Teil der Klassenauseinandersetzungen und nicht naturgegeben ist, wenngleich er durch die strukturelle Bevorteilung der herrschenden Klasse solchermaßen erscheint.¹⁵

Diese eben angeführte Zweckungebundenheit des legitimen Blicks entspricht dem gesamten Habitus der herrschenden Klasse. Bourdieu beschreibt wirtschaftliche Macht (d.h. ökonomisches Kapital) als Möglichkeit, sich vom ökonomischen Zwang zu distanzieren. Diese Freiheit verhilft zur Abgrenzung von unteren Klassen, indem die eigenen Möglichkeiten zur Schau gestellt werden. So erwächst ein Lebensstil, dessen Struktur darauf ausgerichtet ist, die Distanzierung für jeden ersichtlich zu machen.¹⁶ Dies geschieht durch unterschiedlichste Praktiken wie das Trinken spezifischer Getränke oder das Tragen bestimmter Kleidungsmarken. Solche Entscheidungen finden auf jeder Verteilungsebene statt: Ist man mit dem Notwendigsten versorgt, empfindet dieses also als eine Selbstverständlichkeit, rücken Mode und Komfort ins Zentrum der Kaufentscheidungen. Diese Werte wiederum sind für die privilegierteste Klasse Normalität und daher zweitrangig, weshalb von ihr andere Wege zur Distinktion gewählt werden.¹⁷ Sie sucht einerseits Distanz durch Rückgriff auf das größere ökonomische Kapital, zu-

¹² Vgl. ebd., S. 129.

¹³ Vgl. ebd., S. 83-84.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 91.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 103.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 383.

gleich aber auch in Form der freigewählten und nicht aufgezwungenen Zurückhaltung und Aske. ¹⁸ Ein typisches Beispiel sind Restaurantbesuche mit Essen, dessen Menge mit dem Anstieg des Preises tendenziell zurückgeht. Die Quantität gerät in den Hintergrund und stattdessen gewinnen die Stilisierung der Nahrungsmittel (Reduktion der Menge, Inszenierung etc.) als auch des Verzehrs (Menüabfolgen, Tischmanieren etc.) an Bedeutung. Dem gegenüber stehen jene Klassen, die nicht im selben Ausmaß über ökonomisches Kapital verfügen und deren Leben „von den Interessen und Nöten des Alltags beherrscht“ bleibt. ¹⁹ Als Sonderposition in diesem Geflecht benennt Bourdieu die KünstlerInnen, welche durch ihre zwanglose „Verfügung über freie Zeit“ eine Form von Kapital besitzen, die „ökonomisches Kapital partiell ersetzt“. ²⁰ Dies gelingt meines Erachtens nach jedoch primär durch die positive Bewertung der KünstlerInnen durch die herrschende Klasse, auf deren Unterstützung die mittellosen KünstlerInnen angewiesen ist.

Die Zweckgebundenheit des Habitus der unteren Klassen spiegelt sich auch im Bereich der Selbstdarstellung (Kleidung, Kosmetik, etc.) wieder, in welche Klassenzugehörige nur dann investieren, wenn mit „materiellen oder symbolischen Vorteilen“ zu rechnen ist, weshalb die Selbstoptimierung in diesem Bereich durch die Zugangschancen zum Arbeitsmarkt mitbedingt wird. ²¹ Personen der herrschenden Klasse haben folglich einerseits dank ihres ökonomischen Kapitals mehr Möglichkeiten zur Optimierung und sind andererseits aufgrund der sozialen Position, die sich aus dem Zusammenspiel mit den anderen Kapitalarten ergibt, auch eher gewillt, dieses zu nutzen, da sie von dem Einsatz stärker profitieren. Folgt man Bourdieus Argumentation der Zwanglosigkeit, geschieht die äußerliche Selbstoptimierung der anderen Klassen nur in der Mittelklasse mit Perspektive auf Aufstiegschancen. In der herrschenden Klasse hingegen geschieht die Optimierung demzufolge als Mittel der Distanzierung zu den unteren Klassen und erwächst aus einer Form von Insiderwissen hinsichtlich der aktuell akzeptierten Formen der Selbstinszenierung. Entsprechend werden bestimmte Produkte, ebenso wie ein bestimmtes Äußeres automatisch mit der korrespondierenden Klasse in Verbindung gebracht. Das kann Kleidungsstücke, Accessoires, aber auch Formen von Make-Up, wie z.B. Lippenstiftfarben, betreffen.

Es ergibt sich somit ein, das ganze Handeln durchdringender, Gegensatz zwischen dem „aus Not und Zwang“ geborenen Geschmack, welcher den kostensparenden Konsum (der innerhalb

¹⁸ Vgl. ebd., S. 321.

¹⁹ Ebd., S. 104.

²⁰ Ebd., S. 461.

²¹ Ebd., S. 328.

der ökonomischen Möglichkeiten dennoch sehr ausschweifend sein kann) fördert und dem „aus Freiheit – oder Luxus –“ geborenen Geschmack, der die Qualität, Form und Stilisierung in den Fokus stellt.²² Der in der Kindheit erfahrene Grad an ökonomischen Freiheit bzw. ökonomischen Zwang setzt sich im Erwachsenenleben nicht nur aufgrund der andauernden ökonomischen Lage fort, sondern schreibt sich mittels Gewöhnung und aufgrund des Mangels anderer Erfahrungen in den Körper ein. So ergibt sich ein unbewusstes Gefühl von Vertrautheit bspw. angesichts bestimmter Stoffe, Möbelanordnungen oder Speisen²³ und ein Glaube „an die Angeborenheit des Wunsches“²⁴. Dieser im Laufe des Lebens erworbene Geschmack ist grundlegend für alle zu treffenden Entscheidungen. Er bestimmt, was man besitzt, wie man agiert und wie man sich und andere innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie einordnet. Er hilft die Welt zu ordnen, da er Einheiten schafft, voneinander abtrennt und durch diesen Vorgang reproduziert. Alle Geschmacksäußerungen sind in diesem Sinne „die praktische Bestätigung einer unabwendbaren Differenz“.²⁵ Damit ist der Habitus maßgeblich an der Identitätsbildung beteiligt, welche folglich auf Klassifikationsschemata basiert, die „nur höchst bruchstückhaft dem Bewußtsein [sic!] zugänglich sind“.²⁶ Das eigene Gefühl suggeriert, der Geschmack sei freige wählt, jedoch handelt es sich vielmehr um eine unbewusst angeeignete Fähigkeit, Güter entsprechend der eigenen sozialen Position wahrzunehmen und mit ihnen umzugehen.²⁷ In diesem System verfügt die herrschende Klasse aufgrund ihrer Zugangsmöglichkeiten zu den Gütern über größere Handlungsmacht. Sie setzt die Maßstäbe, legt fest, was legitim ist, und klassifiziert dadurch nicht nur sich selbst, sondern auch die unteren Klassen, welche in diesem System über keinerlei Handlungsmacht verfügen, sondern als „Gegen- und Kontrastbild“ dienen.²⁸ Sie sind den Wertungen der oberen Klassen, welche zumeist als naturgegeben angenommen werden, ausgeliefert. Hinzu kommt, dass ein Übertritt in eine höhere Klasse schwierig ist, da man dafür nicht nur in der Schule erworbenes Wissen benötigt, sondern, um akzeptiert zu werden, auch den passenden Lebensstil und die passenden Umgangsformen aufweisen muss.²⁹

Diesen Klassenunterschied auszuhalten und sich hineinzufügen beschreibt Bourdieu als „langwährende Trauerarbeit“ oder „*Verzichtleistung*, welche die Individuen dazu bringt, ihre Wünsche und Erwartungen den jeweils objektiven Chancen anzugleichen und [...] zu werden,

²² Ebd., S. 26.

²³ Ebd., S. 137.

²⁴ Ebd., S. 390.

²⁵ Ebd., S. 104

²⁶ Ebd., S. 283.

²⁷ Vgl. ebd., S. 366.

²⁸ Ebd., S. 391.

²⁹ Vgl. ebd., S. 159-160.

*was sie sind*³⁰, ganz im Gegensatz zu den Angehörigen der herrschenden Klasse: Diese „brauchen nur zu sein [...], was sie sind“³¹, um Einfluss auszuüben. Das Abfinden mit der eigenen Klassezugehörigkeit findet bspw. statt, indem der eigene Geschmack, in dem sich die vorhandene Unterlegenheit spiegelt, verbal gerechtfertigt bzw. im wahrsten Sinne des Wortes ‚schön geredet‘ wird: Man wählt bspw. ein Nahrungsmittel das „Kraft spendet“, entscheidet sich für das Lokal, in dem man „für sein Geld was Anständiges bekommt“³² und betont Werte wie „Sauberkeit und Bequemlichkeit“³³. Da das Geschlecht ähnlich strukturbildend für den Habitus und die eigenen Möglichkeiten ist, gilt für die Kategorie Geschlecht ebenso, dass die Mächtigeren, als Klasse betrachtet die Männer, nur zu sein brauchen, was sie sind, um Einfluss auf die Angehörigen des anderen Geschlechts auszuüben, die dem mit unterschiedlichen Coping-Strategien begegnen. Die Größe der Auswirkungen dieses Faktors zu ermitteln ist kein Anspruch dieser Arbeit. Wichtig ist nur die Feststellung, dass Geschlechterzugehörigkeit eine systematische Benachteiligung mit sich bringt, die entweder Rebellion oder Verzichtslleistung hervorruft.

Die besagte Handlungsmacht der herrschenden Klasse zeigt sich unter anderem darin, dass sie einen frei gewählten Geschmack zum legitimen. Diese „Gegenstände, Personen und Situationen, welche die kulturelle Weihe erhalten, erfahren eine an Transsubstantiation gemahnende ontologische Erhöhung.“³⁴ Dementsprechend können zu unterschiedlichen Zeiten vergleichbare Güter wahlweise hohen Status verschaffen oder den niederen Klassen zugeschrieben werden. Ein blasser Hautton ist in Europa über Jahrhunderte hinweg Statussymbol gewesen, weil er auf den Luxus, nicht arbeiten zu müssen, schließen hat lassen. Dies hat einen Wandel erfahren, seitdem die Arbeit zunehmend in den Innenraum verlagert worden ist, und es beliebt geworden ist, mit Urlaubsbräune vom teuren Strandurlaub zurückzukommen. Wenn es also zu einer „Verlagerung in der Verteilungsstruktur“ kommt und dadurch „Seltenheit und Distinktionswert“ von etwas sinken, ändert sich die Bewertung und damit einhergehend der Habitus einer Gruppe.³⁵

³⁰ Ebd., S. 190-191.

³¹ Ebd., S. 399.

³² Ebd., S. 321.

³³ Ebd., S. 383.

³⁴ Ebd., S. 26.

³⁵ Ebd., S. 361.

2.1.2 Raum als Analysekategorie in der Literatur

2.1.2.1 Literaturräume als Möglichkeitsräume

Im vorherigen Kapitel wurde ausgiebig geschildert, inwiefern Handlungen durch den Habitus der gesellschaftlichen Klasse, der die handelnde Person angehört, vorstrukturiert werden. Damit Handlungen überhaupt passieren können, braucht es einerseits Orte, an denen sie stattfinden, andererseits entstehen durch dieses Handeln an den Orten Räume. Mit dieser Feststellung folge ich Löws Definition der Begriffe Ort und Raum:

*Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten. [...] Menschen sind in die Konstitution von Raum in zweifacher Hinsicht einbezogen. Zum einen können sie ein Bestandteil der zu Räumen verknüpften Elemente sein, zum zweiten ist die Verknüpfung selbst an menschliche Aktivität gebunden. [...] Ein Ort bezeichnet einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert.*³⁶

Das bedeutet sowohl, dass Raum aus dem Handeln an einem Ort entsteht, als auch, dass an einem Ort unterschiedliche Räume entstehen können. Dieser Ort kann geographisch fixiert sein (bspw. eine bestimmte Straße), sich bewegen (bspw. ein Auto) oder auch nur virtuell vorhanden sein (bspw. ein Chatroom).

Da jeder Raum ein Resultat von Handlungen ist, gibt er Aufschluss über den Habitus von Individuen und über die Kultur, der sie angehören. Das gilt sowohl für reale Räume, als auch für Räume in literarischen Texten, da sich diese stets in Relation zur Alltagswelt gebildet werden und ohne diesen Bezug nicht begreifbar wären.³⁷

„Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.“³⁸

Der literarische Text friert diese Faktoren, die im Alltagsleben meist nicht reflektiert werden, ein, was eine genauere Betrachtung und Hinterfragung des Gewohnten ermöglicht. Darüber hinaus bietet der literarische Text nicht nur die Möglichkeit, Räume und damit eine spezifische Form von Handlungsmustern abzubilden, sondern davon abweichenden Modellen zu entwerfen, wodurch Alternativen zur herrschenden Ideologie sichtbar werden.³⁹ Wilhelmer benennt

³⁶ Löw: Raumsoziologie, S. 244.

³⁷ Wilhelmer: Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 76.

³⁸ Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 11.

³⁹ Urban, Urs: Der Raum des Anderen und Andere Räume: Zur Topologie des Werkes von Jean Genet. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 88.

die literarischen Räume in diesem Zusammenhang als „eigene Räumlichkeiten mit einzigartigen Möglichkeiten“, in denen sowohl physikalische als auch kulturelle Grenzen überwunden werden können.⁴⁰

2.1.2.2 *Raumsoziologie*

Wie bereits anhand von Bourdieu erläutert, verfügen Angehörige unterschiedlicher Klassen über unterschiedliche Handlungsmacht. Daraus ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten, Einfluss auf Orte und Räume zu nehmen bzw. diese wahrzunehmen. Löws Theorie der Raumsoziologie baut zum Teil auf Bourdieus Überlegungen zum Habitus auf und ermöglicht, Verbindungen zwischen Ort, Raum und Habitus zu thematisieren. Zudem bietet sich ihre Theorie als Grundlage an, um Transiträume und Brüche mit Raumkonventionen in Form von gegenkulturellen Räumen und Heterotopien zu analysieren.

Die Konstitution eines jedes Raumes, sowohl von regelkonformen, als auch von widersprechenden bzw. widersprüchlichen, erfolgt durch die (An)Ordnung sozialer Güter und Lebewesen an einem Ort durch eine Person. In der (An)Ordnung unterscheidet Löw die Prozesse *Spacing* und *Syntheseleistung*: Ersteres bezeichnet das Positionieren von sozialen Gütern und Lebewesen (d.h. auch die Selbstpositionierung des handelnden Subjektes), zweiteres das Verbinden der positionierten Elemente.⁴¹ Sowohl die vorhandenen Güter und Lebewesen beeinflussen diesen Raum als auch die Person, die ihn konstituiert. Betritt ein kleines Mädchen einen Platz, so entsteht ein anderer Raum, als wenn ein alter Mann diesen betritt, da sie, basierend auf ihren Lebenserfahrungen, an demselben Ort eine andere Beziehung zwischen den vorhandenen Gütern und Subjekten bilden. Diese gebildeten, sich von einander unterscheidenden Räume provozieren in den Subjekten, die sie konstituieren, Handlungen. Wenn solche zunächst individuellen (An)Ordnungen von Gütern und Lebewesen mittels Regeln oder Ressourcen fixiert werden, entstehen räumliche Strukturen, welche eine Form gesellschaftlicher Strukturen darstellen. Diese Regeln und Ressourcen ermöglichen nicht nur die (An)Ordnung, sondern reproduzieren sich zugleich durch sie.⁴² Als Beispiel einer solchen räumlichen Struktur nennt Löw die Trennung zwischen öffentlich und privat, die sich in der Gestaltung und Sicherung des Wohnraums ebenso zeigt, wie im Rückgriff auf mit dem Wohnraum verbundene Elemente, um einen öffentlich zugänglichen Raum (z.B. ein Café) besonders heimelig wirken zu lassen.⁴³ Kommt es nicht nur zu individuellen (An)Ordnungen an einem Ort, sondern zu genormten, spricht Löw von

⁴⁰ Wilhelmer: Transit-Orte, S. 78.

⁴¹ Vgl., Löw: Raumsoziologie, S. 158.

⁴² Vgl. ebd., S. 226.

⁴³ Vgl. ebd., S. 169.

institutionalisierten Räumen. Diese „bieten Handlungssicherheiten, schränken jedoch auch die Handlungsmöglichkeiten ein“. ⁴⁴ Ein Beispiel dafür sind Bahnhöfe: Die meisten erwachsenen Einwohner eines Landes wissen, wie sie sich an einem solchen zu verhalten haben und sich dort zurechtfinden können, d.h. der Raum (der in diesem Fall an verschiedenen Orten nach denselben Regeln konstruiert wird) ermöglicht gewisse Handlungen und verhindert andere.

Die Unterteilung in Orte als geographisch lokalisierbare Plätze und Räume, die an diesen von Menschen gebildet werden, ist in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung:

- Sie ermöglicht beim Überschneiden mehrerer Handlungsräume eine differenziertere Analyse eines Handlungsortes, da sich an diesem mehrere Handlungsräume überschneiden können.
- Darüber hinaus ermöglicht sie eine Analyse der Regeln und Ressourcen, mittels derer räumliche Strukturen entstehen.

Die (an)geordneten sozialen Güter und Menschen verfügen nicht nur über eine Materialität, sondern verfügen im Wechselspiel miteinander auch über eine Außenwirkung, deren Wahrnehmung sich in Form von körperlichen Reaktionen, bspw. einem Gefühl des Ekels oder der Vertrautheit, niederschlägt. Löw bezeichnet diese Außenwirkung als Atmosphäre. ⁴⁵ Sie ist vom Habitus, der auch die Wahrnehmung strukturiert, geprägt, weshalb derselbe Ort von zwei verschiedenen Personen unterschiedlich wahrgenommen werden kann. Während also Person A ein dunkel möbliertes Zimmer als heimelig empfindet, gruselt es Person B darin. Da Atmosphären im Wechselspiel der Lebewesen und sozialen Güter (und den wahrnehmenden Subjekten) entstehen, versucht der Mensch (Bourdieu folgend primär unbewusst), sie zu beeinflussen. Die Inszenierung des Raums stellt folglich einen großen Bestandteil des alltäglichen Lebens dar. ⁴⁶ Durch das Kreieren von Atmosphären kann nicht nur das Wohlbefinden gesteigert, sondern auch versucht werden, Einfluss auf das Verhalten von Personen zu nehmen, wahlweise zur Stärkung der eigenen Position, zur Gewinnmaximierung (bspw. bei der Gestaltung eines Geschäfts oder Restaurants) oder im gesellschaftspolitischen Sinne auch zur Regulierung des Verhaltens im öffentlichen Raum (bspw. mittels Schildern und Ampeln). Da der Körper sowohl Teil der (An)Ordnung als auch selbst Raum (Körperraum) ist, wird versucht, auch ihn dahingehend zu optimieren „die gewünschte Ausstrahlung“ zu erreichen. ⁴⁷

⁴⁴ Ebd., S. 172.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 205.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 207

⁴⁷ Ebd., S. 208.

Während Bourdieu sich in seinen Analysen primär auf den Klassenunterschied bezieht, benennt Löw, wie bereits erwähnt, auch das Geschlecht als strukturbildend für den Habitus, woraus sie folgert, dass die Wahrnehmung räumlicher (An)Ordnungen und die damit verknüpften räumlichen Strukturen „wie alle Strukturen von den *Prinzipien der Klassengesellschaft und der hierarchisch organisierten Zweigeschlechtlichkeit* durchzogen“ sind.⁴⁸ Damit geht eine (An)Ordnung einher, die nicht (wie andere Strukturen) nur auf Routine basiert, sondern die in den Körper eingeschrieben ist. Klassenspezifisch wird bspw. etwas anderes als gemütlich empfunden und dies wiederum geschlechterspezifisch unterschiedlich gelebt.⁴⁹ Klassenangehörige derselben Klasse können dasselbe Sofa gemütlich finden, aber aufgrund des Geschlechtsunterschieds eine andere Körperhaltung auf diesem einnehmen – ein Mann tendenziell breitbeinig, mit ausgestreckten Beinen und viel Platz beanspruchend, eine Frau tendenziell mit verschränkten Beinen und folglich mit wenig Platz auskommend. Dies hängt, wie bereits anhand von Bourdieu thematisiert, mit Kindheitserfahrungen zusammen und wird als natürlich wahrgenommen.

Da die Mitgestaltung des Raums aus dem Habitus erwächst, ist auch sie mit den Zugangsmöglichkeiten zu sozialen Gütern verknüpft. Die unterschiedlichen, bereits thematisierten Einteilungen von Bourdieu und Löw hinsichtlich der Kapitalsorten werden zur Klarstellung nochmal benannt: Bourdieu differenziert in ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital. Löw unterscheidet Reichtum, Wissen, Rang und Assoziation (d.h. Zugehörigkeit/Nicht-Zugehörigkeit zu einer Gruppe) und ergänzt die Geschlechterdifferenz als vorstrukturierend. Auf der Chancenungleichheit in den verschiedenen Kategorien basieren räumliche Inklusion und Exklusion, wobei durch die Einverleibung dieser Trennung eine „gemeinsame Wirklichkeit“ entsteht, die Hierarchie mit sich bringt, in welcher Ein- und Ausschluss „in vielen Räumen nicht über Verbot oder physische Gewalt durchgesetzt wird, sondern es aufgrund der Habituspräferenzen zum Selbstausschluss kommt.“⁵⁰

2.1.2.3 Gegenkulturelle Räume

Anhand von Bourdieu und Löw ist sichtbar geworden, wie Klasse und Geschlecht den Habitus und damit auch die Raumkonstitution, -wahrnehmung und -nutzung prägen. Für die folgende Analyse ist darüber hinaus der Bruch mit gewissen Mustern bzw. Konventionen von Bedeutung.

⁴⁸ Ebd., S. 227.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 176.

⁵⁰ Ebd., S. 215.

Diese Abweichungen können ebenso aus einer Notwendigkeit resultieren, bspw. wenn sich das ökonomische Kapital bzw. der Reichtum reduziert, wie aus der Konfrontation mit anderen, welche Begehren auslösen oder einen Aushandlungsprozess in Gang setzen kann. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür ist das Zusammenziehen eines Paares. In der Nutzung eines Wohnortes treten unterschiedliche Bedürfnisse und Vorstellungen auf, welche eine gewisse (An)Ordnung von Gütern nach sich zieht. Da in diesem Fall zwei Menschen diese (An)Ordnung vornehmen, werden für beide neue Handlungsmöglichkeiten sichtbar, es können Wünsche geweckt werden und es kommt vermutlich zu einem Kompromiss. Ein Auslöser von Abweichungen ist auch das Gefühl der Fremdheit angesichts von Lebewesen und sozialen Gütern, die sich nicht entsprechend dem erlernten Habitus (an)ordnen lassen.⁵¹ Darauf aufbauend kann sowohl einmalig als auch regelmäßig, sowohl individuell als auch kollektiv, abweichendes Handeln stattfinden. Richtet sich dieses Handeln gegen institutionalisierte Räume, d.h. Räume der Dominanzkultur, bezeichnet Löw es als gegenkulturell und die dadurch geschaffenen Räume als gegenkulturelle Räume.⁵² In Bezug auf die Analyse der Primärtexte ist in diesem Zusammenhang relevant, inwiefern gegenkulturelles Handeln stattfindet und wie es von den Figuren bewertet wird.

2.1.2.4 Transit-Räume

Wilhelmer bezeichnet Orte, „die auf den Durchgang von Personen und Gütern ausgerichtet sind“⁵³, als Transitorte:

„Das Wort ›Transit‹ setzt sich aus dem lateinischen *trans* (›durch‹) und *ire* (›gehen‹) zusammen. Transit-Orte sind demnach *Durchgangsorte*. Ihre bestimmende Eigenschaft ist, dass durch sie hindurch gegangen wird oder sie zumindest Teil eines Durchgangs sind.“⁵⁴

Das schließt natürlich die unterschiedlichen Arten der Fortbewegung (gehen, laufen, fahren...) und gegebenenfalls das Fortbewegungsmittel (Zug, Flugzeug, Auto...) mit ein. Transitorte können folglich sowohl Orte sein, an denen man nur für eine begrenzte Zeit einmal verweilt, wie Bahnhöfe, Flughäfen und Hotels, aber auch Fortbewegungsmittel, deren Zweck der Durchgang ist, sowie Orte, die regelmäßig passiert werden, wie der Flur eines Wohnhauses. An letzterem wird sichtbar, dass auch Orte, die ansonsten wenig transitorisch genutzt werden „Bereiche mit erhöhtem ›Durchgangsverkehr‹“⁵⁵ enthalten können bzw. Orte, welche in sich bereits ein Transitort sind, erneut in Orte mit unterschiedlich hohem Transit unterteilt werden können. So ist

⁵¹ Vgl. ebd., S. 184.

⁵² Vgl. ebd., S. 185.

⁵³ Wilhelmer: Transit-Orte, S. 34.

⁵⁴ Ebd., S. 35.

⁵⁵ Ebd., S. 33.

das Hotelzimmer zwar ein Ort des Durchgangs, zugleich aber weniger flüchtig als der Hotelflur, der auf dem Weg zum Hotelzimmer durchschritten wird.

Wilhelmer nennt fünf Charakteristika von Transitorten. Sie sind erstens „notwendigerweise *dynamisch*“⁵⁶, können zugleich aber Orte enthalten, die zum Verweilen einladen, wie bspw. ein Bahnhof, der selbstverständlich auf den Durchgang angelegt ist, aber auch einen Wartebereich enthält. Doch diesem statischen Orte steht eine von Massen vollzogene An- und Abreise gegenüber. Dementsprechend zielen Transit-Orte zweitens auf „ein möglichst effizientes, *direktes* Passieren des Orts“.⁵⁷ Dies geschieht durch die institutionalisierten Räume, die an den Orten aufgrund von bekannten Gütern (Wegweisern, Farbmarkierungen etc.) konstituiert werden. Dennoch muss nicht jede Durchreise geradlinig verlaufen, vielmehr kann sich auch eine „Differenz zwischen dem orientierten Ort und den desorientierten Passagieren“⁵⁸ ergeben, meist, weil diese die (An)Ordnung noch nicht routiniert vornehmen. Drittens sind Transitorte *paradox*, da sie nicht durch stabilisierende Handlungen, sondern durch eine flüchtige, nämlich den Durchgang, gebildet werden und folglich Instabilität in sich tragen.⁵⁹ Viertens sind Transitorte Orte „des *Dazwischen* und damit der *Entgrenzung*.“⁶⁰ Die Personen, die sich an Transitorten befinden zielen nicht darauf ab, dort zu bleiben, sondern sie nutzen den Ort vorübergehend, auf dem Weg zu einem anderen Ort. Sie befinden sich folglich „irgendwo *zwischen* hier und dort.“⁶¹ Fünftens handelt es sich bei Transit-Orten um *flüchtige* Orte, was auf die Kurzzeitigkeit des dortigen Geschehens referiert. Dieser „Eindruck des Flüchtigen, des Nicht-Bleibenden, macht den Ort vollständig zum Transit-Ort.“⁶² Folglich sind auch Orte wie Hotels oder Hotelzimmer, die zumindest vorübergehend eine Form von Ziel und folglich ein ‚Dort‘ darzustellen scheinen, Transit-Orte, denn sie zielen auf die Passage ab und sind konzipiert, möglichst vielen Personen einen möglichst angenehmen Durchgang – der ein zeitweiliges Verweilen mit sich bringen kann – zu gewähren.

Um das zu ermöglichen ist, wie bereits erwähnt, notwendig, die Transit-Orte mit passenden Gütern auszustatten, sodass möglichst viele Personen ähnliche Räume, in denen sie gewohntes Verhalten zeigen können, produzieren können. Dadurch ergibt sich der große Wiedererken-

⁵⁶ Ebd., S. 35.

⁵⁷ Ebd., S. 36.

⁵⁸ Ebd., S. 37.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 37.

⁶⁰ Ebd., S. 38.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 39.

nungsfaktor von Transit-Orten. Zugleich darf nicht von vollkommen homogenen Räumen ausgegangen werden. Transit-Orte selbst bieten eine gewisse Homogenität, aufgrund derer sie von sich sehr unterscheidenden Menschen genutzt werden können, welche eben aufgrund ihrer unterschiedlichen Lebenswelt andersartige Räume konstituieren. Da, wie anhand von Löw aufgezeigt, Räume nicht nur durch die (An)Ordnung von sozialen Gütern entstehen, sondern auch von Lebewesen konstruiert werden, ergeben sich aus diesem Aufeinandertreffen neue Räume, die neue kulturelle und soziale Prozesse ermöglichen.⁶³ Damit wendet sich Wilhelmer gegen Augés Definition des Nicht-Ortes, laut der es diesem an „Identität, Relation, Geschichte“⁶⁴ mangle, wodurch kulturelle bzw. soziale Prozesse nicht stattfinden. Dem entgegenet Wilhelmer, dass der Transit-Ort selbst in vielen Fällen nicht über die drei genannten Elemente verfüge, aber die Menschen, die sich in Massen dort aufhalten, sie mit sich brächten, woraus sich neuartige (An)Ordnungen ergeben können. Dies zeigt sich bereits an kleinen Facetten, wie bspw. einer landestypischen Ausrichtung der Speisen in McDonalds-Filialen.

Es ist bereits thematisiert worden, inwiefern innerhalb der Transit-Orte auch statische Orte existieren können. Ebenso finden sich an Orten, deren Zweck nicht in der Passage liegt, Bereiche mit den Charakteristika von Transit-Orten, bspw. der Flur eines Wohnhauses.⁶⁵ Für die folgende Analyse sind Transit-Orte von Bedeutung, da sie das Aufeinandertreffen Fremder ermöglichen und dadurch sowohl unterschiedliche Handlungs- und Sichtweisen kollidieren lassen als auch Personen unterschiedlicher Klasse und Geschlechts zu Gleichgesinnten machen.

2.1.2.5 Heterotopien

Sowohl Wilhelmer als auch Löw nehmen Bezug auf Foucaults Konzept der Heterotopie und kritisieren an diesem die fehlende Differenzierung zwischen Räumen und Orten. Ergänzt man diese Unterscheidung lassen sich die Heterotopien als institutionalisierte Räume definieren, die an unterschiedlichen Orten konstruiert werden.

Heterotopien sind Räume, die nicht der vertrauten räumlichen Organisation entsprechen. Als derartig *andere* Räume bieten sie Möglichkeiten des Nebeneinanders von sozialen Gütern und Lebewesen, die nicht den Konventionen entsprechen oder sogar als unmöglich gelten.⁶⁶ An ihnen kann also das scheinbar Unvereinbare zusammentreffen oder sogar ineinander übergehen.

⁶³ Ebd., S. 46.

⁶⁴ Ebd., S. 44.

⁶⁵ Wilhelmer: Transit-Orte, S. 33.

⁶⁶ Vgl. Tafazoli, Hamid, Gray, Richard T.: Einleitung: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft. In: Tafazoli, Hamid, Gray, Richard T. (Hg.): Außenraum – Mitraum – Innenraum: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012, S. 9.

Dabei wird dem Gewohnten nicht nur *ein* Anderes gegenübergestellt, vielmehr kann eine Heterotopie ein Konglomerat aus verschiedenen Anderen sein. Da sie nur in der Differenz zu anderen Räumen definiert werden kann, kann sie sich im Zuge des kulturellen Wandels verändern oder verschwinden, ist also an eine bestimmte Kultur gebunden.⁶⁷ Dementsprechend existieren in unterschiedlichen Kulturen zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Heterotopien.

Typisch für Heterotopien sind zeitliche Brüche, die bspw. an Orten auftreten, an denen Elemente aus unterschiedlichen Zeiten zusammengeführt werden, wie das Museum.⁶⁸ An diesem Beispiel wird sichtbar, dass Heterotopien nicht automatisch als abnorm wahrgenommen werden müssen. Die Widersprüchlichkeit von institutionalisierten Heterotopien wird von einer Gesellschaft nur geringfügig reflektiert, vielmehr wird sie als Normalität an diesem Raum wahrgenommen. Zugleich gilt diese Akzeptanz des Widerspruchs nur für den heterotopischen Raum, sodass dieselben Elemente, die dort als etwas Vertrautes empfunden werden können, außerhalb als fremde Ordnung und in diesem Sinne als Unordnung eingestuft werden. Dieses Wahrnehmen der Auflösung von Ordnung führt zu Verunsicherung.⁶⁹ Inwiefern angesichts einer Heterotopie Verunsicherung auftritt, hängt also von der Vertrautheit mit dieser ab. Ein besonderes Merkmal der Heterotopie ist, dass in ihr Aus- und Einschluss zusammenfallen: Das Widersprüchliche, das Abnorme, das den Regeln nicht Entsprechende wird gleichzeitig ausgeschlossen, da es an einen bestimmten Raum ausgelagert wird, und eingeschlossen, da dieser Raum Teil der Gesellschaft ist. Eine klare Unterscheidung in das Fremde und das Eigene wird dadurch unterwandert.⁷⁰

Heterotopien sind durch den Widerspruch gegenüber herrschenden Normen geprägt, zugleich aber bewusst von den Herrschenden geschaffen. Damit sind sie von gegenkulturellen Räumen, die durch widerständiges Handeln gebildet werden, zu unterscheiden.⁷¹ Dadurch, dass sie zwar nicht der Norm entsprechen, aber institutionalisiert sind, befindet man sich an ihnen „gleichzeitig innerhalb und außerhalb der dominanten gesellschaftlichen Strukturen“. ⁷² Sie ermöglichen folglich einen erlaubten Bruch mit dem gewohnten Regelwerk, wodurch sich neue Handlungsmöglichkeiten ergeben. Löw bezeichnet Heterotopien auch als „Illusions- oder

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 11.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 12.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 15.

⁷⁰ Vgl. Urban: Der Raum des Anderen und Andere Räume, S. 80.

⁷¹ Löw: Raumsoziologie, S. 186.

⁷² Wilhelmer: Transit-Orte, S. 54.

Kompensationsräume“, die innerhalb einer Gesellschaft aufgrund ihres Vorhandenseins Möglichkeiten suggerieren können, die im Widerspruch mit dem Regelwerk stehen.⁷³

Wilhelmer beschreibt Heterotopien als „Ausnahmeregionen der Gesellschaft [...], die Ähnlichkeiten mit den Transit-Orten aufweisen.“⁷⁴ Bordelle sind einerseits auf die Passage ausgerichtet, andererseits Räume, die der herrschenden Kultur widersprechen. Da aber zahlreiche Transit-Orte sowie -Räume nicht im Widerspruch mit den Regeln stehen, bietet es sich an, Heterotopien, mit dem Wissen um Überschneidungen, gesondert zu betrachten.

2.2 Form und Konzept

2.2.1 Formanalyse

Die Publikation eines Erzählbands bringt die Herausforderung mit sich, trotz des ihm eigenen Sammelsuriums potentiellen Rezipienten möglichst schnell einen ersten Eindruck des Inhalts zu vermitteln, welcher das Interesse zu wecken vermag. Folglich ist ein Erzählband schwerer vermarktbar als ein durchschnittlicher Roman, der zwar zahlreiche Handlungsstränge haben kann, diese aber miteinander verflocht, sodass sie immer um denselben Kern kreisen, und auf ein bestimmtes, nicht wechselndes Figurenensemble zurückgreift. Erzählbände hingegen enthalten Texte mit unterschiedlichen ProtagonistInnen, die meist an unterschiedlichen Orten und mitunter auch zu unterschiedlichen Zeiten handeln. Je größer die Differenzen zwischen den Erzählungen sind, desto schwieriger ist es, einen Rahmen zu bilden. Zugleich hat ein solcher Auswirkungen auf den Erfolg am Buchmarkt. Daher ist von Interesse, ob und in welcher Weise die Texte in den untersuchten Erzählbänden miteinander verbunden sind und wie dieser Zusammenhang an potentielle LeserInnen kommuniziert wird. In Bezug auf die ausgewählten Werke lässt sich feststellen, dass sie durchgängig in der Gegenwart angesiedelt sind und sich folglich auch thematisch mit aktuellen Herausforderungen auseinandersetzen. Darüber hinaus lassen sich in jedem der Werke Gemeinsamkeiten zwischen den Erzählungen festmachen.

Diese unterteile ich in

- die konzeptionelle Gestaltung, was zum Beispiel eine Systematik in Bezug auf die Titel der Erzählungen inkludiert.
- die Aktualität, d.h. die Einbettung von gesellschaftsrelevanten Themen in die Handlung.
- ein den Erzählband umfassendes Thema, wie zum Beispiel der Fokus auf Paargeschichten.

⁷³ Löw: Raumsoziologie, S. 165.

⁷⁴ Wilhelmer: Transit-Orte, S. 52.

Ferner werde ich auf die für die Vermittlung relevante paratextuelle Gestaltung eingehen. Diese wird zum Teil bereits im Zuge der Analyse der genannten Unterpunkte Erwähnung finden, abschließend jedoch nochmals konzentriert aufgeschlüsselt.

Konzeptionelle Gestaltung

Am auffälligsten ist der Zusammenhang zwischen den Erzählungen bei Bayer. Der Titel seines Buches „Geschichten mit Marianne“ ist gewissermaßen das Programm: Jede Erzählung dreht sich um den Ich-Erzähler und Marianne, wenngleich aufgrund mancher, mit dem Tod endenden, Handlungsstränge offensichtlich ist, dass es sich dabei nicht immer um dieselben Personen handeln kann. Dennoch sind die beiden ProtagonistInnen in den Texten ähnlich charakterisiert: Fast jede Marianne fungiert als Impulsgeberin für eine stattfindende Aktion, wohingegen die Ich-Erzähler primär den Anweisungen der Freundin folgen. Noch mehr als der Name verbindet die Geschichten allerdings das Moment des Experiments. Bayer schreibt, wie Sabine Dengscherz es in ihrer Rezension formuliert, „traumartige Versuchsanordnungen“⁷⁵, die unterschiedlichste Facetten annehmen, aber stets auf Irritation abzielen: Die Handlung verläuft gezielt konträr zur LeserInnenerwartung. Auch durch die Betitelung der Erzählungen werden diese als Experimente inszeniert: Anstelle von inhaltsbezogenen Überschriften sind sie mit fortlaufenden römischen Ziffern versehen. Als Ausnahme lässt sich die erste Geschichte einstufen, die bei Ihrer Erstveröffentlichung 2015 in der Tageszeitung Der Standard unter dem Titel „Mahl“ erschienen ist. Aufgrund des Zeitabstands von fünf Jahren bis zur Publikation des Buches, ist davon auszugehen, dass es sich zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch um einen alleinstehenden, von der Tageszeitung als ‚Kurzgeschichte‘ eingestuften Text gehandelt hat. Am 19. Dezember 2020 veröffentlichte Bayer, ebenfalls in Der Standard, seine bis jetzt letzte „Geschichte mit Marianne“, welcher weder eine Ziffer noch ein Titel vorangestellt ist und die mit dem Tod Mariannes endet.⁷⁶ Es ist davon auszugehen, dass wegen der Veröffentlichungsform, bei welcher die vorausgehenden Erzählungen nicht vorhanden sind, auf das Voranstellen der Ziffer XXI verzichtet worden ist. Durch das dezidierte Weglassen einer Überschrift schließt der Text dennoch, anders als der Text von 2015, konzeptuell an den Erzählband an.

Ebenfalls durch die Titel sind die Erzählungen von Menasse und Chana miteinander verknüpft. Letztere greift, wie auch der Name des Erzählbandes, auf die neun Musen der griechi-

⁷⁵ Dengscherz, Sabine: Rezension zu: Bayer, Xaver: Geschichten mit Marianne. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2020. <https://www.literaturhaus-wien.at/review/geschichten-mit-marianne/> (Zugriff: 21.05.2025)

⁷⁶ Bayer, Xaver: Buchpreis-Gewinner Bayer und seine letzte „Geschichte mit Marianne“. In: Der Standard 19.12.2020. <https://www.derstandard.at/story/2000122614939/buchpreis-gewinner-bayer-und-seine-letzte-geschichte-mit-marianne> (Zugriff: 21.05.2025)

schen Mythologie zurück, welche als Leitmotiv der in den Texten beschriebenen Frauengestalten dienen. Die Verknüpfung zwischen Muse und Protagonistin ist zum Teil sehr plakativ, bspw. ist Carmen in „Polyhymnia“ Sängerin der Schulband und die Ich-Erzählerin von „Urania“ befasst sich in ihrer Freizeit mit Astrologie. In anderen Fällen, wie in „Tháleia“ ist der Bezug der Muse der fröhlichen Dichtung zur eher bildungsfernen und pragmatischen Ich-Erzählerin auf ersten Blick nicht nachvollziehbar. Dadurch eröffnen sich mehrere Interpretationsansätze, was zu einer intensiven Auseinandersetzung anregt. Zum einen lässt sich die Bezeichnung auf eine von der Protagonistin beobachtete wohlhabende Frau, welche sich durch ein theatrales Auftreten auszeichnet, beziehen. Eine andere Möglichkeit, die zudem mit dem ersten Ansatz verbunden werden kann, ist, den Handlungsort ‚Restaurant‘ als Theaterbühne zu begreifen, auf der Menschen, an denen Kritik geübt wird, zur Schau gestellt werden, was laut dem „Metzler Literaturlexikon“ Merkmal der Komödie ist: „Die Hauptfunktion der K. ist die einer Ersatzhandlung, einer Lizenz zum Lachen über Verhaltensweisen und Charaktertypen, die üblicherweise nicht toleriert sind.“⁷⁷ Die Ich-Erzählerin beobachtet in dieser Erzählung Angehörige der Oberschicht, was zunächst auf Anerkennung und Respekt schließen lässt, jedoch wird eben diese nicht erteilt. Vielmehr steht sie dem Gebaren mit Belustigung und Irritation gegenüber. Durch Aussagen des Chefkochs des Restaurants wird diese eher subtile Kritik noch deutlicher, z.B. wenn er sich zur Foie Gras äußert: „Ich leide darunter genauso wie eine Gans!“⁷⁸ Ebenfalls anknüpfend an die Definition der Komödie nach dem „Metzler Literaturlexikon“⁷⁹ lassen sich Merkmale der Sprach-, Dialog- und Charakterkomik ausmachen. Beispielsweise wird mit Begrifflichkeiten aus der gehobenen Küche (bspw. *foie gras*) gespielt. Nicht von der Hand zu weisen ist zudem, dass die Gespräche zwischen der Ich-Erzählerin und dem ebenfalls handlungsrelevanten Koch zuweilen der Komik nicht entbehren, bspw. bei Ausrufen wie „Die Arme-Leute-Küche, das hat Potential!“ (NsF S. 31). Auch eine gewisse Orientierung an der Ständeklausel ist erkennbar, da die Protagonistin selbst der untersten Schicht des Personals angehört. Die genannten Beispiele verdeutlichen den Interpretationsgewinn, der durch den Titel von „Tháleia“ und die damit einhergehende Kontextualisierung generiert wird. Jedoch ist dies Chanas einziger Text, in dem es eine derartig verklausulierte Verknüpfung gibt. Wie bereits angeführt, sind die meisten anderen recht offenkundig und beziehen sich auf eine

⁷⁷ Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 392.

⁷⁸ Chana, Daniela: Neun seltsame Frauen: Erzählungen. Innsbruck, Wien: Limbus 2021, S. 24. (In der weiteren Arbeit wird mit Seitenzahl und dem Sigle ‚NsF‘ zitiert.)

⁷⁹ Vgl. Burdorf, Fasbender: Metzler Lexikon der Literatur: Begriffe und Definitionen, 392-393.

Aktivität, wie Tanzen, Dichten oder Singen. Darüber hinaus verhelfen sie mehrfach, die Thematik der jeweiligen Erzählung (z.B. Sehnsucht nach Liebe in „Erato“ oder Einsamkeit in „Melpomene“) zu verdeutlichen. Insgesamt scheint die Verknüpfung mit den Musen vor allem als Rahmen zur Vereinigung der Erzählungen zu dienen.

Auch bei Menasse sind die Titel des Erzählbands selbst und jene der einzelnen Erzählungen durch bereits vorhandene Primärtexte miteinander verknüpft: In „Tiere für Fortgeschrittene“ werden sich auf Tiere beziehende Zeitungsartikel als Referenz verwendet. Jeder Erzählung sind im Titel die jeweiligen Tiere und anschließend das zugehörige Zitat, welches wenige Sätze aus einem journalistischen Text enthält, vorangestellt. Die Quellenangaben finden sich im Anschluss an die letzte Erzählung, sodass die Möglichkeit besteht, sich genauer mit den Primärtexten auseinanderzusetzen. Der Zusammenhang zwischen dem Inhalt der Zitate und den Erzählungen ist jedoch, Walter Delabar folgend, „eine recht lose thematische Klammer“⁸⁰. In dem Text „Igel“ kommt das namensgebende Tier selbst vor, jedoch weiß man dank des Klappentextes, dass sich die Tiere auf ProtagonistInnen beziehen, da sie „etwas über menschliche Verhaltensweisen“ (TfF) preisgeben. Dadurch bieten sie zusätzliche Analyseimpulse, die nicht leicht zugänglich sind, da sie einer Entschlüsselung bedürfen. Bei der ersten Erzählung spricht das Zeitungszitat von „Bienen und Schmetterlingen“, welche am „Kopf von Krokodilen Platz nehmen, um deren salzige Tränen aufzusaugen“ (TfF S. 9). Eine eindeutige Verbindung zwischen Geschichte und Zitat lässt sich nicht ziehen, vielmehr sollen einige Hypothesen genannt werden, um die Deutungsvielfalt zu veranschaulichen. Das weinende Krokodil lässt sich auf mehrere Protagonistinnen beziehen: die unter der Patchworkfamilien-Situation leidende Tochter Caro, deren Tränen mehrfach thematisiert werden, und die von der Exfrau des Ehemannes tyrannisierte und um einen Schulfreund trauernde Tom. Sowohl die von den Eltern existenziell abhängigen Kinder, als auch die von den Kindern emotional abhängigen Eltern können mit den sich von den Tränen der Krokodile ernährenden Tieren assoziiert werden. Dass in Form der Bienen und Schmetterlinge zwei unterschiedliche Gattungen bei einem dritten Lebewesen Nahrung finden, lässt sich wiederum als Verweis auf die Familiensituation interpretieren. Mit diesen Gedanken ist die Bandbreite der Möglichkeiten bei weitem nicht ausgeschöpft und ebenso vielfältig analysierbar sind die meisten weiteren Zitate.

⁸⁰ Delabar, Walter: Rezension zu: Menasse, Eva: Tiere für Fortgeschrittene. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017. <https://literaturkritik.de/menasse-tiere-fuer-fortgeschrittene-menschliches-tierisches-eva-menasse-erzaehl-tiere-fuer-fortgeschrittene-geschichten-menschen,23609.html> (Zugriff: 25.05.2025)

Bezogen auf die Textsammlungen von Chana und Menasse lässt sich feststellen, dass das Titelkonzept auch der Vermarktung dient. Etwaige LeserInnen von Chanas Texten werden mittels des Schlagworts „mythologische Figuren“ auf dem Klappentext angesprochen, was eine gewisse Einordnung innerhalb der Literatur ermöglicht. Ebenso vermag die Klappentext-Beschreibung von Menasses Texten als „Fabeln“, die „etwas über menschliche Verhaltensweisen [...] verraten“, Interesse zu wecken. Insbesondere die Andeutung einer Verschlüsselung, dass sich die Verbindung also nicht immer sofort nachvollziehen lässt, erscheint durch die geschickte Formulierung reizvoll und weckt Lust, den „Mustern und Motiven“ nachzuspüren. Diese Präsentation des Inhalts kann auch in der Kommunikation mit dem Verlag von Relevanz sein, der aufgrund dessen einen besseren Eindruck des geplanten Werkes erhält. Zugleich bietet ein derartiges Titelkonzept Vorteile während des Schreibprozesses, da die inhaltlichen Impulse bei der Überwindungen von Schreibblockaden hilfreich sind. „Neun seltsame Frauen“ besitzt durch die Referenz auf die Musen zudem einen klaren Rahmen, durch den sogar der Umfang des Bands auf eine ganz bestimmte Anzahl an Texten festlegt wird.

Am wenigsten konzeptionelle Gestaltung ist in Setz' Erzählband zu erkennen. Der im Titel versprochene Trost runder Dinge ist sehr subtil in den Text eingeflochten, wodurch ihre Entdeckung eine sehr genaue Lektüre erfordert. Beispielsweise hält der Protagonist der ersten Erzählung im Moment des Entsetzens angesichts der Obdachlosen in seiner Wohnung eine Münze „fest umklammert“⁸¹. Explizite Erwähnung findet der Titel in der Erzählung „Zauberer“: „Die meisten Dinge in der Stadt wirkten im Winter um vieles weicher und runder, und der allgemeine Trost runder Dinge ist etwas, für das die Dauer eines normalen Menschenlebens glücklicherweise nicht ausreicht, um dagegen immun zu werden.“ (DTrD S. 199) Das Konzept des tröstenden Runden ist somit vorhanden, wirkt aber in vielen der Texte wie ein im Nachhinein ergänztes Element, um den Titel zu rechtfertigen.

Aktualität (z.B. gesellschaftspolitische Relevanz, Trends...)

Sämtliche Erzählungen handeln in der Gegenwart und beziehen sich folglich auch auf diese. In diesem Zusammenhang überrascht weniger, wie konkret sich die Werke von Setz, Menasse und Chana mit aktuellen Schwierigkeiten auseinandersetzen, sondern vielmehr, wie wenig dies in Bayers Texten geschieht, die häufig sehr auf die Beziehung zwischen Marianne und dem Ich-Erzähler fokussieren und kaum Interaktionen mit anderen Menschen schildern. Ihr Fokus liegt eher auf dem menschlichen Verhalten in Extremsituationen bzw. dem Spiel mit dem Unkonventionellen.

⁸¹ Setz, Clemens: Der Trost runder Dinge. Berlin: Suhrkamp 2019, S.28. (In der weiteren Arbeit wird mit Seitenzahl und dem Sigle ‚DTrD‘ zitiert.)

Auf gegenwärtige klassenbezogene Herausforderungen, wie die Auswirkungen von finanziellen Möglichkeiten und dem sozialen Umfeld, wird in 2.3.1 ausführlich eingegangen. Im Folgenden sollen Inhalte beleuchtet werden, die auffällig sind, jedoch keinen engen thematischen Bezug zu den später behandelten Topoi aufweisen. Dies betrifft den Umgang mit zeitgenössischen Medien und Kommunikationsmitteln, sowie moderne Familienkonstellationen (Alleinerziehende, Patchworkfamilien) und Singlesein.

Zeitgenössische Medien und Kommunikationsmittel

Digitale Medien spielen sowohl als Werkzeug, um Verbindung aufzubauen, als auch, um diese aufrechtzuerhalten, eine Rolle. Da auch Marianne und der Ich-Erzähler sie für ihre Kommunikation nutzen, findet die Auseinandersetzung mit ihnen auch in Bayers Texten statt und ist, ebenso wie bei Setz, sogar recht intensiv. Denn anders als in Menasses und Chanas Texten, welche kaum auf diese Form des zwischenmenschlichen Kontakts zurückgreifen, wird bei den beiden Autoren zum Teil fast oder ausschließlich mittels des Handys kommuniziert. So unterhalten sich der Ich-Erzähler und Marianne in Erzählung VII lediglich via Textnachrichten, in VIII und XIII besteht der Kontakt aus Telefonaten und auch VI beginnt zwar mit einem persönlichen Treffen, anschließend wird jedoch nur noch telefoniert. In allen genannten Erzählungen ist der Text entsprechend der gewählten Kommunikationsform gestaltet. Die räumliche Distanz führt dazu, dass Informationen, die in einem Gespräch von Angesicht zu Angesicht nonverbal durch Mimik und Gestik weitergegeben werden, verloren gehen. Gleichzeitig erhalten Tonlage und Hintergrundgeräusche mehr Gewicht. Das schlägt sich textuell nieder, indem bspw. der Ich-Erzähler Mariannes Stimme genauer beschreibt. Da er sie nicht sehen kann, gewinnt an Relevanz, ob sie sich „eindringlich und sanft zugleich“⁸² anhört, „jauchzt“ (GmM S. 52), „raunt“ oder „klingt, als wäre sie aus dem Konzept gebracht worden“ (GmM S. 53). Dies zeigt sich auch in den anderen Erzählbänden. Marcel lernt in „Suzy“ eine große Anzahl an fremden Männern nur über ihre Stimme kennen, wobei er anfängt verschiedene sprachliche Signale zu deuten: „Der Mann machte das übliche Brummen, das Menschen machen, wenn sie im Begriff sind aufzulegen.“ (DTrD S. 299) Ebenso erkennt Carmen in „Neun seltsame Frauen“ am Tonfall der Freundin, mit der sie telefoniert, „dass wieder etwas passiert sein musste“ (NsF S. 166). Das Medium kann auch Auswirkungen auf die Dauer des Gesprächs haben, bspw. kann ein verfrühtes Konversationsende eintreten, da der Akku ausgeschöpft ist. (Vgl. GmM S. 54)

⁸² Bayer, Xaver: Geschichten mit Marianne. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2020, S. 50. (In der weiteren Arbeit wird mit Seitenzahl und dem Sigle ‚GmM‘ zitiert.)

Darüber hinaus ermöglicht es Lügen: Marianne kann nicht überprüfen, was ihr Freund am anderen Ende tatsächlich macht, und kann in somit nicht der Lüge überführen, wenn er behauptet, er würde „Wäsche abhängen“ (GmM S. 73), obwohl dies nicht der Wahrheit entspricht.

Findet die Kommunikation nur mittels Textnachrichten statt, gehen auch die genannten akustischen Signale, welche eine Deutung des Gesagten erleichtern, verloren. Anders als im Telefonat erfolgt die Konversation nicht durchgehend, sondern ist durch Pausen zerstückelt, die einerseits missdeutet werden können und andererseits ermöglichen, länger über den Inhalt einer Nachricht nachzudenken, sowie die Antwort hinauszuzögern. Anders als in einem Gespräch kann die Frau in Chanas Erzählung „Euterpe“ stundenlang an ihren Worten feilen, „um eine E-Mail von fünf Zeilen zu verfassen“ (NsF S. 89). Insbesondere bei einem Medium, das auf schnelle Reaktionen hoffen lässt, wird einer der Kommunikationspartner dadurch allerdings zum Wartenden, der zumeist den Grund für die fehlende Reaktion nicht kennt. Der Ich-Erzähler von „Südliches Lazarettfeld“ schreibt mehrfach Nachrichten an seine Partnerin Marianne, auf welche diese nur sporadisch reagiert, wobei seine Position als Wartender wiederholt betont wird: „Aber sie antwortete nicht mehr [...]“ (DtrD S. 19) „Sie war *vor 58 Minuten zum letzten Mal online.*“ (DtrD S. 20) „Sie reagierte erst nach zehn Minuten.“ (DtrD S. 22) Der Grund für die fehlenden Reaktionen bleibt den Lesenden durch die Erzählperspektive ebenso unbekannt wie dem Protagonisten. Zugleich wird seine Unruhe und Ungeduld nachempfindbar. Während das Bedürfnis des Ich-Erzählers nach Kontakt und Beistand offensichtlich ist, bleibt unklar, ob Marianne sich bewusst abschottet oder zufällig zu beschäftigt ist.

Auch die Informationsflut durch das Internet, die einerseits Vorteile bietet, andererseits aber überfordert, wird Handlungselement, wenn Tom sich, um einen passenden Urlaub zu buchen, „durch all die Angebote klicken“ und eine Vielzahl an Entscheidungen treffen muss: „Bungalow mit zwei Schlafzimmern, Spa-Landschaft, Indoor-Pool, all inclusive mit oder ohne Tischwein, Direktflug oder nicht.“⁸³ (TfF S. 9-10)

In „Raupen“ zeigt Menasse anhand des alternden Konrads, der seinen Computer „mit der altersüblichen Mischung aus Stolz und Angst“ (TfF S. 56) verwendet, wie herausfordernd die digitale Medienwelt für die ältere Generation ist. Dabei ist Konrad zum Teil durchaus erfolgreich, bspw. sucht er nach einem Beerdigungsinstitut (Vgl. TfF S. 62) und schreibt E-Mails an seine Töchter (Vgl. TfF S. 63), woraus er Selbstbewusstsein bezieht. Andererseits ist er damit konfrontiert, manchmal von einem Moment auf den anderen nicht mehr mit der neuen Technik zurechtzukommen und seine Töchter um Hilfe bitten zu müssen, was ihm das Gefühl gibt, „in

⁸³Menasse, Eva: Tiere für Fortgeschrittene. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017, S. 9-10. (In der weiteren Arbeit wird mit Seitenzahl und dem Sigle ‚TfF‘ zitiert.)

der modernen Welt keine Existenzberechtigung“ zu haben. (TfF S. 57) Die Überlegenheit der Jüngeren zeigt sich auf besonders eindrückliche Weise, als er von seinem Enkel beim Pornoschauen erwischt wird, weil er es nicht schafft, die Seite rechtzeitig zu schließen. (Vgl. TfF S. 77) Sein Ringen um Selbstbestimmtheit und Kontrolle verdeutlicht sich auch darin, dass er seine Todesanzeige trotz aller Herausforderungen selbst am Computer verfasst: „Zurück im Keller, an seinem Computer, brauchte er eine Weile, bis er herausgefunden hatte, wie man ein Dokument quer bedruckt.“ (TfF S. 90)

In den verschiedenen Texten werden nicht nur der Nutzen und die Herausforderungen des Mediums thematisiert, sondern auch seine Eigenheiten, wie die Autokorrektur und deren semantischer Beitrag zu den versendeten Inhalten. Wiederholt werden durch das Korrekturwerkzeug Texte verfremdet bzw. Fehler eingebaut, was einerseits ein Innehalten der ProtagonistInnen, die den Text nochmals korrigieren müssen, evozieren, andererseits aber auch das Gegenüber beeinflussen kann, indem es bspw. bei Dr. Kornleuthner in „Das Christkind“ Sympathie für den Nachbarn hervorruft: „Der Tippfehler rührte ihn.“ (DTrD S. 278) Darüber hinaus regen die durch die Korrekturen entstehenden inhaltlichen Verschiebungen die Lesenden zur intensiveren Reflexion sowohl über die Inhalte als auch über die Sprache an sich an. Wenn versehentlich von der Suche nach einer neuen „Marianne“, anstelle einer „Maschine“ geschrieben wird (Vgl. DtrD S. 20-21), hat das nicht nur einen humoristischen Effekt, sondern deutet auch die Veränderung der Partnerin voraus, mit welcher der Ich-Erzähler am Ende der Erzählung konfrontiert ist. Nochmals verstärkt ist die Funktion der Bedeutungsverschiebung in Setz' Erzählung „SPAM“, welche ein wiederholt per Autokorrektur übersetztes E-Mail enthält, mithilfe dessen die Schreiberin eine Jugendliebe wiederfinden möchte. Durch die zahlreichen Übersetzungsprozesse entsprechen die Sätze nicht der deutschen Grammatik, bleiben aber weitestgehend verständlich. Zugleich lassen sie eine größere Deutungsfreiheit hinsichtlich der beschriebenen Vorgänge zu, da diese sprachlich nicht präzise fixiert sind. Ebenso wie in seiner Geschichte „Suzy“, in welcher in mehreren Textnachrichten digitale Jugendsprache genutzt wird, wirft Setz die Frage auf, welchen Einfluss die digitale Welt auf Sprachen hat. Die letztgenannte Erzählung thematisiert auch die Möglichkeit der permanenten Verfügbarkeit, die mit dem Besitz eines Handys einhergeht. Während Marcel, der davon überfordert ist, schließlich für einen gewissen Zeitraum dem Medium abschwört, wird anhand der im selben Band enthaltenen Erzählung „Frau Triegler“ auch die Sicherheit, die es bieten kann, aufgezeigt. In der fremden Wohnung der ehemaligen Schulärztin wäre es der rettende Anker für den jungen Tommi, der ausschließlich auf die Informationen, welche er durch die ältere Frau erhält, angewiesen ist. Somit schließt sich der Bogen: Das Handy kann sowohl zur Vertuschung, d.h. zur Lüge und

Verbreitung von Falschinformation, genutzt werden, als auch Zugang zu hilfreichen Informationen bieten und vor Betrug bewahren.

Moderne Familiengefüge

Anders als Bayers Texte, in denen diese Thematik keine Rolle spielt, setzen sich mehrere Texte von Menasse, Setz und Chana mit Familienkonstellationen auseinander. Dabei spielen einerseits Idealvorstellungen eine Rolle, andererseits aber auch davon abweichende Formen und deren jeweilige Herausforderungen.

In zwei Erzählungen beschreibt Menasse Patchworkfamilien, in denen zwei Kinder aus einer früheren Ehe stammen. In „Schmetterling, Biene, Krokodil“ wird dieser Umstand von dem dritten Kind als Waffe eingesetzt, das im Streit der Halbschwester „Das ist meine Familie!“ (TfF S. 38) an den Kopf wirft, die davon, ebenso wie Tom, die (Stief-)Mutter, zutiefst erschüttert ist. Während die Tochter die seelische Verletzung weinend verarbeitet, begreift Tom, die angesichts einer Krise vorhandene Brüchigkeit des im harmonischen Stadium stabil erscheinenden Familiengefüges. Abseits dieses kurz aufbrandenden, inneren Spannungszustands offenbart die Erzählung ausgiebig das Konfliktpotential das von dem erweiterten Teil der Patchworkfamilie ausgeht: Mit der Exfrau herrscht ein Kriegszustand, der erforderlich macht, die Besitztümer der Kinder strikt nach Herkunft getrennt zu nutzen. Von der leiblichen Mutter gekaufte Gegenstände werden, solange die Kinder bei Tom sind, von ihr sorgsam verwahrt, damit sie keinerlei Schaden, der ihr vorgeworfen werden kann, annehmen können. Dies entspannt zwar die Situation, ist aber für Tom nervenaufreibend, da sie bspw. direkt nach dem Heimflug alles für die Rückgabe bereit machen muss: „Ich will das loswerden, sagt sie, ich will diese Sachen sauber haben und eingepackt, und wenigstens eine Woche nicht daran denken müssen. [...] sie presst sich wie ein zorniges Kleinkind die Hände vors Gesicht [...]“ (TfF S. 48) Am Beispiel der Tochter, die ein Alter erreicht hat, in dem sie die Auseinandersetzungen stärker wahrnimmt, wird auch behandelt, inwiefern Kinder durch derartige Konflikte herausgefordert werden. Am Ende der Erzählung zeigt sich, dass das Mädchen das der strikten Trennung dienende Kleidermarkierungssystem ihrer Stiefmutter durchschaut hat und diesem, um Streit zu vermeiden, zwar konsequent zu folgen versucht, aufgrund des jungen Alters zugleich nicht immer dazu in der Lage ist, was für das Kind eine zusätzliche emotionale Bürde darstellt.

Menasses zweite Patchworkfamilien-Erzählung „Enten“ befasst sich nicht mit Konflikten zwischen Familienmitgliedern, sondern schildert, inwiefern es die Mutterrolle beeinflusst, nicht die leibliche Mutter zu sein. So erinnert sich die Ich-Erzählerin, Jenna, an das Dilemma, sich den fremden Kindern einerseits nicht aufdrängen zu wollen, sich zugleich aber Nähe zu wünschen. Besondere Scham empfindet sie dafür, „beinahe dankbar gewesen“ (TfF S. 288) zu sein

für eine Schreckerfahrung eines der beiden Buben, aufgrund welcher dieser Trost und Umarmung zugelassen hat. Auch die Problematik, vollkommen unvorbereitet auf den Umgang mit Kindern plötzlich als eine Art Erziehungsberechtigte fungieren zu müssen, wird anhand eines harmlosen Unfalls thematisiert (Vgl. Tff S. 287).

Ebenfalls in „Tiere für Fortgeschrittene“ setzt sich der Regisseur Charly mit einer etwaigen Vaterrolle auseinander, als eine seiner Geliebten schwanger wird. Dies erinnert ihn an einen mittlerweile verfliegenen Kinderwunsch seinerseits, der zum damaligen Zeitpunkt von der Partnerin, mit der er nach wie vor eine Beziehung führt, nicht geteilt worden ist, da diese bereits ein erwachsenes Kind gehabt hat. Zum Zeitpunkt der Handlung empfindet er die Vorstellung, ein Kind zu bekommen, jedoch nicht mehr als positiv und die Mitteilung der Geliebten als ein unangenehmes „Druckmittel“ (Tff S. 203), mit dem sie ihm seine Ungebundenheit rauben könnte. Die Schwangerschaft stellt für ihn einen Unfall innerhalb eines gewohnten Ablaufs dar, was sich in den Gedanken, die der Protagonist einem verendenden Reh zuschreibt, spiegelt: „[...]ich habe gewusst, dies war eine gute Zeit, um hinüberzugehen. Ich habe versucht es richtig zu machen. Ich habe das schon früher gemacht. Aber diesmal ist es schiefgegangen. Das kommt leider vor.“ (Tff S. 209) Das Gegenstück zu dieser Perspektive findet sich in Chanas „Erato“: „Der Gedanke, ohne Mann ein Kind aufzuziehen, erschreckt Caroline nicht.“ (NsF S. 83) Für die Protagonistin ist das Kind kein Mittel, einen Mann zu binden, sondern es soll gegen die Einsamkeit verhelfen. Sie wünscht sich jemanden, der nicht „nur auf Besuch, nur Gast und sonst nichts“ (NsF S. 102) ist. Während die Männerbesuche, die sie regelmäßig erhält, jederzeit enden können, bietet ein Kind die Perspektive auf dauerhafte Liebe. Die Problematik, als alleinerziehende Mutter zu leben, wird durch die Aussicht auf Hilfe durch die Familie kleingeredet. (Vgl. NsF S. 83) Während Caroline sich über die Herausforderungen des Lebens als Alleinerziehende aufgrund mangelnder Erfahrung nicht bewusst zu sein scheint, werden sie in zwei anderen Erzählungen geschildert. Michael Zweigl in Setz' Text „Geteiltes Leid“ kann sich kaum eine Pause erlauben, denn „wer konnte schon schlafend zwei Kinder erziehen?“ (DTrD S. 60) und auch Chanas „Polyhymnia“ thematisiert anhand von Carmens Mutter, wie überfordernd diese Familienform trotz vorhandener Unterstützung durch die Eltern ist. „[...] die ganze Zeit hat man ein schreiendes Kind im Haus und fragt sich, ob man eine schlechte Mutter ist, weil man weder finanziell abgesichert ist noch Zeit hat, sich um das Kind zu kümmern.“ Da sich der letztgenannte Text im selben Band befindet, lässt er sich als direkte und entlarvende Antwort auf Carolines Traumvorstellung als alleinerziehende Mutter verstehen.

Tatsächlich werden die erwähnten moderneren Familienkonstellationen von den ProtagonistInnen tendenziell als defizitär eingeschätzt, und sie machen auch nur einen geringen Teil der

geschilderten Familienverhältnisse aus. Der Großteil der bei Menasse beschriebenen Beziehungsgefüge entspricht der klassischen Vater-Mutter-Kind-Zusammenstellung. Diese wird sowohl bei ihr als auch bei Setz von den Handelnden als Ideal wahrgenommen. Besonders betont wird dies, als Paul, der obdachlose Protagonist von „Die Frau“, Fotos einer nicht existierenden Ehefrau samt Kindern in seiner Brieftasche bei sich trägt und als Beweis für die geregelten Verhältnisse, in denen er angeblich lebt, nutzen will (Vgl. DTrD S. 290).

Mehrere von Chanas und Setz' Texten drehen sich zudem um Singles, wobei wiederholt das Verlangen nach einer Partnerschaft oder mehr sozialen Kontakten aufgeworfen wird. Luca in „Euterpe“ sehnt sich ebenso wie Caroline in „Erato“ nach einem Ankerpunkt („Ich bewundere jede Bäuerin, jeden Handwerker, jeden, der weiß, wo er hingehört.“ (NsF S. 81)), hat aber zugleich Angst vor zu engem Kontakt („Solange man ganz alleine ohne Kontakt zu anderen Menschen lebt, kann einem kaum etwas passieren [...]“ (NsF S. 77)). Für die noch minderjährige Carmen in „Polyhymnia“ (NsF) wiederum resultiert der Gedanke an einen Partner nicht aus der Einsamkeit, sondern aus dem Wunsch heraus, Prestige zu gewinnen. Der potentielle Mann wird dabei zum austauschbaren Accessoire; der gedankliche Mittelpunkt ist nicht die Partnerschaft, sondern die eigene Person. Eben diesen Fokus haben auch mehrere andere Singles in Chanas Geschichten: Die jungen Frauen sind eher damit beschäftigt, sich selbst zu finden, und befassen sich daher großteils nicht mit der Beziehungssuche. Diese beginnt, so lässt sich aus den verschiedenen Erzählungen folgern, erst mit dem Erreichen einer späteren Lebensphase, denn sowohl Luca als auch Caroline gehören zu den vergleichsweise alten Protagonistinnen Chanas.

Auch Setz setzt sich mit dem mit einem gewissen Alter einsetzenden Bedürfnis nach Familiengründung auseinander. Der Protagonist von „Die Gesichter in den Liftspiegeln der Hochhäuser“ hadert damit, alleine zu leben, während viele Menschen in seinem Bekanntenkreis verheiratet sind und Kinder haben. Ebenso sucht die psychisch kranke Frau Triegler der gleichnamigen Geschichte nach jemandem, mit dem sie ihr Leben teilen und um den sie sich kümmern kann. „Ein See weiss [sic!] mehr von der Erdkrümmung als wir“ wiederum thematisiert die Übergangsphase, in der manche aus dem Freundeskreises heiraten und Kinder bekommen, während andere dies als eine Bürde imaginieren, welche von wenig Freizeit, anstrengendem Nachwuchs und einer genervten Frau geprägt ist (Vgl. DTrD S. 249).

Umfassendes Thema (z.B. Paargeschichten, Altern, Krankheit...)

Wie bereits erwähnt ist das umfassende Thema in Bayers Texten der Bruch mit vorherrschenden Vorstellungen. Der Aspekt der Wiederholung wird durch den Klappentext transportiert („Es beginnt immer bei Null [...]“), der auch zwei weitere, sich durch die Erzählungen ziehende Elemente vorausgreift („immer sind es dieselben zwei“ und „der blanke Horror“). Dadurch

werden LeserInnen erfolgreich die grundlegenden Inhalte vermittelt: Es handelt sich um miteinander verknüpfte Paargeschichten, in denen wiederholt groteske Szenarien durchgespielt werden.

Das gemeinsame Thema von Setz' Geschichten offenbart sich hingegen erst im Zuge des Lesens. Obwohl der Trost bereits im Titel eine Rolle spielt, ist dieser doch zu abstrakt eingebaut, um sofort verstanden werden zu können. Iris Hermann schreibt in ihrer Auseinandersetzung mit dem Erzählband über die Gemeinsamkeit zwischen den Figuren der unterschiedlichen Erzählungen: „Sie erscheinen verletztlich, wundern sich über die sie umgebende Welt, ja, hadern mit ihr, weil sie dort Unerträgliches erblicken.“⁸⁴ Sie kommt zum Schluss, dass die Erzählungen Situationen schildern, in welchen die ProtagonistInnen ihre „eigene Verlorenheit“⁸⁵ erfahren und diese so auch für die LeserInnen erfahrbar machen. Tatsächlich handeln Setz' Geschichten von nach Trost Suchenden. Häufig wird dieser in zwischenmenschlichen Beziehungen oder Interaktionen gesucht und, wenn überhaupt, meist nur kurzweilig gefunden. In einer Erzählung begegnet man einem Heimatsuchenden, der nicht fündig wird und was ihm Mitleid einbringt: „Es gibt nichts Traurigeres auf der Welt als einen Menschen, der keine Vergangenheit besitzt und deswegen ruhelos herumirrt.“ (DTrD S. 40) In einer anderen sucht ein Vater vergeblich Trost in der Hoffnung, seine Söhne könnten an derselben Krankheit wie er leiden. Eine Mutter tröstet es, wenn ihr schwerbehinderter Sohn als lebendig wahrgenommen wird. Allen Texten ist gemein, dass sie sich an irgendeinem Punkt damit befassen, was als Leben bezeichnet werden kann bzw. was einen am Leben hält.

Weniger ominös ist sind die Rahmen um Chanas und Menasses Geschichten, die allerdings ebenfalls eher lose sind. Chanas Erzählband dreht sich um Lebensentwürfe, -vorstellungen und -herausforderungen junger Frauen. Zentral sind Wünsche für die Zukunft und die Frage nach Selbstentfaltung, welche gewissermaßen ein Ankommen im eigenen Leben ermöglichen soll. Menasses „Tiere für Fortgeschrittene“ liest sich in Kombination gewissermaßen als Antwort auf die implizite Frage, wann dies erreicht ist. Der Band behandelt das Zusammenleben von Personen innerhalb ihres zweiten Lebensabschnitts, wobei sich – ebenso wie in Setz' Erzählungen – zeigt, dass die erhoffte Stabilität mit dem Alter nicht einkehrt. Auch ihre ProtagonistInnen sind auf der Suche nach sich selbst und einer zumindest stückweise zufriedenstellenden Lebensgestaltung.

⁸⁴ Hermann, Iris: Vom Trost in Clemens J. Setz' Erzählungen vom *Trost runder Dinge*. In: Kastberger, Klaus, Wimmer, David J. (Hg.): *Glitches, Bots und Strahlenkatzen. Gegenwart bei Clemens J. Setz*. Wien: Sonderzahl 2022, S. 53.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 64.

2.2.2 Paratextanalyse

Für den Erfolg eines literarischen Werks ist sein Erscheinungsbild mitentscheidend. Wie Genette erläutert sind Konsumenten nicht mit einem rohen Text konfrontiert, sondern mit einem Komplex aus verschiedensten Informationen, zu denen der Name der AutorInnen, Klappentext, aber auch bspw. Rezensionen gehören. All diese Ergänzungen zum eigentlichen Text bezeichnet er als Paratext. Dieser „ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die LeserInnen und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“⁸⁶ Der Paratext ist deshalb von hoher Relevanz, weil er eine wichtige Vermittlungsposition zwischen LeserInnen und Werk einnimmt. Seine Gestaltung kann maßgeblichen Einfluss auf die Kaufentscheidung haben. Genette unterteilt den Paratext in zwei große Kategorien: das unmittelbare Umfeld des Textes (Epitext), womit er Elemente meint, die einen Bestandteil des veröffentlichten Buchs darstellen, sowie Elemente, die nicht direkt an oder in diesem zu finden sind (Peritext). Beispiele für den Epitext sind unter anderem sämtliche Bestandteile des Klappentextes, aber auch ein Inhaltsverzeichnis. Zum Peritext gehören unter anderem Rezensionen oder Informationen zum Werk, die sich auf der Verlags-Website befinden. Beide Kategorien des Paratextes besitzen Relevanz für den ökonomischen Erfolg, im Folgenden soll der Fokus allerdings auf dem Epitext liegen, indem die unmittelbare Erscheinung der verschiedenen Erzählbände im Buchhandel verglichen wird.

Alle vier Erzählbände sind als Hardcover erschienen. Von DTrD und Tff gibt es zudem eine Taschenbuchausgabe, welche in diesem Vergleich allerdings nicht berücksichtigt wird. Die Hardcover-Ausgaben von Bayers, Menasses und Setz' Werken besitzen zudem, anders als Chanas, einen Schutzumschlag. Dieser bietet auf den Innenseiten, welche erst durch das Aufschlagen des Buchs ersichtlich werden, zusätzlichen Raum, der jeweils auf einer Seite für biografische Informationen und auf der anderen Seite für eine Einführung in den Inhalt genutzt wird. Bei Chanas Erzählband finden sich diese Informationen auf Seite zwei, wo sie vermutlich von vielen LeserInnen übersehen werden, da für die beiden Texte eine kleinere Schriftgröße als für die Erzählungen verwendet wird. Sie verlieren dadurch nahezu vollkommen ihren werbenden Charakter. Die Rückseite der Schutzumschläge bzw. des Einbands enthält bei allen Werken ein Zitat aus einer der Erzählungen, welches bei Setz durch das Motto „Über das Absurde und Groteske des menschlichen Zusammenlebens“, sowie einen lobenden Kommentar des mittlerweile verstorbenen Schriftstellers John Burnside ergänzt wird. Nur Setz' und Chanas Werke werden bereits auf dem Cover als Erzählungen bezeichnet. Bei Menasse geschieht dies auf der

⁸⁶ Genette, Gérard: Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2016, S. 10.

Innenseite des Buchumschlags. Bayers Texte sind zwar im Titel als „Geschichten“ ausgewiesen, abseits dessen findet aber keine Gattungszuweisung statt.

Öffnet man die Bücher, so fällt auf, dass nur NsF mithilfe eines vorangestellten Inhaltsverzeichnisses sofort einen Überblick über die verschiedenen Texte bietet. Die LeserInnen erhalten durch dieses eine Hilfestellung, um gezielt auf spezifische Erzählungen zugreifen zu können, zugleich unterstreicht es das Konzept des Buches als eine Sammlung von Geschichten. Anders verhält es sich bei den Bänden von Setz und Menasse, deren Inhaltsverzeichnis am Buchende zu finden ist. Sie nutzen die Seiten vor der ersten Erzählung, um die Bücher mittels Zitaten einzuleiten, die als inhaltliche Verknüpfung zwischen den Texten und dem Titel des Bandes dienen. Interessierte erhalten dadurch einen ersten Eindruck dessen, was sie von dem Buch erwarten dürfen, zugleich erinnert der Aufbau eher an den von Romanen, was eventuell eher zu einem Kauf animiert. Bayer wiederum verzichtet sowohl auf ein Inhaltsverzeichnis als auch auf ein Zitat, sondern beginnt direkt auf Seite fünf mit der ersten Erzählung. Dies entspricht dem Charakter seiner Texte: Die LeserInnen werden ebenso wie die ProtagonistInnen ohne jegliche Vorwarnung direkt in das erste Experiment hineingeworfen.

Hinsichtlich des Paratextes lässt sich abschließend feststellen, dass zum Teil nicht auf ersten Blick ersichtlich ist, dass es sich um Erzählungen und nicht um einen Roman handelt. Die Erzählbände der bekannteren AutorInnen besitzen zudem eine umfangreichere Gestaltung als jener von Chana, was aber auch auf die finanziellen Möglichkeiten des Limbus Verlags zurückgeführt werden kann. Ebenfalls in Auge sticht die Prominenz der Informationen über die AutorInnen, die bei Setz und Menasse denselben Umfang haben, wie die Bewerbung des Inhalts. Daraus lässt sich schließen, welche Relevanz dem Prestige der AutorInnen für die Vermarktung beigemessen wird.

2.3 Analyse – Das Eigene und das Fremde

2.3.1 Symbole und Handlungen der Klassen

Im Kapitel 2.1.1 ist anhand Bourdieu erläutert worden, inwiefern Verhaltensweisen, Vorlieben und Abneigungen durch Kapitalarten vorstrukturiert sind, soll im Folgenden aufgezeigt werden, inwiefern der Habitus, also die aus dem vorhandenen Kapital resultierende Handlungspraxis, in den Erzählbänden veranschaulicht wird. Dabei ist sowohl die Dichte der Thematik von Relevanz als auch die Art und Weise, in der die Auseinandersetzung stattfindet. Die Analyse orientiert sich strukturell an den Kapitalarten, um einen differenzierten und nachvollziehbaren Einblick zu bieten. Begonnen wird mit dem ökonomischen Kapital, welches in den Texten am offensichtlichsten hervortritt, da Geld erfordernde Praktiken das alltägliche Leben durchziehen

und daher, sofern aktive Handlungen geschildert werden, auch in Literatur gehäuft auftreten. Die anderen Kapitalarten zeigen sich meist weniger deutlich.

2.3.1.1 Ökonomisches Kapital/Reichtum

Das ökonomische Kapital wird im Textkorpus auf unterschiedliche Weise thematisiert. Dabei lassen sich grob drei Arten festmachen, die überschneidend oder auch alleine in den Texten auftreten:

1. Am auffälligsten wird es verhandelt, indem sich Textstellen explizit mit den zusammenhängenden Möglichkeiten oder Nöten auseinandersetzen, bspw. anhand von ProtagonistInnen, die sich mit ihren Finanzen auseinandersetzen oder sich bewusst für Sparsamkeit entscheiden.
2. Daneben gibt es jene Textpassagen, die anhand von Handlungen zeigen, welche Möglichkeiten, basierend auf finanziellen Mitteln, für die ProtagonistInnen existieren. In solchen Textstellen wird nicht dezidiert über Geld nachgedacht, sondern es werden Aktionen gesetzt, die dessen (fehlende) Verfügbarkeit sichtbar machen.
3. Darüber hinaus wird der ökonomische Status der ProtagonistInnen nicht nur über ihre Handlungsmacht gezeigt, sondern auch durch die sie umgebenden Güter. Der Besitz eines Hauses suggeriert bspw. eine andere ökonomische Freiheit als das Mieten einer Einzimmerwohnung. Dieses eher unauffällige Zurschaustellen des ökonomischen Kapitals kommt insbesondere in Erzählungen zum Tragen, in denen weder von finanziellen Mitteln abhängige Handlungen noch der Zwang sich auf diese zu beschränken, thematisiert wird.

Texte mit expliziter Verhandlung des ökonomischen Kapitals

ProtagonistInnen beschäftigen sich insbesondere dann mit dem ihnen zur Verfügung stehenden ökonomischen Kapital, wenn sie nicht viel davon haben. Wer gut situiert ist und daher sämtliche Alltagsausgaben problemlos aufbringen kann, hat keinen Anlass, über diesen Status Quo nachzudenken. Anders verhält es sich hingegen bei Personen, für die solche Entscheidungen aufgrund der eingeschränkten Finanzlage größere Dimensionen haben. Da die ProtagonistInnen in Chanas Erzählband im Vergleich mit den anderen verhältnismäßig jung sind und daher häufig zum Erzählzeitpunkt nicht seit vielen Jahren einer sie absichernden Arbeit nachgehen, ist nicht verwunderlich, dass sie sich mit ihren finanziellen Möglichkeiten auseinandersetzen. Der erste enthaltene Text „Thaleia“ (NsF) kreist um eine Ich-Erzählerin aus prekären Verhältnissen. Sie scheint sich gut mit ihrer Situation arrangiert zu haben, wodurch ein Kontrast zwischen eigentlich schockierenden Umständen und dem durch die Perspektivierung transportierten, entspannten Gefühl entsteht. Lakonisch und ohne Bedauern thematisiert die namenlos bleibende,

junge Frau bspw. das Aufsuchen der Bücherei, um Heizkosten zu sparen, oder wie sie nach einer „langen erfolglosen Arbeitssuche“ (NsF S. 8) an den Job als Tellerwäscherin in einem teuren Restaurant gekommen ist. Ihr ökonomischer Status zeigt sich zudem an ihren Wohnverhältnissen (eine Einzimmerwohnung) und ihren Mahlzeiten (Käsebrod mit Senf und saurer Gurke). (Vgl. NsF S. 14) Die Umstände, unter denen sie lebt, erscheinen ihr als vollkommen normal, was sich an der Ruhe zeigt, mit der sie der fassungslosen Reaktion des in derselben Küche arbeitenden Kochs hinsichtlich ihrer kargen Mahlzeiten begegnet. Ihre pragmatische Orientierung am Notwendigkeitsgeschmack ist nicht mit Scham verknüpft, weshalb sie ihre Nahrungswahl auch erst auf Rückfrage erklärt: „Es ist nahrhaft und ich muss aufs Geld schauen.“ (NsF S. 21) Diese Denkweise spiegelt die für ihre Klasse typische Zweckgebundenheit der Nahrung wider.

Das geringe ökonomische Kapital der Protagonistin tritt umso stärker hervor, da es dem zweier übergeordneter Klassen gegenübergestellt wird: dem des übrigen Restaurantpersonals und dem der Gäste. Der Koch, der im Laufe der Erzählung in Interaktion mit der Protagonistin tritt, markiert die Tellerwäscherin eindeutig als Person einer untergeordneten Klasse, als er ihr Essen als „Arme-Leute-Essen“ (NsF S. 22) bezeichnet. Jedoch ist dieses Label nicht abwertend, sondern deskriptiv gemeint: Es ist das Essen der Menschen, die nur geringe ökonomische Möglichkeiten haben. Zudem bewertet er die Ernährungsweise dieser Klasse als besser, als jene der höheren, was sich durch die Kritik am Restaurantessen (z.B. der Foie gras) manifestiert: „Es ist mir ein Graus! Ich leide darunter genauso wie eine Gans!“ (NsF S. 24)

Während er der herrschenden Klasse mit Ekel begegnet, empfindet die Ich-Erzählerin angesichts der Welt des Luxusrestaurants das Erstaunen einer welterfahrenen Person gegenüber einer naiven: „Jedes Mal kam es mir vor, als blickte ich in eine Welt, die sich ein Kind ausgedacht hatte. Dieses Kind wusste noch nichts von Heizkosten und Stromrechnungen [...]“ (NsF S. 16)

Anders als das Handeln der Restaurantgäste, erwächst jenes der Protagonistin aus der Notwendigkeit, das eigene Leben zu finanzieren und ist dementsprechend eingeschränkt und auf ihr Berufsleben fixiert. Der Kauf eines teuren Lippenstifts, mit dem sie versucht, sich einer höheren Klasse anzunähern, stellt für sie einen großen Luxus dar. Obwohl sie durch den Kauf die Differenz zu mindern versucht, wird dieser Unterschied durch ihr Verhalten vor der Kaufentscheidung gefestigt. Gerade ihr langes Zögern und die Kalkulation, wie viel sie anhand der ungefähren Verbrauchsdauer wochenweise für den Kosmetikartikel ausgeben würde („vierzig Cent pro Woche“ (NsF S. 26)), markieren sie als Angehörige der untersten Klasse. Für sie ist der Lippenstiftkauf eben keine Alltagshandlung, weshalb sie beim Bezahlen mit der Überlegung kämpft, wie viele Lebensmittel sie für das Geld bekommen könnte. Der Gedanke „War

das wirklich nötig?“ (NsF S. 28) zeigt, dass ihr Konsum normalerweise auf lebensnotwendige Güter reduziert ist. Später bereut sie den Kauf aufgrund des fehlenden Nutzens: „Leider fiel mir für dieses sinnlose Ding beim besten Willen kein Verwendungszweck ein.“ (NsF S. 40) Auch anhand der für sie nicht klar einordbaren Annäherungsversuche des Kochs zeigt sich ihre ökonomische Zwangslage. Diese bringen sie kurzfristig dazu, über eine Kündigung nachzudenken, welche aber ihr aber nur dann als möglich erscheint, wenn schon ein Anspruch auf Arbeitslosengeld besteht. Wenngleich der Koch nicht übergriffig auftritt, wird durch diese Passage erkennbar, inwiefern ein Mangel an ökonomischen Kapital zum Akzeptieren von Missbrauch führen kann.

Den Zwang zur Sparsamkeit thematisiert auch die Erzählung „Euterpe“ (NsF), in welcher in die Haupterzählung ein Exkurs über die Lebensverhältnisse einer Bekannten eingebettet ist. Diese spart „überall, wo es nur geht“ (NsF S. 67) und bewohnt daher ebenfalls eine Ein-Zimmer-Wohnung. Doch ihr Notwendigkeitsgeschmack ist nur zum Teil mit dem der Protagonistin der ersten Erzählung vergleichbar, da er nicht einer generellen Not entspringt, sondern durch die Liebe zur gehobenen Küche bedingt ist. Um diese voll ausleben zu können, beschränkt sich die beschriebene Frau in den Bereichen Wohnraum, Mobiliar, Komfort und Kultur auf das Notwendigste. Sie nutzt weder Heizung noch Licht, besitzt nur ein paar wenige geerbte Möbelstücke und fährt nicht auf Reisen. Aus dem bewussten Zwang zur Sparsamkeit erwächst eine kulinarische Freiheit: Er ermöglicht ihr den Konsum luxuriöser Lebensmittel: „Kaviar und Austern, belgische Schokolade, erstklassigen Wein, teure Liköre und all diese Dinge.“ (NsF S. 68) Sie nimmt somit in einem Großteil ihres Lebens die Vorlieben einer untergeordneten Klasse an, um sich kulinarisch in jener bewegen zu können, deren Teller von den niedrig Klassierten abgewaschen werden. Ihr Habitus ist daher anders motiviert als jener der ersten Ich-Erzählerin, dennoch wird an ihrem Umgang mit Geld ersichtlich, wie schwierig es ist, den Klassenunterschied zu überwinden. Sie dient auch als Gegenbild zum Koch, der sich in einer höhergestellten Position nach dem Essen der unteren Klassen sehnt.

Eine weitere Erzählung, in der anhand des Essverhaltens Klassenzugehörigkeit oder eine Diskrepanz zwischen Habitus und Klasse thematisiert wird, ist „Erato“, in welcher die Erzählerin Caroline ökonomisch unabhängig einer selbstständigen Tätigkeit nachgeht. Obwohl ihre Kaufentscheidungen nicht durch finanzielle Nöte bedingt sind und sie sich, ohne darüber nachdenken zu müssen, regelmäßig Urlaube leisten kann bzw. im Kontext eines Kinderwunsches nicht über finanzielle Aspekte nachdenken muss, ist ihre Nahrungsaufnahme zum Teil nicht von Genuss strukturiert, sondern von dem Ziel Verschwendung zu vermeiden: „Bevor ein Käse im Kühlschrank das Ablaufdatum erreicht, würgt sie ihn hinunter, auch wenn sie keine Lust auf

Käse hat und ihr schlecht wird.“ (NsF S. 82) Dieselbe Zweckorientierung hinsichtlich des Konsums spiegelt sich auch in anderen Aspekten ihres Lebens wider, bspw. indem sie feststellt, „schon lange“ (NsF S. 86) kein Geld mehr für Zeitschriften auszugeben, weil ihr Männerbesuch sie mit Wissenschaftsmagazinen versorgt, oder wenn sie an die Leihgebühr denkt, welche sie sich durch den Bücheraustausch mit den Männern erspart. Auch ein weiterer finanzieller Vorteil bahnt sich in diesem Zusammenhang bereits an: „Ihre Mitgliedschaft wird sie dieses Jahr gar nicht mehr verlängern“ (NsF S. 87) Im Vergleich wird auch der Zusammenhang zwischen Kapital und Nutzen eines Ortes sichtbar: Für Caroline ist die Bücherei ein Ort des Lernens, an dem sie ihr Bildungskapital erweitert, die Ich-Erzählerin aus „Thaléia“ (NsF) hingegen sucht sie aufgrund der Wärme auf. Auch im Gespräch mit einer Nachbarin zeigt sich eine Diskrepanz in der Bewertung von Gütern: Für die im selben Haus wohnende Mutter ist das signierte Buch eines Mannes, den Caroline aufgrund seiner tiefsinnigen Gedanken schätzt, nichts als eine Wertanlage für sich und ihre Kinder: „Man kann sich ja auf die Pension heute nicht mehr verlassen.“ (NsF S. 99) Beide Beispiele offenbaren, dass der Zugang zum Bildungskapital nicht nur vom ökonomischen Kapital abhängig ist. Auch die für die Anwendung verfügbare Zeit, spielt eine große Rolle. Der Umfang, mit dem man sich dem Wissenserwerb widmet, hängt dabei einerseits von äußeren Faktoren, wie bspw. familiären Verpflichtungen und der Notwendigkeit einer Arbeit nachzugehen, ab, andererseits prägt die eigene Sozialisation, wie viel Relevanz man einer fortdauernden Bildung zugesteht. Wenig überraschend weisen weder die Mutter noch die Arbeitssuchende dem eine hohe Priorität zu, da für sie das Kindererziehen bzw. die finanzielle Absicherung im Vordergrund stehen. In Bezug auf die Mutter bleibt aufgrund der Perspektivierung unklar, ob dies der Zeitnot oder eines im Zuge des Aufwachsens erworbenen Umgangs mit Bildung entspringt. Die Gedankengänge der Abwäscherin hingegen deuten auf ein aus ihrer Biografie resultierendes Desinteresse hin. Zu keinem Zeitpunkt deutet sie an, auch außerhalb ökonomischer Nöte die Bücherei aufzusuchen oder Bücher zu lesen. Sobald sich ihr die Perspektive auf Arbeit eröffnet, unterbricht sie ohne zu zögern den Wissenserwerb: „Ich schlug die Zeitung zu, ging aus der Bücherei und machte mich fast sofort auf die Suche nach einem Job in einer Restaurantküche.“ (NsF S. 8)

Güter des ökonomischen Wohlstandes können somit unterschiedlichen Nutzen haben, bzw. die anderen Kapitalarten unterschiedlich beeinflussen. Darüber hinaus bieten sie eine Form des psychischen Rückhalts, der in Setz' Erzählung „Die Katze wohnt im Lalande'schen Himmel“ angeschnitten wird, als der Protagonist diese Ausgabe tätigt: „Der Preis für das komplette Album war nicht besonders hoch, was mich ein wenig enttäuschte. Es kam ja bald der Winter, da tat es ganz gut, viel Geld auszugeben.“ (DTrD S. 118) Die seltsam anmutende Erklärung deutet

auf die Schutzfunktion des Kapitals hin, die in der kalten, düsteren und damit für viele herausforderndsten Zeit des Jahres Sicherheit bietet. Durch den Kauf führt sich der Protagonist vor Augen, mit welcher Sorglosigkeit er sich dieser Saison nähern kann.

Diese in einzelnen Sätzen und somit nebenher eingeflochtene Thematisierung der Funktionen von Geld ist typisch für Setz' Erzählungen. In „Otter Otter Otter“ zeigt sich die ökonomisch eher prekäre Lage des Ich-Erzählers daran, dass er zwei Arbeitsstellen benötigt, um für seine 550 Euro kostende Wohnung, sowie Strom und Internet aufkommen zu können, weshalb er einerseits als Pedell an einer Schule und andererseits als Kellner arbeitet. Dies wird vom Protagonisten nicht kommentiert oder bewertet. Ökonomische Möglichkeiten und die daraus resultierenden Nöte werden somit zwar aufgeworfen und veranschaulicht, aber nicht zum zentralen Textthema erhoben.

Ähnlich beiläufig greift Menasse in „Schmetterling, Biene, Krokodil“ den Reichtum der westlichen Gesellschaft im Vergleich mit dem Nahen Osten auf. In einem kurzen Gespräch zwischen der Protagonistin Tom und einem Koch am türkischen Marktstand, spiegelt sich der ökonomische Unterschied zwischen den europäischen Touristen und dem ortsansässigen Personal wider, als der Mann auf ihren Hinweis, so große Fische gebe es zu Hause nicht, entgegnet: „Dafür alles andere.“ (TfF S. 28)

In „Melpomene“ (NsF) wird anhand der kurzen Schilderung eines Bloggerinnenlebens eine weitere ökonomisch motivierte Form von Geschmack thematisiert, die erst in den letzten Jahren aufgekommen ist. In einem Gespräch unterhalten sich die ProtagonistInnen über eine erfolgreiche Influencerin. Diese muss beispielsweise Produkte testen, „mit denen sie eigentlich gar nichts anfangen kann“ und „schreiben, wie toll das Zeug ist“ (NsF S. 126). Aus der Kapitalisierung von Freizeitaktivitäten resultiert zudem ein Mangel an Freizeit, da diese Teil der Arbeit ist. Die beschriebene Frau leidet aufgrund dieser Arbeit zwar an keiner ökonomischen Not, aber dennoch ist ihr Geschmack nicht frei gewählt, sondern basiert auf den Produkten, die sie bewerben soll, und der Aufmerksamkeit, die sie mit ihrem Handeln erlangt. Sie ist das Gegenbild von Bourdieus KünstlerInnentypus, der fehlendes ökonomisches Kapital durch gelebte Freiheit wettmacht, denn in ihrem Fall wird die habituelle Freiheit aufgegeben, um ökonomisch abgesichert zu sein.

Anhand von Setz' Erzählung „Südliches Lazarettfeld“ lässt sich jedoch fragen, inwiefern es den KünstlerInnentypen tatsächlich geben kann. Bei dem Ich-Erzähler handelt es sich um einen Autor, der aus ökonomischen Gründen auf die Teilnahme an Literaturveranstaltungen angewiesen ist, wofür er seine Flugangst überwinden muss: „Autor reist herum, weil er nicht *davon*

leben kann [...]“ (DTrD S. 16) Obwohl seine Profession dem künstlerischen Bereich zugeordnet werden kann, ist er habituell gebunden und kann nicht Vorlieben (bzw. Ängsten) entsprechend handelnd.

Auch in Menasses Erzählung „Igel“ wird auf den KünstlerInnentypus bezuggenommen: „Was Micol allerdings reichlich besaß, war Ignoranz den meisten Zwängen gegenüber, vor allem den ökonomischen.“ (TfF S. 93) Jedoch kann diese Einschätzung durch den Erzähler schwer überprüft werden, da die Protagonistin in der Erzählung bereits mit einem reichen Mann verheiratet ist, wodurch sie „sich weiter von ihren Launen regieren lassen, Kurse geben und nehmen, reisen, geistreiche Essays schreiben, ausgefallene Instrumente lernen“ (TfF S. 93) kann. Sie selbst reflektiert ihr eigenes Verhalten kaum, merkt aber in Hinblick auf die Verpflichtungen ihres Mannes an: „Sie brachten all das Geld ein, das er für sie [Micol] ausgeben konnte“ (TfF S. 110), weshalb es für ihre Projekte egal ist, wenn „das Ganze kaum Geld eingebracht“ (TfF S. 94) hat. Somit wird an Micol weniger die Unabhängigkeit einer Künstlerin erkennbar, sondern die vollkommene Handlungsfreiheit, die sich aus finanziellem Überfluss ergibt. Zugleich geht die Verfügbarkeit von sehr viel Geld und ebenso viel freier Zeit mit einer emotionalen Unreife einher: Die Protagonistin handelt egozentrisch und wird hysterisch, wenn ihre Launen nicht augenblicklich erfüllt werden. Ihre Sehnsucht, sich von den anderen Reichen abzuheben, evoziert zwar exzentrisches Verhalten in ihr, in diesem ist sie aber von dem Geld ihres wohlhabenden Gatten abhängig.

Die Handlungsmacht, die Geld verleiht, wird von Menasse in „Haie“ aufgebracht, als in einem Gespräch über die organisierte Kriminalität die Korruption und Käuflichkeit in der Judikative diskutiert werden, wobei die Kritik aufkommt, dass „die Durchsetzung des Rechts oft eine Frage des Geldes“ (TfF S. 288) sei. Im selben Gespräch werden auch die finanziell determinierten Möglichkeiten von Eltern, die schulische Laufbahn ihrer Kinder mitzubestimmen, reflektiert. Die „Reicheren“ und „Gebildeteren“ (TfF S. 224), so erfährt man, ziehen vor dem Schuleintritt in die Nähe der hochwertigeren Bildungseinrichtung, während andere Eltern minderwertigere Schulen akzeptieren müssen. Gegen Ende der Erzählung wird eine weitere, nur wohlhabenden Eltern vorbehaltene Option aufgezeigt, indem der Wechsel des Problemschülers Frederic auf eine Privatschule thematisiert wird (Vgl. TfF S. 241). Anhand von Noras Entsetzen angesichts des hohen Preises von Schultaschen, werden auch die generellen Kosten, die mit einem Schulbesuch einhergehen, reflektiert (Vgl. TfF S. 220).

In Setz' Erzählung „Spam“ (DTrD) spielt ebenfalls die Finanzierung der Ausbildung der Kinder eine Rolle. Der Text besteht aus einer langen E-Mail, in welcher die Schreiberin die Schwierigkeit erläutert, ausreichend Geld zu erwirtschaften, um ihren studierenden Sohn zu

unterstützen. Sie schreibt vom Verkauf von Alltagsgegenständen, um an Geld zu kommen, und von der Gefahr, die Stromrechnung nicht mehr bezahlen zu können, und bittet daher um finanzielle Unterstützung. Es bleibt unklar, ob es sich bei dem E-Mail um einen Betrugsversuch handelt, jedoch versucht die fiktive Schreiberin diesen Vorwurf vorwegzunehmen. Indem sie auf entsprechende Nachrichten referiert, verdeutlicht Setz die Schwierigkeit tatsächlich Hilfesuchender, sich in einer Welt, in der eine Vielzahl an falschen und schwer prüfbaren Informationen kursiert, von Scharlatanen abzuheben.

Eine Diskrepanz zwischen vorhandenen Möglichkeiten und Habitus zeigt sich in der Erzählung „Polyhymnia“ (NsF) in welcher die Mutter der Erzählerin Carmen eine längere Phase in prekären Verhältnissen verbringen musste, bevor sie ein stabiles Umfeld für ihre Tochter schaffen konnte: „Ein paar Jahre hatte ich nur Verluste und wusste gar nicht, wie ich die Krankenversicherung bezahlen soll.“ (NsF S. 174) Nun lebt die Familie in einem großen, luxuriös eingerichteten Haus, mit dem die Mutter selbst aber selbst nicht zufrieden ist. Viele aus ihrer eigenen Kindheit vertraute Güter fehlen und so fühlt sich das Haus „wie ein kratziger Pullover“ (NsF S. 146) an.

Auch „Enten“ (TfF) thematisiert den Zusammenhang zwischen der Familiengeschichte und dem Umgang mit Geld. In der Erzählung reflektiert die Erzählerin Jenna das eigene Verhalten und jenes ihres Mannes Ben und zieht Verbindungslinien zu Kindheitserfahrungen. Diese sind stark vom symbolischen großväterlichen und väterlichen Erbe geprägt. Der Großvater wird als „ein gutaussehender Schlawiner“, der zugleich „spielsüchtig, Größenwahnsinnig, verantwortungslos“ (TfF S. 285) war, beschrieben. Dadurch geriet die zunächst gut gestellte Familie in Armut. Jennas Vater wird daher in eine doppelt prekäre Situation hineingeboren: Einerseits besitzt er aufgrund des jüdischen Vaters eine im Kontext der NS-Zeit gefährliche Identität, andererseits ist er mit Mittellosigkeit konfrontiert. Diese verstärkt sich nochmals, als er mit seinem Bruder mittels eines Kindertransports außer Landes gebracht wird. „Außer seinen Kleidern hatte er nichts dabei gehabt.“ (TfF S. 292) Auch die Entbehrungen der Nachkriegszeit werden thematisiert. Für den Vater hat das „Stück Zucker, im Kaffeehaus, wenn ein Erwachsener den Kaffee weniger süß trank“ (TfF S. 293) zu jener Zeit einen Luxus dargestellt. Diese Schenkung setzt er bei Jenna fort, obwohl diese andere Süßigkeiten zu erhalten scheint, was sich an ihrem Handeln zeigt: Sie verfüttert die Zuckerstücke im Kurpark an Esel. Die sich aus den Nöten der Zeit ergebene Sparsamkeit wird somit auch dann fortgesetzt, als kein ökonomischer Zwang mehr vorhanden ist. Dadurch erlernt Jenna in der Kindheit unbewusst Glaubenssätze, die ihre Beziehung zu Konsum stark prägen: „Je jünger man war, desto weniger hatte man zu verlangen“. „Große Puppen, große Wünsche waren nicht gestattet“ (TfF S. 311). Entsprechend verhält

sie sich gegenüber ihrem Sohn Samuel und übt Kritik an dem ihrer Ansicht nach gierigen Verhalten von Kindern, die gedankenlos teures Essen verschlingen und im Restaurant eigenmächtig Zusatzbestellungen zu tätigen (Vgl. Tff S. 312). Andererseits bezeichnet sie die Sorge um Geld und den Geiz als schlechte Eigenschaften, die ihr Mann von ihr zu übernehmen scheint (Vgl. Tff S. 290). Die kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Verhalten wird an der Erinnerung an eine Begebenheit erkennbar, bei der der fünf oder sechs Jahre alte Sohn einen Zwanzig-Euro-Schein bekommt, mit welchem er sich in der Spielzeugabteilung etwas aussuchen soll. Nach langer Suche stellt der Bub erschöpft und enttäuscht fest, wie wenig er sich damit leisten kann, was bei Jenna zu Reue führt, da „sie ihm schon mit fünf Jahren die Illusion genommen hatte, alles sei möglich [...]“ (Tff S. 292)

Vermittlung des ökonomischen Kapitals anhand von Handlungen

Alle Erzählbände überschneidend gibt es zwei Bereiche, über welche das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein von ökonomischem Kapital besonders vermittelt wird: die Konsumation von Lebensmitteln und Getränken, sowie Reisen.

Anhand der ersten Erzählung Chanas ist bereits das Essen einer Angehörigen der unteren Klasse im Vergleich mit den Angehörigen der übergeordneten Klassen veranschaulicht worden. Daneben finden sich zahlreiche andere Erfahrungen, die den Zugang zu einer Produktvielfalt in quantitativer und qualitativer Hinsicht schildern. Zu Beginn von „Euterpe“ (NsF) wird mittels der von Laura gekauften Nahrungsmittel eine Differenz zu der ihr vorangehenden Erzählung „Tháleia“ (NsF) geschaffen. In Lauras Einkaufstasche landen „Schokoladenmilch, ein Sandwich, Fruchtsaft, ein paar Knabbereien“ (NsF S. 43), also eine unklare Anzahl an nebenher gekauften Artikeln, deren Kosten nicht genau kalkuliert werden müssen, was Lauras ökonomische Freiheit offenbart. Auch das im weiteren Handlungsverlauf geschilderte Konsumverhalten von Laura und Luca ist von Gedankenlosigkeit geprägt, bspw. ist die Konsumation von Gemüse-Risotto und Wein in einem Lokal am Genfer See als Alltagsgeschehen inszeniert. Wenn Laura zuvor feststellt, „Es gibt dort unten sicher super Lokale“ (NsF S. 72), muss sie nicht darüber nachdenken, ob sie sich den Besuch leisten kann. Zugleich herrscht kein Zwang sich vornehm zu geben, weshalb auch das Trinken eines Kaffees im Pappbecher nicht nur legitim ist, sondern gar nicht darüber nachgedacht werden muss. In „Melpomene“ (NsF) isst die Ich-Erzählerin Silvia nicht um Geld zu sparen keine Fertiggerichte, sondern aus „Ehrgeiz“ (NsF S. 104). Kochen ist für sie kein finanziell bedingter Zwang, sondern ihr „liebstes Hobby“ (NsF S. 122). Obwohl die Gerichte oft einfach sind, werden sie stets durch einzelne teurere Elemente, wie einen Roséwein oder Artischocken aufgewertet werden, was nicht als Luxus empfunden

wird. Auch durch die Benennung als ‚Pasta‘ anstelle von ‚Nudeln‘ wirken die Mahlzeiten weniger schlicht. In „Urania“ (NsF) zeigt sich ökonomisches Kapital am spontanen Kauf von Forellen und Chardonnay, am Gang zur Bäckerin, um Brot zu besorgen, sowie bei der Kakao-Zubereitung, die sowohl Zeit als auch hochwertige Zutaten erfordert: „Ich stellte eine kleine Emailkanne auf den Herd, goss Milch hinein und schmolz darin ein paar Stück Schokolade. Während ich die Milch aufkochte, rührte ich Zimt, geriebene Gewürznelken und ein paar Chiliflocken hinein.“ (NsF S. 184) Auch in diesem Fall spielt Geld keine Rolle, sondern eine bestimmte Form des Genusses steht im Vordergrund und ist Grund für den Unterschied zu Ramòn, dem Ehemann der Protagonistin, dem es in derselben finanziellen Lage, aber mit weniger Freizeit ausgestattet, besser gefällt „in lauwarme Milch einen Löffel Kakaopulver zu kippen.“ (NsF S. 185)

Nora in „Haie“ (TfF) wiederum kann sich, ohne jegliches Abwägen, den Besuch eines Edelitalieners leisten, wo Trüffelnudeln und fangfrische Fische gereicht werden. Zugleich ist davon auszugehen, dass sie nicht regelmäßig solche Lokale besucht, da sie „den Luxus einer Stoffserviette“ (TfF S. 232) genießt, was sich aber unter Berücksichtigung des gesamten Textes eher durch Einschränkungen aufgrund der Mutterschaft als durch ökonomische Zwänge erklären lässt.

In „Igel“ (TfF) wird anhand von zwei aufeinandertreffenden Ehepaaren eine gesellschaftliche Abstufung sichtbar, die sich auch in deren Konsum niederschlägt. Die dank des reichen Ehemanns von jeglichem ökonomischen Zwang befreite, jedoch nicht aus vermögenden Verhältnissen stammende Micol bestellt primär Crémant oder Champagner. Ein Essen im Hotelrestaurant plant sie mit Hummersüppchen und Cassis. (Vgl. TfF S. 119) Ihr Mann Thomas, dessen ‚von‘ im Namen eine besondere Herkunft andeutet, empfindet das Essen mit diversen CEOs, bei dem es „Champagner, Fisch- und Vorspeisenspezialitäten“ (TfF S. 111) im Bordell gibt, eher als Zumutung und beneidet die ihm unterstellten Angestellten, welche sich in einer Trattoria „ungestört mit Barolo volllaufen lassen durften [...]“ (TfF S. 112) In der Erzählung treffen Micol und Thomas auf zwei AufsteigerInnen, die als Kontrastfiguren fungieren: Erika, die aus gutbürgerlichem Haus stammt und eine erfolgreiche Geschäftsfrau ist, und Max, der eher durch Glück mit dem Renovieren von Häusern Karriere gemacht hat. Erika hat sich als Frau den Zugang zu einer bestimmten Klasse erarbeitet und dementsprechende Kenntnisse und Verhaltensformen angeeignet, weshalb sie sich mit teurem Wein auskennt und kritisiert, dass ihr Mann „sogar Korbflaschen“ (TfF S. 120) kauft. Sie versucht den Klassenunterschied durch den Erwerb von passenden Kenntnissen zu vermindern, wirkt dadurch aber bemühter als gebürtige Angehörige der angestrebten Klasse. Dennoch versteht sie sich ausgezeichnet mit

Thomas, da die beiden Geschäftsleute sind und als solche auf Augenhöhe miteinander kommunizieren können.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass in den Erzählungen insbesondere Wein und Fisch als Speisen der höheren Klasse gelten. Wer es gewohnt ist, diese Produkte zu konsumieren, verfügt außerdem meist über ein gewisses Wissen über sie, hat aber auch keine Hemmungen andere Dinge zu sich zu nehmen.

Die Möglichkeit des Reisens wird in den Erzählungen zwar nicht im selben Ausmaß thematisiert wie Unterschiede bei den Essgewohnheiten, spielt aber dennoch mehrfach eine Rolle. Bei dem Familienurlaub in „Schmetterling, Biene, Krokodil“ (TfF) wird beim Buchen eines All-Inklusive-Türkei-Urlaubs kein Gedanke an die Kosten verschwendet. Entscheidend ist, dass es „die einfachste Lösung“ ist, „wenn man mit Kindern selbst auch ein bisschen Erholung haben will [...]“ (TfF S. 46) Einzig anhand der Flüge, die aufgrund der sehr geringen zeitlichen Distanz zum Schulbeginn billiger sind, wird erkennbar, dass der finanzielle Aspekt nicht vollkommen bedeutungslos ist. (Vgl. TfF S. 49) Jedoch spielt für die ProtagonistInnen abseits dessen Geld keine Rolle und die Differenzierung in Kleidung, welche von der Exfrau stammt, und Kleidung, die von Tom für die Kinder gekauft wird, basiert nicht auf finanziellen Gründen, sondern dient, um Streit aus dem Weg zu gehen. (Vgl. TfF S. 14) Auch die Kosten für zusätzliche Gin Tonics stören Tom nicht, wenngleich sie sich gegenüber dem Kellner für ihren Alkoholkonsum schämt. (Vgl. TfF S. 32)

Vielfach wird das Reisen als normaler Aspekt des täglichen Lebens geschildert: Luca und Laura in „Euterpe“ (NsF) begegnen einander in einem Hotel. Caroline in „Eurato“ (NsF) macht Reisen ins Burgenland und nach New York. Silvia in „Melpomene“ (NsF) verbringt gemeinsam mit ihrem Freund Georg einen längeren Urlaub auf einer Insel. Die Apothekerin in „Kalliope“ (NsF) fährt an den Wochenenden regelmäßig mit dem Auto weg.

Nur in wenigen Erzählungen wird ersichtlich, dass es auch in diesem Bereich Abstufungen gibt. Ines in „Terpsichore“ ist zwar viel in Europa unterwegs, nutzt dafür aber eine „billige Jahreskarte“ (NsF S. 288). Die Protagonistin reflektiert den Nutzen des Reisens für die persönliche Entwicklung, indem sie das Auftreten von Langzeitarbeitslosen und FrühpensionistInnen mit deren „Mangel an Erfahrungen und Erlebnissen“ (NsF S. 287) in Verbindung bringt. Daran wird ersichtlich, inwiefern die ökonomische Freiheit, die einen Urlaub ermöglicht, auch das kulturelle Kapital beeinflusst. Der quasi nebenher stattfindende Besuch des Schlosses Prangins in „Euterpe“ verursacht Zusatzkosten für Transport und Eintritt. Für die Protagonistinnen Luca und Laura stellt das keinerlei Problem dar. Durch das Aufsuchen bestimmter Orte werden Fer-

tigkeiten erworben und Erfahrungen gemacht, welche die Reisenden der legitimen Kultur näherbringen. Wer sich das nicht leisten kann, ist dadurch nicht nur innerhalb der konkreten Situation benachteiligt, sondern auch über diese hinaus, da die Möglichkeiten, die eigene Lage zu wenden und aufzusteigen, verringert werden.

Diese Verbindung von ökonomischer Absicherung und Wissenszuwachs zeigt sich auch darin, dass die in den Erzählungen erwähnte Gymnasiumsbesuche oder Universitätsstudien stets in Verbindung mit finanzieller Sorglosigkeit stehen. Carmen in „Polyhymnia“ (NsF) wächst so gut situiert auf, dass sich innerhalb der Erzählung kein Anlass für sie ergibt, ihre Privilegiertheit zu hinterfragen. Die Erweiterung des eigenen Horizonts über den Bildungsabschluss hinaus ist neben dem Bedürfnis nach Erholung ein wiederholt auftretender Aspekt der beschriebenen Reisen.

Unterschieden werden muss allerdings zwischen Geschäftsreisen und Urlaubsreisen, da erstere kein Ausdruck des eigenen Kapitals und der Freiheit darstellen. Gut erkennbar wird das in „Igel“ (TfF). Während die Urlaubsreisen durch Micals Freiheitszwang geprägt sind, sind die Geschäftsreisen durch Klassenzwang charakterisiert. Thomas „musste“ (TfF S. 111) an dem luxuriösen Geschäftsessen teilnehmen. Die Angestellten eines Geschäftspartners „mussten“ sich bei dem Essen auf eine bestimmte Weise verhalten, um einen Karriereabstieg zu vermeiden, wobei Alkoholmissbrauch stattfindet, „um durchzuhalten, was zu verhindern oder zu verweigern sie als Nüchterne zu feige gewesen sind.“ (TfF S. 113) Auch Thomas, den das Event langweilt, ist verpflichtet teilzunehmen (Vgl. TfF S. 111) und kann nur entkommen, indem er mit einer der Prostituierten auf ein Zimmer verschwindet (Vgl. TfF 113). Die Reise ist zwar vom Luxus geprägt, dieser kann aber nicht frei konsumiert werden, da ein Ausleben der eigenen Bedürfnisse ökonomische Nachteile mit sich brächte. Die Differenz zu den Urlaubsreisen wird besonders deutlich, da Mical in ihrer Sprunghaftigkeit und durch ihren Mann mit dem nötigen Geld ausgestattet sehr viele spontane Reisen tätigt, während Thomas sich eher einen ruhigen Ausgleich zu den fremdbestimmten Geschäftsreisen wünschen würde. Dies ist jedoch kaum möglich, da die Extravaganz, die sich aus Micals Sehnsucht nach Unabhängigkeit und der Absicherung durch Thomas ergibt, zwanghafte Züge trägt: „Das perfekte Hotel durfte weder protzig noch absurd teuer sein, es sollte familiär, authentisch und dennoch luxuriös sein.“ (TfF S. 95) Tätigkeiten und Gütern, die sie als zu ordinär einordnet, wie bspw. das Spielen von Brettspielen (Vgl. TfF S. 109) und zu viel gemeinsame Zeit in der Ehe (Vgl. TfF S. 103), verweigert sie sich vollkommen. Werden ihre mitunter verrückten Wünsche im falschen Moment nicht erfüllt, kann sie dies nicht akzeptieren, weshalb ihr Mann mittels einer ausreichenden Summe z.B. ein Nichtraucherzimmer in ein Raucherzimmer verwandelt (Vgl. TfF S. 115). Bei guter

Laune hat sie zugleich kein Problem damit, dass ihr Wunsch nach einem Champagner nicht erfüllt wird und trinkt stattdessen einen Vino Frizzante (Vgl. Tff S. 103). Das rücksichtslose Ausleben dieser engen Verknüpfung von Emotion und Konsum wird im Text mehrfach auf eine fehlende, aus der Bewältigung von Rückschlägen und Herausforderungen basierende Reifung der Person zurückgeführt. Micol mangeln die „üblichen Verletzungen [...], die einen weiser und härter werden lassen“ (Tff S. 93), sodass ihr Denken und Handeln zum Teil ähnlich kindlich erscheint wie das von Luca in „Euterpe“ (NsF). Der vollkommene Mangel an Grenzen schlägt sich in Micols gesamten Verhalten nieder, welches von ihrem Umfeld aufgrund seiner Andersartigkeit sowohl wertgeschätzt als auch belächelt wird. In höheren Kreisen wird sie als, im Vergleich mit „Jungpuppen“ oder „ergrauten Müttern“ (Tff S. 99), interessantes Schmuckstück für Thomas eingeordnet. Angehörige unterer Klassen beobachten sie mit Amüsement, nehmen sie aber kaum ernst (Vgl. Tff S. 108). Für Thomas dient sie aufgrund ihrer vielen Anforderungen und Wünsche, die er dank seiner finanziellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten durchwegs erfüllen kann, als Mittel der Selbstbestätigung: „Er gefiel sich, wenn er sie durch die Stürme trug, die sie bedrohten.“ (Tff S. 100-101)

Güter als Kennzeichen ökonomischen Kapitals

Das Kapital der ProtagonistInnen offenbart sich jedoch nicht nur anhand von in die Narration eingebundenen Kaufentscheidungen, sondern tritt auch durch die sie umgebenden Güter in Erscheinung. Da der Erwerb dieser Güter vom Habitus strukturiert ist, stellen sie häufig Kennzeichen einer Klasse dar, markieren also einen bestimmten sozialen Rang.

Insbesondere in Bayers Texten werden die Güter, von denen die ProtagonistInnen umgeben sind, oft genau aufgezählt. Die erste Erzählung handelt in dem luxuriösen Apartment von Mariannes Eltern in der Wiener Innenstadt, „wo die Dichte an Luxusartikelgeschäften, Banken und Nobelrestaurants am höchsten ist“ (GmM S. 5). Im Laufe der Handlung beschreibt der Erzähler die Inneneinrichtung:

„Hohe Plafonds, alles großzügig eingerichtet, hauptsächlich mit alten chinesischen Möbeln, orientalischen Teppichen und indischen Stoffen, hölzernen und steinernen Skulpturen aus Südamerika, afrikanischer Stammeskunst. An den Wänden hängen Bilder bekannter Maler der europäischen und amerikanischen Moderne, und in jedem Zimmer gibt es mindestens eine Regalwand mit Büchern, deren Wert man schon an ihren Rücken zu erkennen glaubt.“ (GmM S. 7-8)

Neben dieser sehr genauen Beschreibung fließen immer wieder andere, den Reichtum verdeutlichende Elemente in den Text ein. Der nebenbei erwähnte Koffer im begehbaren Kleiderschrank ist von Louis Vuitton, die Gewehre von Mariannes Vaters sind österreichisches Qualitätsfabrikat, zum Essen werden mehrere Weine, Likör, Kaffee und Zigarren angeboten und das Geschirr wird für die Putzfrau zum Waschen stehen gelassen. Durch die enorme Anhäufung

von Luxusgütern erhält die Erzählung einen ironischen Charakter. Einerseits zeigt Bayer auf, wie manche Leute tatsächlich leben, andererseits treibt er es dabei so bewusst zur Spitze, dass Marianne und der Ich-Erzähler zu Kunstfiguren werden. Dies geschieht auch durch die Handlung, denn während das Gourmet-Essen im noblen Heim der Eltern zelebriert wird, findet im Freien ein Terrorakt mit zahlreichen Toten statt. Dieser wird vom Ich-Erzähler, während Marianne das Menü finalisiert, in Seelenruhe verfolgt. Als er beobachtet, wie ein Mann niedergeschossen wird, erkundigt er sich bei Marianne, ob sie Hilfe brauche. Weder um die eigene Person noch um die wertvollen Gegenstände sind die beiden besorgt, und als zwei Gemälde durchschossen werden, wird entspannt zum Kaffee übergegangen.

Zwei weitere Erzählungen von Bayer kombinieren das Motiv des ungeheuren Reichtums mit dem der Zerstörung. So werden in Erzählung XVI im Anschluss an einen Flohmarktbesuch die dort sehr günstig erstandenen, aber eigentlich äußerst wertvollen Güter in einem genussvollen Prozess zerstört. Beim Schlafengehen schließlich sinniert der Erzähler „über diesen schönen, wunderbaren, unwiederbringlichen Tag der Freude und des lauterer Glücks“ (GmM S. 144). In der Erzählung XIX, ironisch eingeleitet mit den Worten „Ach, immer diese öden Dystopien“ (GmM S. 159) ist eine Art Eiszeit ausgebrochen, welche die ProtagonistInnen dazu bringt, zunächst die teure Einrichtung, wie eine Jugendstilkredenz und eine Biedermeierkommode, dann kostbare Kleidung, wie japanische Zori-Sandalen, und schließlich kulturelle Güter, beginnend mit Schallplatten, über Literaturzeitschriften und Gemälde bis hin zu Büchern zu verbrennen. Sichtbar wird daran einerseits eine unterschiedliche Bedeutung, die den verschiedenen Gegenständen im Vergleich miteinander zugeschrieben wird, andererseits die Wertumkehr, die Güter in Notsituationen erfahren. Während die Möbel, obwohl es sich zum Teil um Erbstücke handelt, ohne große Hemmung geopfert werden, fällt dasselbe bei den kulturellen Gütern schwerer und bedarf daher besonderer Rituale. Zu den Schallplatten wird gesungen, die Literaturzeitschriften werden mit Fachwissen kommentiert, aus den Büchern wird vorgelesen. Dies zeigt, dass die beiden ProtagonistInnen der Kunst mehr Bedeutung zuweisen als den Gebrauchsgegenständen. Der semantische Gehalt hat höhere Priorität als der ökonomische Wert. Zwar kommentiert Marianne das Verbrennen eines Matisse-Gemäldes mit „Das teuerste Feuerchen der Welt“ (GmM S. 166), ansonsten wird der auf den finanziellen Aspekt aber nicht Bezug genommen. Im Vordergrund steht hingegen einerseits die persönliche Beziehung zu den „lieb gewonnenen Gegenständen“ (GmM S. 164) und andererseits deren Tauglichkeit als Brennmaterial, was bspw. den Ausgaben der Zeitschrift „*kolik* (Kartonbroschur)“ höheren Wert als der „*Neuen Rundschau* (Hochglanzpapier)“ (GmM S. 165) verleiht. Aus demselben Grund wird auch beim Verbrennen

der Bücherregale angemerkt, dass diese nicht aus billigem Pressspanzeug, sondern aus massiver Eiche sind (Vgl. GmM S. 162).

Eine Anhäufung von Gütern findet sich auch in der Erzählung XVII, in der eine kranke, adipöse Marianne vom Ich-Erzähler in einem Heim für betreutes Wohnen besucht wird. Man erfährt, dass sie davor auf 300 Quadratmetern gewohnt hat. Einen Großteil ihres Besitzes, der sowohl wertvolle Gegenstände als auch kitschige Nippes enthält, hat sie mit in ihre deutlich kleinere, neue Behausung genommen, welche daher als „Mischung aus zugemüllter Messie-Bude und übergroßem Schrein“ (GmM S. 146) bezeichnet wird. Obwohl der ehemalige Reichtum nun den Lebensraum negativ beeinflusst, also zur Belastung geworden ist, hält Marianne an ihm fest und hat nur einen kleinen Teil verkauft, um ihre Behandlung zu finanzieren.

Alle dieser Erzählungen kreisen neben anderen Themen auch um die Frage nach dem Wert von Gütern. Einerseits zeigt sich, wie wenig der ehemals bezahlte Betrag in gewissen Lebenslagen von Bedeutung ist, denn er schützt nicht vor Terroristen, Kälte oder Krankheit. Andererseits wird ihnen zum Teil ein neuer Wert zugesprochen, bspw. als Brennmaterial (Erzählung XIX). Dies betrifft auch moralische Konventionen: Während in der heutigen Zeit das Tragen von echtem Fell einen Eklat darstellt, freuen sich Marianne und der Ich-Erzähler angesichts der Eiszeit über die alten Pelzmäntel der Mutter. Die Extremsituation führt darüber hinaus zum gewaltvollen Schutz des eigenen Lebens, denn gut isolierte Wohnungen erhalten in der dystopischen Szenerie einen so hohen Wert, dass im Kampf darum Morde begangen werden.

Geschlechterspezifische ökonomische Abhängigkeit

Obwohl in den Erzählungen sehr viele unabhängige Frauen auftreten, ist ökonomische Abhängigkeit von Männern Thema, das sich durch mehrere Texte zieht. Es gibt keine einzige Erzählung, in der ein Mann in dieser Form von einer Frau abhängig ist, jedoch mehrere, in denen eine Frau von einem Mann abhängig ist. Die jeweiligen Frauen erleben durch ihre Partner zwar eine große Handlungsfreiheit, diese speist sich aber aus dem Kapital von Männern und würde, bei Beziehungsabbruch, von einem Moment auf den anderen wegfallen. Basis für den Bezug des Geldes sind unterschiedliche Beziehungsformen, die verschiedene Gegenleistungen von den Frauen einschließen

Am häufigsten wird eine Abhängigkeit in Eheverhältnissen geschildert. Das betrifft die Ehe der Ich-Erzählerin in „Urania“ (NsF), die der dementen Grete in „Raupen“ (TfF) und die von Micol in „Igel“ (TfF). Andere Abhängigkeitsverhältnisse werden anhand von Luca und Laura aufgezeigt. Lucas gesellschaftliche Stellung und ökonomische Macht bemisst sich an ihrem körperlichen Kapital. Ihr wird vorgeworfen, mit berühmten Schriftstellern und Professoren zu schlafen, um „dann genauso gute Bücher“ (NsF S. 44) zu schreiben, und sich als Opfer zu

stilisieren. Zwar ist sie schriftstellerisch tätig, verdient damit aber „praktisch kein Geld“ (NsF S. 52). Ihre Urlaubsbekannntschaft Laura wiederum ist von den finanziellen Zuschüssen ihres Vaters abhängig, da sie es nicht schafft, eine Festanstellung zu bekommen, und stattdessen auf Honorarbasis Texte für ein Gartenmagazin schreibt. Zwar bemängelt sie diesen Zustand und bewundert andere berufstätige Frauen für die Reife, die sie ausstrahlen, zugleich scheint sie sich in ihrer Position zu wohl zu fühlen, um tatsächlich etwas daran zu ändern. Damit unterscheidet sie sich markant von der Ich-Erzählerin von „Urania“, die aufgrund ihrer Arbeitslosigkeit große Scham empfindet. Luca und Micol hingegen problematisieren die eigene Situation nicht.

Grete ist die einzige Frau, deren Rolle innerhalb der Ehe sich aus einem traditionellen Familienbild speist. Aus den Erinnerungen ihres pensionierten Mannes wird eine konservative Arbeitsteilung erkennbar: Die Frau war für die Versorgung der drei Kinder zuständig, der Mann für den Gelderwerb (Vgl. Tff S. 54). Seine seltene Anwesenheit zuhause begründet Konrad damit, dass er den gemeinsamen Lebensstil, samt Reisen, Haus mit Garten und Kindern, finanziert hat (Vgl. Tff S. 82). Abseits des Vorwurfs, er habe die Arbeit gegenüber der Familie zu sehr priorisiert, wird Gretes Perspektive auf die Rollenteilung nicht ersichtlich. Grete unterscheidet sich von den anderen abhängigen Frauen durch ihre umfassenden Tätigkeiten innerhalb der Familie, die sowohl die Organisation des Haushalts als auch die Kinderbetreuung und -erziehung umfassen.

Auffällig ist, dass die abhängigen Frauen, Grete ausgenommen, ausnahmslos unreifer erscheinen als jene, die berufstätig (gewesen) sind. Insbesondere Micol und Luca werden stark von ihren Emotionen geleitet. Bei letzterer wird im Laufe der Erzählung zudem eine Unsicherheit ersichtlich, die sie durch eine gespielt selbstbewusste Selbstinszenierung als geniale Dichterin zu überspielen versucht. Dies gelingt ihr gegenüber Laura auch: „Ihre Frechheit war unwiderstehlich. Sie war wie die Anführerin der coolsten Clique in einer Schulklasse bei der man unbedingt dabei sein wollte.“ (NsF S. 54) Im Laufe der Erzählung verändert sich Lauras anfangs sehr bewundernder Blick, da sie immer wieder Verhaltensweisen entdeckt, die ihr missfallen. Sie beginnt, Scham für ihre Begleiterin zu entwickeln, und ist immer wieder genervt von ihrer sprunghaften Art. Zugleich ändert sich im Laufe des Handlungsverlaufs die Hierarchie zwischen den beiden Frauen. Die zunächst selbstbewusst erscheinende Frau, verwandelt sich im Zuge des Ausflugs immer mehr in ein Tier, welches auf Hilfe angewiesen ist. Laura stellt gegen Ende der Erzählung fest: „Sie war mir überlegen gewesen, diejenige, die mir etwas aus der Hand gerissen hatte, und jetzt stützte ich sie, damit sie nicht schwankte.“ (NsF S. 80) Dieser Wandel wird auch anhand des von Laura wahrgenommenen Personals geschildert. Sowohl eine

Rezeptionistin als auch ein Zugbegleiter und ein Kellner haben zwei Auftritte. Bei den ersten zeigen sie jeweils neutrale Reaktionen, bei den zweiten hingegen zeigt sich der Kellner erschrocken, der Zugbegleiter verschämt und die Rezeptionistin irritiert von Luca. Am Ende wird ersichtlich, wie unzufrieden sie mit ihrem eigenen, glamourösen Leben ist: „Ich bewundere jede Bäuerin, jeden Handwerker, jeden, der weiß, wo er hingehört.“ (NsF S. 81) Micol hingegen sehnt sich nicht danach, wie jemand anderer zu sein, sondern fürchtet dies vielmehr, woraus ebenfalls ein exzentrisches, selbstbezogenes, emotionsgeleitetes Verhalten erwächst, welches von ihr kaum reflektiert wird. So profitiert sie zwar oberflächlich gesehen davon, dass sie in Thomas einen Mann hat, der aufopferungsvoll liebt und ihr alle Wünsche ermöglicht, hätte es aber eigentlich nötig, Grenzen aufgezeigt zu bekommen, um sich weiterzuentwickeln.

Zwar zeigen auch Laura und die Ich-Erzählerin von „Urania“ (NsF) eine gewisse Unreife, sie sind aber deutlich geerdeter, was die kritische Reflexion ihrer ökonomischen Position mit sich bringt. Dies lässt sich damit in Verbindung bringen, dass beide trotz ihrer Abhängigkeit Tätigkeiten nachgehen, indem sie geringfügig Geld verdienen bzw. wichtige Aufgaben im Haushalt übernehmen. Die Texte veranschaulichen somit einen Reifungsprozess, der mit der Übernahme von Verantwortung einhergeht, sowie die Gefahren eines konstanten Mangels an Herausforderungen.

2.3.1.2 Wissen/Kulturelles Kapital

Während Kaufentscheidungen, finanzielle Nöte und der Umgang mit Gütern auch in kurzen Erzählungen zumeist schnell ersichtlich sind, lässt sich das Wissen über das gegenwärtig Legitime – das kulturelle Kapital – nicht immer deutlich ausmachen. Zumeist wird es am Umgang mit oder am Vorhandensein von bestimmten kulturellen Gütern sichtbar, weshalb es zum Teil schwer vom ökonomischen Kapital abzugrenzen ist. In wenigen Texten wird es aber auch narrativ verhandelt.

Erneut ist es Chanas erste Erzählung „Tháleia“ (NsF), in welcher es besonders deutlich zum Tragen kommt, wenn die Ich-Erzählerin im Restaurant mit einem Wissen konfrontiert wird, das ihr bis dahin völlig fremd war. Die ‚Foie gras‘ fungiert in der Erzählung als Symbol der Differenz zwischen den Klassen. Mit dem Verständnis darüber, um was es sich bei dem bis dahin unbekannten Nahrungsmittel handelt, erhält die Ich-Erzählerin einerseits einen Einblick in die herrschende Klasse, entscheidet sich aber zugleich dezidiert dagegen, diese Wertung ins eigene Leben zu übertragen. Vielmehr kommt sie zu dem Schluss, dass in dem Restaurant bizarres Essen mit einem französischen Namen versehen und teuer verkauft werde: „Ärzte sprechen Latein, um ihre Patienten nicht zu beunruhigen, und Küchenchefs sprechen aus demselben Grund Französisch“ (NsF S. 17). Die Foie gras bietet ihr keinen Nutzen und erscheint ihr daher

auch nicht reizvoll, trotz des hohen Wertes, den die herrschende Klasse ihr zuweist. Dieser zugeschriebene Wert, der nicht aus dem Gegenstand selbst, sondern aus dem Interesse der herrschenden Klasse erwächst, zeigt sich auch im Geschirr, das unter anderem angeschlagene Tassen enthält, weil dies ihnen „ein edles und fast antikes Aussehen“ (NsF S. 19) verleiht. Die Bibliothek welcher normalerweise dazu genutzt wird, Bildung zu erhalten, also Wissen zu vermehren und den Klassenunterschied zu verringern, nutzt die Protagonistin als Wärmequelle.

Carolines Nachbarin in „Erato“ (NsF) wiederum empfindet das Buch eines Philosophen als Wertanlage und zeigt gar nicht den Anspruch, sich mit dem darin ausgebreitete Gedankengut zu beschäftigen. Für sie hat es ausschließlich eine ökonomische Bedeutung, was wiederum Caroline brüskiert. Für Letztere spielt Bildung eine große Rolle, was sich insbesondere in ihren Männerbeziehungen zeigt: Mit dem Reporter unterhält sie sich über „Zeitungsmeldungen, Literatur, Reisen, Philosophie“ (NsF S. 84), mit dem Architekten sieht sie sich Dokumentationen an und dem Philosophen schreibt sie ausgefeilte E-Mails. Hieran offenbart sich (ebenso wie anhand ihres Zwangs, Essen, das ihr nicht schmeckt, aufzuessen), dass Caroline nicht zur herrschenden Klasse gehört, sondern um Aufstieg und Anerkennung bemüht ist. Der subtil geschilderte Druck wird besonders deutlich sichtbar, wenn die Erzählerin über die Herausforderung, E-Mails an den Philosophen zu verfassen, sinniert: „Oft braucht sie zwei Stunden, um ein E-Mail von fünf Zeilen zu verfassen, und dabei ist sie die ganze Zeit zittrig, als ginge es um eine schwere Prüfung.“ (NsF S. 89) Obwohl Caroline sich der Nachbarin überlegen fühlt, ist sie auch von einer großen Unsicherheit geprägt. Viele ihrer Aktivitäten (Dokumentationen schauen, lesen, reisen) zielen daher darauf ab, durch die Anhäufung und Präsentation von Kenntnissen Stärke zu erlangen. Obwohl sie sich diesem Prozess konsequent widmet, bleibt das Wissen ein in harter Arbeit erworbenes, bei welchem ihr stets fraglich scheint, ob es für die Interaktion mit dem Philosophen ausreicht.

Vollkommen anders empfindet die fünfzehnjährige Carmen in „Polyhymnia“. Sie ist sehr von sich überzeugt, meldet sich daher in den Schulstunden selbstbewusst zu Wort und genießt die Aufmerksamkeit, denn „die Gelegenheit, endlich reden zu dürfen, war einfach zu wunderbar.“ (NsF S. 160) In Gesprächen mit ihren Freunden lobt sie sich innerlich dafür, eine „Rockstar-Psychologin“ (NsF S. 154) zu sein, und fühlt sich überlegen, weil sie „stapelweise Jugendzeitschriften gelesen [hatte], in denen die Ursachen von Magersucht detailliert erklärt worden waren“ (NsF S. 167). Zwar stellt Carmens Wissen nur innerhalb ihrer Altersgruppe ein großes Kapital dar, aber es ist angesichts ihrer sozialen Position (Besuch eines Gymnasiums, ökonomische Absicherung) davon auszugehen, dass es sich im Zuge ihres weiteren Lebenswegs noch

erweitern würde. Dafür spricht auch das an ihrer Gedankenwelt und ihren Handlungen erkennbare Überlegenheitsgefühl, das sie bereits in ihrer Teenagerzeit als Teil einer höhergestellten Klasse erscheinen lässt.

Ihr lässt sich die junge Ich-Erzählerin in „Kalliope“ gegenüberstellen, welche zwar durch die im dörflichen Rathaus stattfindenden klassischen Konzerten mit Kultur in Berührung kommt, dies aber nicht als Möglichkeit des Bildungserwerb wertschätzt. Vielmehr dienen sie ihr als Anlass, zweimal wöchentlich unter die Leute zu kommen. Die Berühmtheit der gespielten Komponisten, Verdi, Beethoven und Puccini, ist ihr bekannt, jedoch fehlt ihr das Wissen hinsichtlich des Wertes, den die spielenden MusikerInnen selbst beisteuern: „Es gab keinen Grund, anzunehmen, dass die Berühmtheiten unbedingt besser darin gewesen wären, den Vorgaben des Komponisten zu folgen, als die Violinschüler aus den umliegenden Dörfern.“ (NsF S. 217) Auch die anderen Anwesenden interessieren sich großteils nicht für die Musik, sondern nutzen die Gelegenheit, sich auf eine Weise herauszuputzen, die nicht ihrem Alltagsleben entspricht. „Die einzige, die sich wirklich überzeugend auf die Musik konzentrierte, war die Apothekerin.“ (NsF S. 219) Insgesamt wird das Dorf als bildungsferner Ort geschildert, an dem Konzerte das einzige kulturelle Leben darstellen. Anstelle des Kulturgenusses steht die Selbstinszenierung innerhalb der Dorfgemeinschaft im Vordergrund. Daher ist es nicht verwunderlich, dass selbst die Lehrerinnen als „nicht sehr intelligent“ (NsF S. 220) geschildert werden. Einzige Ausnahme unter den KonzertbesucherInnen ist die Apothekerin, denn sie konzentriert sich bei den Konzerten auf die Musik. In einer Gemeinschaft, bei der sich die weibliche Bevölkerung aus unverheirateten Lehrerinnen und verheirateten Hausfrauen zusammensetzt und als ungebildet dargestellt wird, stellt sie als Frau mit einem hohen Bildungsabschluss eine Außenseiterin dar. Aufbauend auf ihrer Art Kultur zu genießen, schildert die Ich-Erzählerin verschiedene Aspekte, an denen sich dieser Kontrast manifestiert: Ihr Äußeres erscheint eleganter und ihr Verhalten wird als ungewöhnlich ruhig und zurückhaltend beschrieben. Anders als die BewohnerInnen verbringt sie viel Zeit außerhalb des Dorfes. Es kursieren viele Gerüchte über ihre Aktivitäten, denn das „Privatleben der Apothekerin war ein großes Geheimnis.“ (NsF S. 221) Insgesamt kommt die Protagonistin, gebannt von diesem Mythos, zu dem Urteil, dass die Apothekerin „die schönste und gebildetste Frau im Dorf war“ (NsF S. 220), weshalb sie sich immer wieder bemüht, ihr Verhalten zu kopieren. Da sie nicht weiß, dass es ihr an Bildungskapital mangelt, konzentriert sie sich in ihrem Nachahmen auf äußerliche Aspekte, weshalb sie darin scheitert: „Nie schaffte ich es, so zu weinen wie die Apothekerin.“ (NsF S. 220)

Das zeigt erneut, dass sowohl der Wissenserwerb als auch die Möglichkeit, am Diskurs teilzunehmen, durch bereits erworbenes Vorwissen beeinflusst ist. Dies inkludiert bspw. Sprachfähigkeiten, die es Luca und Laura ermöglichen, eine französischsprachige Schlossführung zu besuchen, aber auch Kenntnisse darüber, welchen Wert ein bestimmtes Wissen in der aktuellen Gesellschaft hat. Dabei kann der Begriff ‚Gesellschaft‘ doppelt gedeutet werden, indem er sowohl auf eine größere, durch Klassen strukturierte Gruppe an Menschen als auch auf in einer Situation miteinander agierende Personen bezogen werden kann. Daraus resultiert, dass gewisse Arten von Wissen, die für die Teilhabe am Leben der herrschenden Klasse notwendig sind, einer Person der niedrigsten Klasse in Bezug auf ihre Position innerhalb ihrer eigenen Gruppe keinen Nutzen einbringen oder sogar schaden. Der Wunsch, die Konzerte zu besuchen, bringt der Ich-Erzählerin von „Kalliope“ (NsF) daher in der Familie keine Anerkennung ein, sondern „schockierte alle“ (NsF S. 229).

In „Urania“ (NsF) versucht die Ich-Erzählerin Wissen als Waffe zu nutzen, indem sie das geisteswissenschaftliche Thema Astrologie wählt, von dem ihr Mann wenig versteht. Ihr Vorhaben, die Ordnung, „in der er immer ein bisschen mehr wusste“ (NsF S. 187), zu zerstören, scheitert, da er ihr mit Wohlwollen und Interesse begegnet, sich also an ihrer Überlegenheit in diesem Bereich nicht stört, was andeutet, dass sie sich in ihrer Themenwahl nicht am herrschenden Diskurs orientiert. Dies spiegelt sich auch in dem Umstand wider, dass sie sich ihrem Studium leidenschaftlich gewidmet und es mit ausgezeichneten Noten abgeschlossen hat, im Anschluss aber keinen Arbeitsplatz gefunden hat. Trotz der universitären Bildung, die erst durch familiär verfügbares ökonomisches Kapital möglich wurde, befände sie sich nun ohne ihren Mann in einer finanziell prekären Situation.

Auch an Micol in „Igel“ (TfF) ist ersichtlich, dass eine große Ansammlung an Wissen nicht zwangsweise mit einem hohen Rang einhergeht. Sie befasst sich mit zahlreichen Themen und greift am Rande auf Kenntnisse der Psychologie, Gartenarchitektur und Ökonomie zurück, wäre zugleich aber ohne ihren Mann quasi mittellos. In der Erzählung wird zudem die geringe Bedeutung des gesteuerten Wissenserwerbs für die herrschende Klasse thematisiert. Während dieser zwar Aufstiegschancen für Angehörige der unteren Schichten mit sich bringen kann, werden „Berufsanstrengungen“ der Nachkommen in vermögenden Familien als „überflüssig“ (TfF S. 92) und ein Ferienjob als Schüler als nebensächlich eingestuft. Aufgrund des familienbedingt vorhandenen Kapitals sind auch keine Beschränkungen gesetzt, in welcher Hinsicht man sich beruflich entwickeln will. Die passende Ausbildung, in Thomas‘ Fall ein Wirtschaftstudium, kann problemlos durchlaufen werden und sollte der Sinn eher danach stehen, sich

human zu betätigen, wird schnell „eine eigene Stiftung gegründet, ein Hilfswerk, Hunger, Aids, geschlagene Frauen, weiß der Teufel, nach Belieben.“ (TfF S. 101)

Abhängig von der konkreten Gesellschaft, in der man sich befindet, können auch Wissensformen, die weniger klassenspezifisch sind, Relevanz haben. Anhand von „Terpsichore“ thematisiert Chana den Zugang zum eigenen Körper und ein damit einhergehendes Körpergefühl als eine Form von Wissen. Obwohl sich die Ich-Erzählerin ihrer Tanzschülerin Ines, die sehr gebildete Eltern hat, in mehreren anderen Punkten unterlegen fühlt, ist sie ihr in diesem Bereich weit voraus, was ihr Respekt einbringt.

Werturteile über andere Menschen angesichts des wahrgenommenen Umfangs der Bildung anderer fällt auch Nora in „Haie“ (TfF). Sie ist eine belesene Frau, die der zeitgenössischen Informationsflut kritisch gegenübersteht und daher „nur noch glaubte, was sie selbst gelesen hatte, von Journalisten, denen sie vertraute“ (TfF S. 227), es sei denn ihre Gesprächspartner sind beruflich bedingt Experten auf dem diskutierten Gebiet. Der Diskussionskultur innerhalb des Elternverbundes steht sie mit der Zeit immer kritischer gegenüber, unter anderem, weil Gerüchte von vielen Müttern als Fakten behandelt werden (Vgl. TfF S. 238). Da ihr Partner und sie das eigene Kind bewusst nicht auf eine besondere, sondern die nächstgelegene öffentliche Schule geschickt haben, ist davon auszugehen, dass die anderen SchülerInnen zum Teil aus sozioökonomisch schlecht gestellten Schichten stammen. Auch anhand ihrer Kritik an der mangelhaften Groß- und Kleinschreibung einer der Mütter, zeigt sich Noras im Vergleich zu anderen hohe Bildung (Vgl. TfF S. 236).

Auffällig an Bayers Erzählungen ist, dass sowohl der Ich-Erzähler als auch Marianne fast in allen Erzählungen eine große Kenntnis bezüglich kultureller Güter aufweisen. Häufig werden Musikstücke, Gemälde und andere Kunstwerke sofort erkannt und benannt. In der Erzählung XV wird das in Folter mündende Trainingsprogramm Mariannes durch Wagners ‚Parsifal‘, den ‚Flohwalzer‘, das Titellied von ‚Sound of Music‘ und den ‚Gefangenen-Chor‘ aus Verdis ‚Nabucco‘ untermalt. Nur das letzte Musikstück, das vom Ich-Erzähler als Schlager eingeordnet wird, wird nicht benannt. Das impliziert eine Distanzierung und damit einhergehend eine Abwertung dieser Musikrichtung. Ähnlich subtil wird eine Differenzierung bei Büchern vorgenommen. Bei einer Sportübung werden zuerst ein mehrere hundert Seiten langer Bestseller, dann ein ebenfalls sehr dickes, mit einem Buchpreis ausgezeichnetes Werk und abschließend ein Buch, dessen auf dem Umschlag abgebildete Autorin an ein Supermodel erinnert, auf den ausgestreckten Armen des Ich-Erzählers platziert. Während die ersten beiden Bücher für ihn im wahrsten Sinne des Wortes ‚tragbar‘ sind, bricht er unter dem dritten mit dem Urteil „Das ist mir dann allerdings wirklich zu viel“ (GmM S. 131) zusammen. Die Untragbarkeit lässt sich

dabei einerseits auf das gesammelte Gewicht beziehen, andererseits kann sie als Kritik am letzten Buch verstanden werden. Dieses scheint nicht nur einen geringeren Umfang als die beiden „dicken Wälzer“ (GmM S. 131) zu besitzen, es weist auch keine positive Bewertung durch die Literaturszene auf. Sein auffälligstes Merkmal ist hingegen die Präsentation der Autorin, die aufgrund ihres Äußeren einer Branche zugeordnet wird, die als weniger intellektuell angesehen ist.

Besonders auffällig wird der Unterschied zwischen Kulturkennern und Unwissenden in Erzählung XVI verhandelt. Der darin beschriebene Flohmarktbesuch ist kein außergewöhnliches Ereignis, sondern die normale Sonntagsbeschäftigung der ProtagonistInnen. Ihr Ziel ist es, die von den Ahnungslosen übersehenen Schätze aufzustöbern und möglichst günstig zu erstehen. Dafür ziehen sie sich möglichst billig und abgerissen an, inszenieren sich also selbst als Angehörige einer niedrigeren Klasse. Zurück zuhause begutachten sie ihre Schätze: „Das Beuys Aquarell, eine gute abstrakte Arbeit aus seinen früheren Jahren, die *Brocard*-Vase, die *Can-LP* und die Bücher“ (GmM S. 142). Dem Kennerblick der beiden steht das Unwissen der VerkäuferInnen gegenüber. Der erste Verkäufer ist froh, die Kiste Bücher, in welcher der Ich-Erzähler Raritäten findet, loszuwerden und erzählt unbekümmert, dass er ähnliche Gegenstände vor ein paar Wochen weggeworfen habe. Der alkoholisierte Verkäufer des Gemäldes denkt, es sei von seiner Schwester gemalt worden. Der Verkäufer der Schallplatte berichtet stolz, „Musik nur noch am Computer zu hören“ (GmM S. 141). Obwohl der Ich-Erzähler keine expliziten Wertungen über diese Menschen äußert, abgesehen davon, dass sie ahnungslos seien, wird durch die Schilderung der Gespräche und die Art, wie Marianne und er sie über den Tisch ziehen, eine Überheblichkeit sichtbar. Die beiden sind den anderen dank ihrer Kenntnisse überlegen, sie wissen es und sie nutzen es schamlos aus. Es wird auch erkennbar, inwiefern die Fähigkeit wertvolle Dinge zu erkennen, ermöglicht, das eigene Vermögen enorm zu steigern. Da diese Fertigkeit eine Vertrautheit mit bestimmten Gütern erfordert, sind Personen aus höheren Schichten begünstigt, sie zu entwickeln, was wiederum zum Erhalt und zur Erweiterung des eigenen Reichtums führt.

Bayer thematisiert zudem den Nutzen von Wissen und der Fähigkeit, sich intellektuell und ironisch mit Dingen auseinanderzusetzen zu können, in Krisensituationen. In der Erzählung XIX machen es Marianne und der Ich-Erzähler einen Wettbewerb daraus, Bezüge zwischen den Werken und dem Feuer, das durch deren Verbrennen entsteht, oder der Eiszeit zu schaffen: „Während ich triumphierend *Firestarter* von Prodigy hochhalte, beginnt Marianne *Who By Fire* von Leonard Cohen anzustimmen“ (GmM S. 164). „Als die Reihe an die Reprintausgabe von

Karl Kraus‘ „Die Fackel“ und an die Hefte des „Brenner“ von Ludwig von Ficker kommt, liegen uns die naheliegenden Kalauer gleichzeitig auf den Lippen.“ (GmM S. 165) Im Kontext von Erich Kästners ‚Fabian‘ referiert der Ich-Erzähler auf die Bücherverbrennungen des Nationalsozialismus. Der Text schildert einen lustvollen Umgang mit dem eigenen Wissen, der im starken Kontrast zum eigentlichen Geschehen steht und dieses dadurch erträglicher macht.

2.3.1.3 Rang/Soziales Kapital

Einerseits wird man in eine gewisse Schicht hineingeboren, andererseits besteht die Möglichkeit des Auf- oder Abstiegs. Jede Schicht ist durch eigene Verhaltensformen, durch ihr eigenes Essen usw. gekennzeichnet. Diese Kennzeichen erwachsen aus Zugang zu und Umgang mit dem als legitim eingestuften Wissen, den ökonomischen Möglichkeiten und der Autorität der herrschenden Klasse, die allein durch den Gebrauch einer Sache dieser ihren Stempel aufdrückt. So ergibt sich eine als natürlich empfundene Einordnung von Gütern und Lebewesen in diese Klassen.

In „Thaleia“ (NsF) wird dies anhand des Lippenstiftkaufs der Protagonistin anschaulich verdeutlicht. Die geschulte Verkäuferin verbindet die unterschiedlichen Farben automatisch mit bestimmten Klassen. Der Ich-Erzählerin wird dementsprechend ein unauffälliger Lippenstift empfohlen: „Es ist eine dezente Farbe für unscheinbare, etwas biedere Typen. Das brave und bescheidene Mädchen von nebenan.“ (NsF S. 28) Diese Einschätzung einer fremden Frau entspricht tatsächlich den wenigen Informationen, die man zur Vergangenheit der Ich-Erzählerin erhält: Sie hat bis zum Erzählzeitpunkt noch keinen Alkohol getrunken und ist innerhalb der Familie von ungeschminkten Frauen mit monotonem Alltag umgeben gewesen. Das von ihr gewählte Rot wird von ihr als Gegensatz dazu eingestuft, mit dem „Duft von Frauen, die sich souverän in der Welt bewegten, sich zurechtfinden und keine Angst hatten, aufzufallen.“ (NsF S. 33) Dadurch motiviert entscheidet sich die Ich-Erzählerin für den Lippenstift für „Frauen in hohen beruflichen Positionen oder Gattinnen von ebensolchen Männern“ (NsF S. 28) und verwendet ihn im Folgenden als eine Art Totem, um das Leben einer solchen Frau, die, wie sie vermutet, „den Lippenstift achtlos in ihre Handtasche warf, bevor sie das Haus verließ“ (NsF S. 33), zu imaginieren. Doch es bleibt beim Fantasieren. Die Protagonistin schafft es, geprägt durch den eigenen Habitus, nicht, den Kosmetikartikel zu benützen, wodurch offenkundig wird, wie das von der eigenen Klasse geprägte Verhalten den Klassenaufstieg verhindert.

Ein weiterer roter Lippenstift wird von der minderjährigen Carmen in „Polyhymnia“ (NsF) verwendet. „Sie trug knallroten Lippenstift auf, dachte dabei selbst das Wort *Schlampe*, hängte sich ihren Rucksack über die Schulter und ging durch den Flur und das Wohnzimmer in die

Küche.“ (NsF S. 146) Die Eigenbezeichnung ist jedoch nicht als abwertend zu verstehen, sondern symbolisiert ein Rebellentum, entsprechend dem sich das Mädchen mithilfe des Kosmetikartikels zu inszenieren versucht. Aus diesem Blickwinkel lässt sich eine Verbindung zu dem Urteil der Verkäuferin herstellen: Der Lippenstift zeigt Carmen als starke, unabhängige Frau und ermöglicht ihr, selbstbewusst mit MitschülerInnen und LehrerInnen zu agieren und ihrer Umgebung ungehemmt mit sarkastischen Antworten zu begegnen. An ihr zeigt sich, inwiefern ökonomisches Kapital (d.h. finanzielle Sorglosigkeit), sowie die Aussicht auf Aufstieg den Habitus und in diesem Sinne insbesondere die Selbstinszenierung prägen können. Nahezu alle Handlungen, die Carmen in der Schule setzt, verfolgen das Ziel, vor den MitschülerInnen in einem bestimmten Licht zu erscheinen. Dazu gehören sowohl Äußerlichkeiten wie das regelmäßige Verwuscheln der Haare, um diese ungeordnet erscheinen zu lassen, als auch Verhaltensweisen, wie gezielt zu spät zum Unterricht zu erscheinen. Die Teilnahme an der Schulband ist für sie ebenfalls „ein Mittel zum sozialen Aufstieg“ (NsF S. 165).

Die charakteristische Auffälligkeit des Lippenstifts, die ein hohes Selbstbewusstsein der Trägerin indiziert, kann sich auch an anderen äußeren Merkmalen zeigen. In „Euterpe“ (NsF) stellt Laura bei ihrer ersten Begegnung mit Luca fest: „Noch nie hatte ich so extravagante Mode gesehen.“ (NsF S. 46) Das Äußere der Frau weckt in ihr sofort Bewunderung, denn jemand mit einem solchen Auftreten muss, so ihre Annahme, insgesamt über große Souveränität verfügen. „Das ganze Leben musste dann ein anderes sein, jedes Problem nur noch halb so groß.“ (NsF S. 47) Dieser anfängliche Respekt nimmt ab, als sie längere Zeit mit dem unreifen Verhalten der Älteren konfrontiert ist. Es wird offensichtlich, dass ein Großteil von Lucas Selbstbewusstseins aufgesetzt ist und sich dahinter eine sehr unsichere Person verbirgt. Eben aufgrund ihrer Unsicherheit versucht sie, sich als selbstsicher zu inszenieren, jedoch bricht diese Fassade zusammen, sobald sie von ihrem Gegenüber keine Bestätigung in ihrem Auftreten erhält. Das Phänomen, Selbstbewusstsein aus der Interaktion mit anderen zu beziehen, ist, wie die Erzählungen vielfach zeigen, grundsätzlich vollkommen normal. Die Problematik bei Luca ist, dass dies nicht zu einer Festigung ihrer Persönlichkeit führt, sie also dauerhaft auf andere angewiesen bleibt. Ganz anders ist es bei Caroline in „Euterpe“ (NsF). Auch in ihrem Äußeren schlägt sich das durch die Männerbekanntschaften gewonnene Selbstbewusstsein nieder („Ihre Röcke sind jetzt kürzer und ihre Schuhe eleganter“. (NsF S. 90-91)), doch die Veränderung geht über Äußerlichkeiten hinaus: Sie ist nun in der Lage in ihrer Tätigkeit als Tanzlehrerin „ein vernünftiges Honorar und gute Bedingungen für sich auszuhandeln“ (NsF S. 87). Dies veranschaulicht zudem einmal mehr, inwiefern ökonomisches Kapital und soziales Kapital einander bedingen.

Die Optimierung des Äußeren kann nur geschehen, wenn sie finanziell tragbar ist (ökonomisches Kapital), erfordert echtes Selbstbewusstsein (soziales Kapital), und führt auf lange Sicht tendenziell zu einem Anstieg der beiden Kapitalarten, was weitere Optimierungsschritte ermöglicht.

Konträr zu Caroline oder Carmen, die beide auf eine gewisse Form der Selbstinszenierung Wert legen, besitzt die Ich-Erzählerin in „Kalliope“ (NsF) nur ein festliches Outfit, bestehend aus Kleid und Schuhen: „Außer Beerdigungen hatte es in meinem Leben nie elegante Anlässe gegeben, daher fehlte mir die passende Ausstattung.“ (NsF S. 217) In der Dorfgemeinschaft ist es nicht üblich, sich abseits ganz spezifischer Veranstaltungen herauszuputzen. Die Lehrerinnen tragen im Alltag „immer dieselben Röcke und dieselben Pullover“ (NsF S. 220), was sich darin niederschlägt, dass sie bei den Konzerten trotz teurer Kleidung im Vergleich mit der Apothekerin unelegant wirken. Die zu den Konzerten passende Kleidung wird von der Protagonistin mit einer höheren Schicht, die im Dorf nur in Form von AußenseiterInnen vorhanden ist, verknüpft. Wird sie von den Lehrerinnen getragen, erscheinen diese dadurch nicht gebildeter oder eleganter. Dies ist Resultat des Unwohlseins, das sie währenddessen ausstrahlen. Sie „zupften dabei die ganze Zeit an den Trägern und Röcksäumen ihrer Kleider herum“ (NsF S. 220), wodurch die Kleidung als Verkleidung entlarvt wird.

In „Haie“ (TfF) dienen Kleidung und Accessoires sowohl der Abgrenzung als auch der Generierung von Zugehörigkeit. Bei der Wahl des Schulranzens für die Tochter spielt eine Rolle, ob dieser dem populären Geschmack entsprechen soll oder nicht. Die Schultaschen für weniger betuchte Eltern sind in Neonfarben und mit Comicfiguren gestaltet, wohingegen schlichte Designs offensichtlich einer höheren Klasse zugeordnet werden, da sie teurer sind. Für den Elternsprechtag kleidet Nora sich, um „die praktische Spielplatzmontur aus Jeans, T-Shirt und Turnschuhen, diese Uniform freiberuflicher Mütter“ (TfF S. 220) abzulegen, bewusst mit einer Seidenbluse, weil sie dort auf den gemäß seinem Wohlstand gekleideten Mister Malam treffen könnte. Dies unterstreicht ihre sozioökonomische Position zwischen den anderen Eltern und Malam, aufgrund der sie nie ganz Teil des Mutterverbundes wird. Zwar bringt sie Kuchen zum Spielplatz mit und nimmt an den Gesprächen teil, bringt sich also bewusst in den Verbund ein, doch bleibt sie manchen Verhaltensweisen gegenüber kritisch. An einem gemeinsamen Lokalbesuch mit den Müttern am Ende der Erzählung nimmt Nora, eine Ausrede vorschubend, nicht teil. Die Beschreibung ihres Handelns bringt die gezielte Distanzieren von der Gruppe sehr deutlich zum Ausdruck: „Langsam bewegte sich die Gruppe von ihr weg [...] Nora ging allein davon [...]“ (TfF S. 243)

Die Relevanz des Äußeren für den ersten Eindruck wird in „Opossum“ (TfF) ersichtlich, als der Regisseur Charly ein Wirtshaus betritt:

„[...]ein gut gekleideter künstlicher Glatzkopf, zu dem der Audi passte wie ein Hund zu seinem Herrn, und der auch ein anderes Vorurteil bestätigte – Männer, die sich bei beginnendem Haarausfall vorseilend alles abrasieren, polieren ihre Schädel danach offenbar regelmäßig mit Nussöl. Daneben zwei andere von eindeutig niedrigerem Rang. Der eine erinnerte ihn vage an den bosnischen Pfuscher, der Isolde und ihm das Dach gedeckt hatte, der andere konnte alles sein, Rumäne, Sizilianer.“ (TfF S. 191)

Innerhalb eines kurzen Augenblicks ordnet Charly den Audi, mit dem er kurz zuvor überholt worden ist, einem der Anwesenden zu, geht von einem hierarchischen Verhältnis zwischen den Personen aus und nimmt zusätzlich Einordnungen vor. Dies basiert sowohl auf früher gemachten Erfahrungen als auch auf Stereotypen. Für Charly bleiben die Personen auch genau das: Im weiteren Handlungsverlauf sind sie für ihn ‚der Glatzkopf‘, ‚der Bosnier‘ und ‚der zweite Untertan‘.

In „Schafe“ (TfF) wird ebenfalls das Äußere mehrerer Personen beschrieben. Jedoch tritt der Ich-Erzähler, der genauso wie die Beschriebenen an einem einjährigen Projekt teilnimmt, in engeren Kontakt mit diesen, wodurch die Eindrücke nicht nur Schablonen entsprechen, sondern zumindest fragmentarische Bilder entstehen. So lassen sich, obwohl es sich bei allen TeilnehmerInnen um ExpertInnen verschiedener Fachgebiete handelt, unterschiedliche Schichten ausmachen. Dabei spielen Haarfarbe, Körperhaltung und Kleidungsstil eine Rolle. Die Gruppe um den veganen Skulpturenkünstler Julius, der vom Ich-Erzähler sofort als wichtige Person eingeordnet wird, trägt zum Beispiel „luftige Kleidung in Beige oder Hellgrau“ (TfF S. 126). Dem Ich-Erzähler fällt auf, dass der Künstler seine Gesprächspartner sehr direkt anblickt und große Selbstzufriedenheit ausstrahlt. Am Rande erfährt man, dass er, ohne sich bewerben zu müssen, eine hohe Position erreicht hat: „[...] an den richtigen Stellen war bekannt, dass ich will.“ (TfF S. 129) Der Gedanke, Julius könnte sich beworben haben, führt bei den Personen, die ihn kennen sogar zu Irritation. Seine finanziellen Möglichkeiten werden auch daran erkennbar, dass er sich eine Vielzahl an Assistenten leisten kann. Innerhalb der Gruppe sticht er sowohl durch sein Äußeres (pastellgrüne Haare), als auch durch seine Ausstrahlung hervor und bleibt dem Ich-Erzähler so von Anfang an im Gedächtnis. Insgesamt ergibt sich somit der Eindruck einer Person hohen Ranges, die ihre Überlegenheit kennt und diese für sich zu nutzen weiß. Der Ich-Erzähler scheint sich angesichts dessen eher unwohl zu fühlen: Julius erscheint ihm als hypnotisierende Libelle (Vgl. TfF S. 127) und Schlange (Vgl. TfF S. 129), von der er sich eher zu distanzieren versucht. Einen vollkommen anderen Eindruck vermittelt für ihn die Expertin für theoretische Chemie Franca, die „abgewetzte Jeans und orthopädisch bedenkliche High-Heels“

trägt und von ihm als „umgänglicher Typ“ beschrieben wird. (TfF S. 129) Anders als die Personen um Julius, die selbst kaum Alkohol zu trinken scheinen, wenn doch aber zum Wein greifen, bietet sie dem Ich-Erzähler ein Bier an. Und anders als bei der Künstlergruppe plant dieser sogleich, die Aufmerksamkeit bei Gelegenheit zu erwidern, woraus sich schließen lässt, dass er die Beziehung vertiefen möchte. Eine weitere Biertrinkerin, die Videokünstlerin Verena, zeichnet sich äußerlich durch Nasenpiercing, bucklige Haltung und bleiche Hautfarbe aus, entspricht also ebenfalls nicht dem Typus der Oberschicht. Insgesamt entwickeln sich die BewohnerInnen der Kolonie zu gepflegten WeintrinkerInnen mit zugehörigem Wissen: „Endgültig wurde zu einem friulanischen Sauvignon gewechselt.“ (TfF S. 156) Zwar wird der Aushandlungsprozess, der zu dieser Getränkewahl geführt hat, nicht geschildert, doch zeigt sich in der Orientierung an dem insgesamt als kultivierter inszenierten Getränk eine Hinwendung zur höheren Klasse.

Dies demonstriert, inwiefern auch Lebensmittel, ähnlich wie die Lippenstiftfarbe, als Marker gesellschaftlicher Schichten fungieren. Insbesondere mittels alkoholischer Getränke werden, wie bereits anhand von „Schafe“ (TfF) erläutert, innerhalb der Erzählungen Unterscheidungen vorgenommen: Die Hinwendung zum Wein als Getränk der oberen Schicht lässt sich anhand von Chanas Texten bestätigen. Dieser wird durchwegs von besser situierten Personen konsumiert, andere alkoholische Getränke stets von niedriger Klassierten. Besonders deutlich zeigt sich der Unterschied in der Erzählung „Kalliope“ (NsF), in welcher die gebildete Apothekerin sich unter anderem durch ihre Getränkewahl von den als „grob und kantig und nicht sehr intelligent“ (NsF S. 220) beschriebenen Lehrerinnen unterscheidet: Sie trinkt ein Glas Rotwein, die anderen ein paar Gläser Sekt. Auch die in „Schafe“ (NsF) wahrnehmbare Einordnung von Bier als Getränk niederer Klassen bestätigt sich: Dieses wird sowohl von den Männern im Dorfgasthaus, als auch in „Urania“ (NsF) von den in der U-Bahn beobachteten Männern, die von der Ich-Erzählerin als arbeitslos eingestuft werden, getrunken. Eine ähnliche Differenzierung tritt auch in mehreren von Menasses Erzählungen auf. Konrad in „Raupen“ (TfF) kommentiert den eigenen Bierkonsum mit negativem Unterton: „Ein alter Mann, der am helllichten Tag allein und im Stehen trinkt.“ (TfF S. 63) Zum gepflegten Abendessen hingegen trinkt er Wein. Nora genießt mit Freunden aus ihrer Schicht wiederholt Weißwein (Vgl. TfF S. 209, S. 230), geht aber mit den „Mittelstands-Eltern auf ein Bier“ (TfF S. 220). Am Ende entscheidet sie sich bewusst gegen das Biertrinken in der Gruppe und für ein Glas Wein abseits, womit sie die Abgrenzung vom Mittelstand unterstreicht.

In „Schlangen“ (TfF) erhält der Architekt Jakob von seinen jungen Nachbarn beim ersten Aufeinandertreffen Bier und beim zweiten Wein. Dies lässt sich einerseits mit dem Alter und

dem vermutlich nun erst langsam ansteigenden Einkommen des Paares, das sich aus einer promovierenden Studentin und einem Jungunternehmer zusammensetzt, in Verbindung bringen, aber auch dem Einfluss des älteren Jakob, der zuhause Rotwein und Grappa trinkt. Den Champagner, den er anlässlich eines gelungenen Projekts geschickt bekommt, „rührte er nicht an“ (TfF S. 265). Auch Thomas in „Igel“ (TfF) interessiert sich eher für Wein als für den teuren Schaumwein, der stattdessen von der unreiferen Micol getrunken wird. Insgesamt ergibt sich daraus der Eindruck, dass die höhere Klasse ausgewählten Wein geschmacklich präferiert und Champagner eher als teures Geschenk nutzt.

Eine bewusste Orientierung am Geschmack der niederen Klasse wird in „Opossum“ geschildert. Der Regisseur Charly weiß um die Gepflogenheiten im Gasthaus des Grimbarter Wirts Hansi und ordnet sich diesen, während er vor Ort ist, unter. Die Getränkewahl umfasst Schnaps und Bier, das servierte Wurstbrot ist „mit Fächergurke, Tomate und Petersiliensträußchen“ (TfF S. 192) garniert. So kann er sich mit dem Wirt gutstellen, der großen Wert darauflegt, den Status des Regisseurs zu unterminieren, weshalb Gäste, die diesen auf seine Berühmtheit ansprechen wollen, mit „Der geht zum Scheißen auch aufs Klo wie jeder andere“ (TfF S. 191) unterbrochen werden. Wenngleich die niederen Klassen also nicht das übergeordnete gesellschaftliche Leben beherrschen, sind sie in der Lage, sich selbst Gebiete zu schaffen, in welchen von der herrschenden Klasse nicht gebilligte Regeln gelten.

Kulinarik dient auch bei Bayer als Unterscheidungsmerkmal zwischen Lebenswelten. In drei seiner Erzählungen werden Veranstaltungen beschrieben, bei denen viele Menschen aus unteren Schichten zusammenkommen und die gemäß Bourdieu der populären Kultur zuzuordnen sind: der Horrorzirkus, der Perchtenlauf und ein in einem großen Stadion ausgetragenes Fußballspiel. Das vorhandene kulinarische Angebot enthält stets Würste, Zuckerwatte und Bier (Vgl. GmM S. 14, S. 29, S. 30, S. 79). Im Fall des Fußballspiels ist letzteres alkoholfrei, was auf ein andernfalls gesteigertes Gewaltpotential hindeutet. Dieses entlädt sich an den anderen beiden Orten in unterschiedlicher Weise. Beim Horrorzirkus findet sie kanalisiert auf der Bühne statt. Beim Perchtenlauf hingegen werden die Zuschauenden zu AkteurInnen. Doch bereits bevor das geschieht, wird vom Ich-Erzähler klargestellt, was er von den anderen Anwesenden hält. Das Publikum, das den „Gruselkitzel und die beruhigende Gewissheit, bloß einer Folkloredarbietung beizuwohnen“ (GmM S. 32), genießt, wird als „halbdebile Provinzproleten mit übergewichtigen Kindern“ beschrieben, die Perchten selbst als „Deppen in Fellkostümen“ (GmM S. 29). Marianne und der Ich-Erzähler passen sich dem Ort insofern an, dass sie das vorgegebene Standardgetränk (Bier) konsumieren. Die Verbindung von Bierkonsum mit Nied-

rigklassierten findet sich auch in der Erzählung XIV, in welcher der kulturell ungebildete Flohmarktverkäufer, dessen Unwissen von den überlegenen ProtagonistInnen ausgenutzt wird, Bier trinkt.

Der Konsum von Wein wird in drei von Bayers Erzählungen thematisiert und steht auch bei ihm in Verbindung mit einem höheren gesellschaftlichen Status. Dies betrifft Erzählung I, in der darüber hinaus ein zehngängiges Menü, Likör und Zigarren bereitstehen. Während des Essens wird ersichtlich, dass ein solches Luxusessen von dem Ich-Erzähler zwar sehr geschätzt wird, es aber nicht vollkommen ungewöhnlich für ihn ist, da er in der Lage ist, Aspekte wie die ideale Temperierung zu bewerten. Zudem zeigt sich der Geschmack der höheren Klasse darin, dass nicht das Sattwerden, sondern die Vielfalt an unterschiedlichen Komponenten relevant ist: „Von allem ist gerade so viel auf dem Teller, dass man des Gerichtes nicht überdrüssig wird.“ (GmM S. 9) Die Handlung wird von dem Erzähler bekannten klassischen Musikstücken begleitet, zudem zeigt sich seine Vertrautheit mit kulturellen Gütern auch anhand seiner Kenntnis über die Kunstgegenstände in der Wohnung. In der Erzählung XIV, in welcher die beiden ProtagonistInnen ebenfalls Wein trinken, zeigt sich die höhere Bildung anhand des intellektuellen Gesprächs über den Freitod. In der Erzählung XVI trinken die beiden nach dem erfolgreichen Flohmarktbesuch Rioja, den sie großzügig auch für die Vernichtung der wertvollen Bücher verwenden. (Vgl. GmM S. 143) Durchgehend wird also Weinkonsum mit Kulturkenntnissen bzw. Bildung in Verbindung gebracht. Wein wird in exklusiver Gesellschaft getrunken, Bier hingegen bei Massenereignissen, die tendenziell mit Ungebildetheit und unteren Gesellschaftsschichten assoziiert werden, konsumiert. Eine vergleichbare Zuschreibung geschieht auch in „Urania“, als die Erzählerin Bier trinkende Männer in der U-Bahn beobachtet, welche von ihr als arbeitslos eingestuft werden: „diese Arbeitslosen, diese Schmarotzer, dieses Gesindel“ (NsF S. 210-211).

Um einer höheren Klasse zugerechnet zu werden, muss man, diesen Beobachtungen folgend, das Richtige konsumieren, sich passend kleiden und selbstbewusst auftreten; all dies muss aber darüber hinaus natürlich und nicht gezwungen wirken, andernfalls droht es den gegenteiligen Effekt zu haben: Man offenbart sich als Hochstapler.

Diese Gratwanderung lässt sich in „Igel“ (TfF) gut beobachten. An Micol wird die Relevanz des ungezwungenen Verhaltens für das Bestehen in der herrschenden Klasse sichtbar. Zwar ist sie überhaupt nicht mit den Gepflogenheiten der Klasse, in die sie dank Thomas aufsteigen konnte, vertraut, zugleich schafft sie es aber, mittels der Zwanglosigkeit, mit der sie ihre eigenen Wünsche auslebt, innerhalb dieser Gesellschaftsschicht zu bestehen. So fallen bspw. die

anderen Hotelgäste mit in ihren Applaus ein, den sie beginnt, als ein Paar einen aufmerksamkeitsregenden, aber harmlosen Autounfall vor dem Hotel baut. Dies ist jedoch auch durch Thomas' Reaktion ausgelöst, der sich dazu überwindet, sie trotz seiner Irritation zu unterstützen: „Ihr Mann schaute von seiner Zeitung auf und spitzte den Mund, schlug dann aber auch zwei, drei Mal die gepflegten Hände gegeneinander.“ (TfF S. 97) Tatsächlich besteht Micol insbesondere dadurch in dieser Klasse, weil sie die volle Unterstützung ihres Mannes genießt und jederzeit auf dessen Einkommen zurückgreifen kann. Folglich hat sie keinerlei Grund ihre Handlungen bzw. sich selbst zu hinterfragen. Zugleich ist sie nicht vollumfänglich Teil der herrschenden Klasse, da sie sich zum Teil außerhalb von deren Regeln bewegt. Zu mit seinem Berufsleben verknüpften gesellschaftlichen Terminen nimmt Thomas sie daher nur selten und ausschließlich in emotional ruhigem Zustand mit, um zwar von ihrer Exzentrik zu profitieren, aber keinen Schaden durch ihr zuweilen unreifes Verhalten davonzutragen. Micol's Unfähigkeit, sich auf soziale Gepflogenheiten einzulassen, zeigt sich auch beim gemeinsamen Abendessen der zwei Paare: Das Gespräch wird von Beginn an vor allem von Thomas und Erika dominiert, die beide in dieser Form von Kommunikation geübt sind. Nachdem Micol den Tisch verlassen hat und folglich nicht mehr Rücksicht auf sie genommen werden muss, gewinnt die Unterhaltung nochmals deutlich an Qualität: „Mit dem Glück der Tüchtigen fanden sie innerhalb von Minuten ein Thema, über das sie sich nicht nur auf gleichem Niveau unterhalten konnten, sondern von dem ihre Partner überdies nicht das Geringste verstanden hätten.“ (TfF S. 119-120) Die durch das Weggehen der EhepartnerInnen gewonnene Freiheit mündet darin, dass die beiden auch zum von ihnen präferierten Getränk übergehen können: einen französischen Weißburgunder.

1.1.1.1 Assoziation

Während das soziale Kapital sich vor allem aus der Einordnung (anhand von Umgangsformen, Gütern und Verhaltensformen) in eine bestimmte Klasse speist, gibt es auch darüber hinaus Einordnungen in andere Gruppierungsformen, welche ebenfalls einen Einfluss auf den Habitus haben. Die Personen profitieren durch den Anschluss an eine bestimmte Gruppierung, indem sie Rückhalt durch die Gruppe erfahren und dort eine Form von Selbstbestätigung erhalten. Zugleich kann eine solche Assoziation sich auch nachteilig auswirken, da sie mit vorgefertigten Bildern und Vorurteilen einhergeht. Ebenso wie man vom Lebensstil, den Kenntnissen und dem Verhalten der herrschenden Schicht andere Vorstellungen hat als von denen der untersten, verhält es sich in Bezug auf andere Systeme der Gesellschaftsschematisierung.

So bringt die Assoziation mit einem Geschlecht gewisse Erwartungen mit sich. Von einer Frau werden tendenziell ein anderes Verhalten, andere Wünsche und andere Vorlieben erwartet

als von einem Mann. Die Elternschaft wirkt in diesem Zusammenhang häufig als Multiplikator, durch den die Differenzen besonders sichtbar werden. Menasses Erzählungen schildern wiederholt Unterschiede zwischen dem Verhalten und den Anforderungen an Mütter und an Väter. Mehrfach haben die Mütter das Gefühl, mehr Verantwortung in Bezug auf die Kinder und den Haushalt tragen zu müssen. Auch die doppelten Ansprüche an Frauen, sowohl der Mutterrolle gerecht zu werden, als auch als unabhängige Frau aufzutreten, kommen dabei zum Ausdruck. So wird Tom in „Schmetterling, Biene, Krokodil“ zwar als moderne Frau, „die auf einem Männernamen besteht“ (TfF S. 9) inszeniert, zugleich orientiert sich ihr Handeln primär an den Bedürfnissen der (zum Teil Stief-) Kinder. Durch die Selbstaufopferung, mit der sie den für die Kinder zufriedenstellenden Urlaub organisiert, die Stiefkinder vor dem Zorn der Mutter bewahrt oder nachts „wie eine Putzfrau“ (TfF S. 36) das Erbrochene der Stieftochter entfernt, erfährt sie Selbstbestätigung: „Die anderen beiden Kinder schlafen fest, das ist wie ein unhörbarer Applaus für Toms praktische Fähigkeiten.“ (TfF S. 35) Bewusst setzt sie deeskalierende Handlungen, die ihres Erachtens nach nicht wertgeschätzt werden („Aber zumindest weiß man selbst, warum man es getan hat.“ (TfF S. 40) und während ihr Mann Georg nach der anstrengenden Heimreise vom Urlaub schlafen gehen möchte, sieht sie sich verpflichtet, die Wäsche zu waschen. Trotz des Selbstbewusstseins, das Tom durch diese Tätigkeiten erhält, tritt in Form von Erinnerungen an ihren Jugendfreund Martin auch Kritik an ihnen auf. Wegen einer lange zurückliegende Bemerkung von ihm fühlt Tom sich nach wie vor aufgrund ihrer Mutterschaft als „so ein Spießer“ (TfF S. 21) stigmatisiert. Wie sehr sie das Urteil ihres verstorbenen Freundes nach wie vor prägt, wird daran erkennbar, dass er in ihrer Vorstellung den Familienurlaub als „Hausmeisterurlaub“ (TfF S. 46) abwerten würde. Tom übernimmt also einerseits mit großer Selbstverständlichkeit stereotyp Frauen zugeordnete Aufgaben und empfindet sich dadurch als gute Mutter, zugleich fühlt sie sich genau durch diese Rolle herabgewürdigt.

Ähnlich wie Tom übernehmen auch die Mütter in „Haie“ (TfF) und „Enten“ (TfF) in Bezug auf ihre Kinder mehr Verantwortung als die Väter. Auffällig ist, dass diese Aufgabenteilung zu keinem Zeitpunkt hinterfragt, sondern mittels der Bewertung von Situationen affirmiert wird.

In „Haie“ ist es Nora, die trotz Berufstätigkeit mit der Tochter auf den Spielplatz geht und sich in den Elternverbund, der nur aus Frauen besteht, einbringt (Vgl. TfF S. 235). Ihr Mann Paul scheint in die Betreuung der Tochter deutlich weniger involviert zu sein. Zugleich werden Männer, die stereotyp weibliche Tätigkeiten übernehmen, von Nora unbewusst weniger ernst genommen, was sich bei einem Treffen im Freundschaftsverbund zeigt, bei dem zwei ihr nicht

bekannte Männer in der Diskussion von ihr zunächst nicht beachtet werden, weil sie „so kompetent ihre Kinder wickelten“ (TfF S. 227). Erst als sich herausstellt, dass beide in verantwortungsvollen Positionen arbeiten, schätzt Nora sie als Gesprächsteilnehmer.

Ebenso wie Tom ist Jenna in „Enten“ (TfF), bevor sie leibliche Mutter wird, zunächst nur die Stiefmutter der in die Ehe eingebrachten Kinder. Doch bereits in dieser Rolle übernimmt sie mehr Verantwortung für die Kinder als ihr Mann. Dank ihr ist bei Ausflügen alles Benötigte (von Taschentüchern bis hin zur Trinkflasche) vorhanden. Sie erinnert sich an eine Situation, in der ihr Mann Ben nicht auf ihren damals noch kleinen Stiefsohn, Luca, geachtet hat und dieser daraufhin beinahe von einem Auto überfahren worden ist. Obwohl sie im Gegensatz zum Vater nicht direkt bei den Kindern gewesen ist, empfindet sie Schuld: „Sie war dazu da, alle Fehler vorherzusehen, und falls ihr das nicht gelänge, sie in voller Schicksalsfahrt umzulenken.“ (TfF S. 289) Ben hingegen empfindet Jenna als „obsessiv“ (TfF S. 284) und „Kritik an sich und seinesgleichen“ (TfF S. 298), womit alle sich im Bereich der Kinderbetreuung engagierenden Väter gemeint sind, als unangebracht. „Er ließ einzig den Vergleich mit seiner Vätergeneration gelten, dagegen sahen die neuen Väter natürlich aus wie Helden im Strahlenkranz.“ (TfF S. 298) Innerhalb der Erzählungen werden Frauen von beiden Geschlechtern hinsichtlich der Fähigkeiten, Aufgaben im Bereich der Kinderbetreuung zu übernehmen, als den Männern überlegen eingestuft, gewissermaßen also eine genetisch bedingte Rollenverteilung suggeriert, in welcher jegliche Mithilfe der Väter ein Zugeständnis darstellt.

Eine andere Assoziation ist die Volkszugehörigkeit, die in „Haie“ (TfF) eine große Rolle einnimmt. Die Erzählung macht einerseits rassistische Ressentiments sichtbar, hinterfragt aber auch, was als rassistisch zu bezeichnen ist. Die Auseinandersetzung passiert auf mehreren Ebenen und zieht sich durch die gesamte Erzählung, beginnend mit der Debatte um die Relevanz der Nennung der Nationalität der TäterInnen in Zeitungsberichten und dem Aufzählen von Stereotypen in diesem Zusammenhang: „Der Neger dealt, der Rumäne stiehlt, und die jungen Türken, die in unseren Schulen nie richtig lesen gelernt haben, stechen einander gegenseitig ab.“ (TfF S. 210) Nora und ihr Partner Paul werden zunächst als aufgeschlossene Eltern charakterisiert, die ihre Tochter „selbstverständlich“ (TfF S. 214) nicht auf eine Privatschule schicken. Am ersten Schultag „voller Einigkeit und völkerverbindender Harmonie“ (TfF S. 212) fühlt sich Nora in dieser Entscheidung bestätigt, Paul hingegen bemängelt im Anschluss „die dunkelverschleierte Frauen“ (TfF S. 213). In einem von den Kindern vorgetragenen Lied werden Indianer, Chinesen und Eskimos besungen und somit heutzutage in vielen Kreisen als problematisch geltende Bezeichnungen affirmiert. Im Verlauf des Schuljahres kommt es zu einer von Nora kritisierten Gruppenbildung: „[...] sie fand es nicht richtig, zufällige Untergruppen mit

Eltern zu bilden, nur weil sie so ähnlich waren wie sie, weiß, gebildet, deutschsprachig [...]“ (TfF S. 221) Einzig und allein die Frau aus einer „säkulare[n], kopftuchfreie[n] Familie mit dem hart arbeitenden Handwerker-Vater“ (TfF S. 236) wird in der dominierenden Mütter-Gruppe akzeptiert, was ironischerweise darin gipfelt, dass bei schulischen Veranstaltungen ihre Kochkunst, also eine typisch weibliche Fähigkeit, gelobt wird. Im Verlauf der Erzählung wird der kurdisch-französische Schüler Frederic, dem aggressives Verhalten vorgeworfen wird, zum Mittelpunkt der Gespräche der Müttergruppe. Dessen Vater Malam sucht in Nora eine Verbündete gegen die von ihm vermutete Verschwörung gegen seinen Sohn. Durch verbale Selbstabwertung versucht, er die Auswirkungen seiner Zugehörigkeit zur im Elternverbund niederrangigen Gruppe zu mindern, indem er sich bspw. in einem Gespräch mit Nora selbst als Ausländer bezeichnet und seine, von Nora eigentlich als ausgezeichnet eingestuft, mangelnden Deutschfähigkeiten thematisiert (Vgl. TfF S. 233). Auch abseits seiner offensichtlich vorhandenen Bildung verfügt der Vater über zahlreiche eigentlich erfolgsversprechende Charakteristika. Er ist Teil eines äußerst einflussreichen Familienclans, was sich an seinem Einfluss auf das Personal verschiedener Restaurants zeigt, verfügt über ausgezeichnete Umgangsformen und macht auf Nora stets einen sehr gepflegten Eindruck. Dennoch werden die Vorurteile im Elternverbund ihm und damit einhergehend seinem Sohn gegenüber zu einer unüberwindbaren Hürde für ihn. Der letztendlich notwendige Schulwechsel Frederics stößt bei allen bis auf Nora auf Erleichterung. Hierbei zeigt sich, dass die mit ökonomischem Kapital und Bildungskapital einhergehende Macht durch Assoziation mit der falschen Gruppe zum Teil neutralisiert werden können.

Auch regionale Zugehörigkeit ist je nach Kontext eine Art von Kapital. Die Erzählung „Schlangen“ (TfF) thematisiert dies anhand des Aufeinandertreffens von Jakob, der bereits seit mehreren Jahrzehnten am Land wohnt, und einem gebildeten, jungen Paar, das gerade erst zugezogen ist. Dieses muss sich nun an verschiedene Gepflogenheiten, wie den engen Kontakt zu NachbarInnen oder die fehlende Zurückhaltung der DorfbewohnerInnen gewöhnen: „Da marschierst man, wenn man einander kennt, einfach unter lautem Rufen in den Garten.“ (TfF S. 249) Auch Jakob, der die dörflichen Regeln längst verinnerlicht hat, ist durch seine Herkunft aus der Stadt ein Stückweit Außenseiter und bezeichnet die anderen EinwohnerInnen als „die Dörfler“ (TfF S. 259). Zugleich fühlt er sich eben diesen und ihrem ruhigen Leben näher als den gehetzten StadtbewohnerInnen, was anhand von Überlegungen hinsichtlich seiner Exfrau Anna und ihrer Bekannten erkennbar wird. „Dauernd machte sie Kurse, engagierte sich für dies oder jenes und schleppte von überallher neue Leute an.“ (TfF S. 252) Diese neuen Kontakte, welche Anna als geistreich und zielorientiert einordnet, werden von Jakob durchwegs negativ konnotiert. Dabei greift er wiederholt auf eine Opposition zwischen dem als natürlich Eingestuftem und

dem Künstlichen zurück. Dem „verwuschelten“ (TfF S. 248) und damit natürlichem Aussehen der neuen Nachbarin, das ihn an das frühere seiner Frau erinnert, wird Annas späterer „Selbstoptimierungstrip“ gegenübergestellt: „[...] sie ließ sich Pigmentflecken im Gesicht entfernen, hungerte einige Kilo herunter [...]“ (TfF S. 253) Schönheitsoperationen werden problematisiert, da sie mit boshaften und verbissenen Menschen assoziiert werden. (Vgl. TfF S. 252) Das ehemals gemeinsame Haus ist zum Teil immer noch im Stil seiner Frau eingerichtet, welcher Jacob nicht schlicht genug ist und zu viel Platz wegnimmt. Am Ende der Erzählung entledigt er sich der von der Exfrau gekauften Gegenstände und stellt fest: „Da stand jetzt nichts mehr in der Gegend herum, da gab es jetzt einfach mehr Platz.“ (TfF S. 273) Aus seiner Perspektive ergibt sich ein Bild der DörflerInnen als ruhige, eher konservative Personen im Vergleich zu den StädterInnen, die aufwiegelnd, laut und gekünstelt sind.

Eine weitere Kapitalart des Bereichs Assoziation ist Opferstatus bzw. erlittenes Unglück, welches die Basis für Jennas Minderwertigkeitsgefühle in „Enten“ ist. Das übermäßig große Leid des Vaters, der in der Kindheit seine Verwandtschaft und damit sowohl im sozialen als auch im emotionalen und materiellen Bereich Wertvolles an die Shoah verloren hat, gilt als Maßstab für die Bewertung jeglicher eigenen Lebenserfahrung. Wer nicht mit einem vergleichbar großem Leiden aufwarten kann, dem wird das Recht darauf, Unglück zu empfinden, abgesprochen: „Mit minderen Problemen als dem Tod wollten Jennas Eltern nicht belangt werden.“ (TfF S. 309) Traurigkeit und Ängste empfindet Jenna daher als Fehlverhalten ihrerseits. Der Mangel eines in ihrer Familie wichtigen Kapitals, des schweren Leides, führt dazu, dass sie sich das Recht abspricht, ihre mittlerweile unglückliche und von Streit geprägte Ehe aufzulösen: „Warum, würde er [Jennas Vater] fassungslos fragen, was hast du für einen Grund?“ (TfF S. 310)

Fazit

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Form des Erzählbandes die Möglichkeit bietet, eine Vielfalt an Lebenswelten schlaglichtartig abzubilden. Die meist nur kurzen Einblicke in die Realitäten der Figuren erfordern von den LeserInnen einerseits vermehrt das Füllen von Leerstellen, andererseits kann dadurch eine Bandbreite an Lebensumständen einander gegenübergestellt werden. Dabei werden eben jene Vorlieben, Abneigungen und Handlungsweisen, die häufig als naturgegeben empfunden werden, durch Kontrastierung und Überspitzung vorgeführt. Es ist anzunehmen, dass der Erzählband dem Roman in dieser Hinsicht überlegen ist, da er ein größeres Spektrum ermöglicht, was in weiterführenden Analysen geprüft werden könnte. In Bezug auf die betrachteten Erzählbände lassen sich unterschiedliche Strategien festmachen: Während Menasse und Chana durchwegs plausible Lebensrealitäten schildern, führt Bayer

klassentypisches Verhalten durch Überspitzung vor. Setz' Erzählband lässt sich als Mittelweg zwischen diesen Polen einordnen. Als logisches Resultat bieten die Erzählbände von Menasse und Chana mehr Einblicke in Zugang zu und Umgang mit den Kapitalarten, dennoch ist die Auseinandersetzung damit in allen Bänden wahrnehmbar.

2.3.2 Räume des Aufeinandertreffens des Eigenen und Fremden

Hotels und Flughäfen, die eigene Wohnung, der Arbeitsplatz: Es gibt zahlreiche Orte, an denen Menschen aufeinandertreffen und unterschiedliche Räume schaffen. Die Konstitution dieser Räume ist einerseits von den an dem Ort vorhandenen Objekten und Subjekten abhängig, andererseits durch den Habitus geprägt. Dabei entsteht eine Wechselwirkung: Der Habitus prägt die Raumkonstitution und die konstituierten Räume beeinflussen wiederum den Habitus. Je mehr fremde Elemente (sowohl Objekte, als auch Subjekte) an einem Ort aufeinandertreffen, desto größer sind die Auswirkungen auf die Raumkonstitution und damit auch auf das Verhalten der Subjekte. Im Folgenden werden sowohl die Auswirkung der Anwesenheit fremder Subjekte und Objekte an privaten Orten betrachtet, als auch das Aufeinandertreffen von Subjekten in der Öffentlichkeit.

Der private Wohnbereich ermöglicht auf unterschiedliche Weise eine Begegnung des Eigenen und des Fremden. Zum einen kann er Personen beherbergen, welche unterschiedliche Ansprüche an den Raum stellen, ihn unterschiedlich nutzen und Unterschiedliches ihm gegenüber empfinden. Zum anderen beeinflussen Außenstehende, die erwünscht oder unerwünscht, in die Wohnung eindringen und durch ihr Erscheinen den Raum. Eine weitere Möglichkeit ist, dass die BewohnerInnen selbst Objekte der Verfremdung in den Ort hineintragen oder aus anderen Gründen ein Fremdheitsgefühl gegenüber dem Wohnbereich entwickeln. In den Erzählbänden werden wiederholt Personenkonstellationen geschildert, durch die unterschiedliche Raumanforderungen am selben Ort miteinander korrelieren. Die Erzählungen zeigen zum einen die unterschiedliche Wahrnehmung und Bewertung, sowie die daraus resultierenden Handlungen. Zum anderen thematisieren sie die Ausverhandlungsprozesse um und an diesen Orten. Diese sind grundsätzlich notwendig, um Zusammenleben zu ermöglichen, zielen aber häufig auf darüber hinausgehende Aspekte, wie Anerkennung, ab.

Ein Grund für die Notwendigkeit solcher Prozesse sind sich einen Wohnort teilende Familienangehörige. In „Polyhymnia“ (NsF) wohnen drei Frauen unterschiedlicher Generationen miteinander. Innerhalb des Hauses sind die Rollen klar verteilt: Die Großmutter kocht und räumt auf, die Mutter arbeitet, die Tochter Carmen geht zur Schule. Trotz der weitgehend har-

monisch scheinenden Beziehungen der drei Frauen zueinander kommt es durch den Altersunterschied zu Konflikten, die vor allem zwischen Carmen und ihrer Mutter ausgetragen werden und sich insbesondere um das Thema Essen drehen, da die Tochter das selbstgekochte Essen der Großmutter ablehnt. Sie tritt damit in einen Verhandlungsprozess hinsichtlich ihres Körperraums, in dem sie Entscheidungsfreiheit darüber, was in diesen eindringen darf, einfordert. Die Großmutter selbst bleibt stumm, sowohl innerhalb des Konfliktes als auch darüber hinaus. Obwohl sie Bestandteil der Hausgemeinschaft ist, zieht sie sich auf akustischer und territorialer Ebene zurück, indem sie nicht spricht und während der Mahlzeiten abseits der anderen beim Herd sitzt. Neben der Ausverhandlung, wer welche Bereiche einnimmt oder einnehmen darf, wird auch eine unterschiedliche Bewertung dieser Orte ersichtlich. Während die Küche für die anderen beiden Frauenfiguren einen beliebigen Teil des Hauses darstellt, ist er für die Großmutter neben ihrem Zimmer der Bereich des Hauses, den sie dominiert. Wenn sie nach dem Kochlöffel greift, zieht sich Carmens Mutter „sofort einen Schritt zurück“ (NsF S. 170). Sie kann den Raum nach ihren Regeln nutzen, indem sie sich nicht der Sitzordnung unterwirft, sondern am Herd sitzt, wo sie sich besser entspannen kann. Als Carmen ihre Großmutter in der Küche beim Musikhören beobachtet, kann auch sie deren Raumwahrnehmung nachempfinden. „Die Großmutter nickte im Rhythmus mit dem Kopf, wenn ihr eine Melodie gut gefiel.“ (NsF S. 180), was ihr signalisiert, dass die alte Frau nicht unglücklich ist. Tatsächlich ist es die Musik, welche das Schweigen der Großmutter entschärft und das über eine Viertelstunde andauernde Beisammensein der beiden Frauen ermöglicht, denn bei anderer Gelegenheit ziehen sich Carmen und ihre Mutter aufgrund des drückenden Schweigens der Großmutter aus der Küche zurück. Als die Mutter zu den musikhörenden Frauen stößt, ergibt sich hingegen eine Gemeinschaft, in der geschwiegen, gesprochen und gelacht werden darf. Während der private Raum Carmens (einerseits ihr Zimmer, aber auch ihr Körperinneres) als Mittel der Abgrenzung genutzt wird, ermöglicht die Küche Verbindung und Verständnis füreinander. Diese Einigkeit manifestiert sich im gemeinsamen Essen: „Zu dritt aßen sie den Rest des Schokoladekuchens.“ (NsF S. 181)

Einen wichtigen Aspekt der Erzählung stellt das Eindringen eines ehemaligen Freundes der Mutter in den familiären Privatraum dar, welcher durch diesen stark verändert wird. Für den Fremden wird das Haus nicht nur geputzt, sondern auch dekoriert, und sein Erscheinen führt dazu, dass nicht mehr die üblichen, für diesen Ort vorgesehenen Kleidungsstücke genutzt werden, sondern „etwas Schönes“ (NsF S. 170) angezogen, also der Körperraum angepasst werden muss. Für die Inszenierung des Raumes wird außerdem klassische Musik eingeschaltet und der Essbereich mit Servietten und Platzdeckchen aufgewertet. Die Großmutter verkommt in diesem

neuen Raum zwar einerseits vollends zur Essen servierenden Bediensteten, besitzt aber andererseits in ihrer Sprachlosigkeit eine eigene Art von Souveränität: „Da sich nie jemand traute, sie zu kritisieren, ließen alle es geschehen und sahen zu, wie sie die halbvollen Teller abräumte. Es war in Ordnung, dass die Großmutter manchmal ihrer eigenen Logik folgte.“ (NsF S. 177) Der Gast beeinflusst den Raum also dahingehend, dass er eine Umgestaltung bewirkt und Carmen ihrer Handlungsmacht beraubt: Sie kann das Essen ihrer Großmutter nicht mehr verweigern und muss ihre Kleidung anpassen, verliert also in zwei Bereichen die Selbstbestimmung über ihren Körper. Die Macht der Großmutter hingegen bleibt bestehen; ihre Regeln gelten für jeden. Der Mann bleibt für Carmen bis zum Schluss ein Fremder, weshalb er in der Erzählung auch ausschließlich als Gast bezeichnet wird. Räumlich schlägt sich seine Fremdheit darin nieder, dass der Kontrast zwischen seinem Seidentuch und der Dekoration gedanklich von Carmen kritisiert wird. Sein Eindringen führt somit zu einer Veränderung des Raums, die sowohl eine Neubewertung der Objekte, als auch deren Umarrangieren mit sich bringt. Auslöser für den Prozess ist, dass Carmens Mutter den Gast zu beeindrucken versucht. Der umgebende Raum wird in diesem Zusammenhang zur Erweiterung des eigenen Körperraums, da die Bewertung des ersten jene des zweiten mitbestimmt.

Die aus der unbewussten Wahrnehmung des Privatraums als Teil des eigenen Körpers resultierende bewusste Umgestaltung des Raums angesichts des Eindringens Außenstehender zeigt sich auch in der Erzählung „Erato“ (NsF), in welcher Carolines Putzverhalten sich aufgrund regelmäßiger Männerbesuche verändert. „Seit sie öfter Gäste hat, entfernt sie regelmäßig den Kalk aus den Spülbecken, reinigt die Abflüsse und kratzt das eingetrocknete Fett von den Herdplatten. Für sich alleine hat sie das nie getan.“ (NsF S. 92) Die Besucher bestimmen zudem die Nutzung der Räumlichkeiten mit: Während die Protagonistin mit dem Architekten fernsieht, eignet sich der mit dem Reporter geschaffene Raum für Diskussionen. Dies veranschaulicht, inwiefern sie als Subjekte den Raum beeinflussen. Andererseits ändern die Impulse, welche die Beziehungspartner mit sich bringen, nichts an der Souveränität der Wohnungseigentümerin als Tonangebende. Obwohl die Männer sehr unterschiedlich sind, unterwerfen sie sich alle den Regeln, die für Carolines Wohnung gelten. Wenn etwas doch nicht so sauber belassen wird, wie sie es wünscht, „genügt ein kurzer strenger Blick“ (NsF S. 86), um die Korrektur zu veranlassen.

Auch in Menasses „Raupen“ (TfF) wird die Selbstbestimmung über den eigenen Raum verhandelt. Der Rentner Konrad behauptet sich in der Welt, indem er das Gebiet trotz seines vorangeschrittenen Alters zu dominieren versucht. Entsprechend wehrt er sich gegen jegliche Vorschläge seiner Töchter, die zum Umbau des Hauses raten. Die Kontrolle über den Ort ist

parallelisiert mit dem Kontrollverlust seiner Frau Grete, die starke Demenz hat, was sich nicht nur am Verlust kognitiver Fähigkeiten, sondern auch in Hinblick auf physische Funktionen zeigt. Das Haus ist Abbild eines nunmehr fremden Lebens, mit Fotos einer nicht mehr existierenden Grete, sowie Gegenständen, die großteils nicht mehr so genutzt werden können, wie zu der Zeit, als Grete noch gesund gewesen ist. Dadurch erhält es den Charakter eines Museums, dessen potentielle Besucherinnen, die beiden erwachsenen Töchter, ausbleiben. Die vorhandenen Objekte sind vielfach veraltet bzw. repräsentieren eine vergangene Kultur. Dinge wie ein Computer wirken wie ein unbeherrschbarer Fremdkörper mit Eigenleben: „[...] es benahm sich wie ein lebendiges, unverständliches und aggressives Wesen“ (TfF S. 56).

Die Krankheit Gretes bringt eine rigorose Raumeinteilung mit sich: Der für Grete als sicher eingestufte Bereich ist auf zwölf Quadratmeter beschränkt. In alle anderen Gebiete des Hauses begleitet Konrad sie und wenn ihm dies misslingt, sie also eigenständig wohin geht, führt es häufig zu Komplikationen, da der früher vertraute Raum aufgrund ihrer Erkrankung schnell zum Fremdraum wird. Konrad leidet unter dem anhand ihrer Raumwahrnehmung besonders sichtbar werdenden Vergessen, weshalb er unter dem Deckmantel der Fürsorge die Raumnutzung seiner Frau stark reglementiert; sehr zum Unwillen seiner beiden Töchter, die versuchen ihn zu animieren, die Mutter zu Seniorentreffen zu bringen. Dies wird von ihm abgelehnt, da er urteilt, dass Grete durch den fremden Ort überfordert würde. Seine Bestrebungen, sie immer wieder zu einem ihm vertrauten Verhalten zu bewegen, indem er sie zum Beispiel zum Spiegelputzen zwingt, offenbaren jedoch, dass er vielmehr Angst hat, sie könne den letzten Rest an Bezug zur Vergangenheit verlieren.

Dem Eindringen seines Enkels Joshe kann Konrad weniger entgegensetzen als dem der Töchter, da seine Hemmungen, gewisse nur ihm bekannte Wahrheiten über den gesundheitlichen Zustand der alten Frau zu verbalisieren, auf den freimütigen Umgang des jungen Mannes mit dessen Großmutter treffen. Dadurch wird dieser zu einem ambivalenten Charakter, der – anders als die Töchter – für Konrad unerwünschte Veränderungen in dem sonst statischen Raum bewirkt, aber auch zur Konservierung dessen beiträgt. Seine ungezwungene Haltung gegenüber Grete bringt Leichtigkeit und erinnert Konrad an die Vergangenheit. Gleichzeitig dringt durch sie ein Stückweit das Seniorenheim in den geschützten Bereich ein, da Joshe mit Grete ähnlich agiert wie nach Konrads Ansicht Pflegepersonal mit KlientInnen. Der Enkelsohn entreißt seinem Großvater darüber hinaus für mehrere Stunden die Herrschaft über gewisse Teile des Hauses, indem er ihn trotz anfänglicher Proteste aus der Küche verbannt und dort mit der Großmutter zu kochen beginnt. Zwar weiß Konrad dem gedanklich viel entgegenzusetzen (bspw. das Auslösen von Durchfall durch gewisse Lebensmittel, die Grete, wenn sich die Möglichkeit

ergibt, hemmungslos zu sich nimmt), vermag es aber nicht, seine Einwände zu verbalisieren. Zudem profitiert er durchaus von der Machtübernahme seines Enkels, da dieser den Raum entsprechend seines zum Teil musealen Charakters gestaltet: „Joshe hatte die alten Gläser und das gute Geschirr gedeckt, er hatte sogar die Stoffservietten gefunden. [...] So hatte der Tisch ausgesehen, als er befördert wurde [...]“ (TfF S. 77) Dennoch ist die Idylle auf zweiten Blick nicht perfekt und die Zerstörung der Raumatmosphäre wird anhand kleiner Elemente geschildert: Das Essen ist zu stark gewürzt und auf dem Tisch steht nicht die Servierschüssel, sondern der Schmortopf. Die Akzeptanz der Aktionen des Enkelsohns enden darüber hinaus mit den von Konrad erwarteten körperlichen Reaktionen seiner Frau, deren Folgen er zu tragen hat. Die daran besonders deutlich sichtbar werdende Überforderung mit Grete mündet schließlich in die Ablehnung des Hausumbaus, welcher dieses altersgerechter machen würde. So bleibt er aufgrund seiner Stiegen und seiner Größe für ein alterndes Paar eher ungeeignet. Darüber hinaus ist er für Grete verwirrend und verunsichernd, weil gewisse Objekte, wie beispielsweise die Badezimmertür, problematische Erinnerungsfragmente und entsprechendes Verhalten hervorrufen. So versucht sie zum Beispiel verzweifelt, ihre nicht vorhandene Tochter aus dem verschlossenen Bad befreien zu wollen. Obwohl Konrad mit diesen Problemen tagtäglich konfrontiert ist, hat die Beherrschung des Raums als Fundament in der Krise eine so wichtige Bedeutung, dass er sich entgegen aller Vernunft für das Beibehalten des Status Quo entscheidet. Der Ort bleibt damit in mehrerlei Hinsicht gefährlich. Der Text endet mit der auf Kontrolle basierenden Zufriedenheit Konrads, täuscht aber nicht über dessen Selbstbetrug hinweg.

Umgekehrt verhält es sich in „Schlangen“ (TfF). Der Erzähler Jakob will das Vergangene durch die Raumgestaltung nicht zwanghaft festhalten, sondern sich dessen entledigen. Handlungsort ist primär sein Haus, welches der Architekt seit der Trennung von seiner Frau Anna alleine bewohnt. Obwohl das bereits länger zurückliegt, ist der Raum immer noch sehr durch die Exfrau geprägt. Die Erzählung verhandelt unter anderem das Entfernen der nunmehr fremden, nicht mehr zu Jakob gehörenden Anteile innerhalb des Wohnraums, welchen dieser sich dadurch mehr zu eigen macht. Dies wird durch den Zuzug eines jungen Paares vorangetrieben, das ihn an seine eigene vergangene Beziehung erinnert. Obwohl Anna physisch zu keiner Zeit anwesend ist, dringt sie in Gegenwart der Zugezogenen immer wieder in Jakobs Raum ein: „Da erschien ihm Annas verweintes Gesicht übergroß vor düsterem Hintergrund, schwimmend im Raum [...]“ (TfF S. 255) Die Befreiung von Anna beginnt mit dem Entfernen eines kleinen Tisches und mündet schließlich in rigoroses Ausmisten. Wichtiges Ventil ist dabei das Fenster zur Außenwelt, durch welches Jakob aussortierte Dinge in den Garten wirft. Eben dieses Fenster ermöglicht nach einer Phase des Rückzugs in den privaten Raum auch die Öffnung dessen

für die junge Nachbarin Rebecca. Sie tritt durch das Fenster in Kommunikation mit Jakob und wird anschließend von ihm hereingebeten. Der kathartische Effekt des Ausmistens, also der Neuordnung des Raums durch eine Veränderung des tatsächlichen Ortes, führt zu einer großen Offenheit der Frau gegenüber, der er, umgeben von privaten Fotos, Gedanken hinsichtlich der eigenen Familie offenbart. In dieser Situation verbinden sich Privatraum, räumliche Nähe und intime Informationen zu einer für Jakob anschließend unangenehmen Nähe, der er zu entkommen versucht, indem er Rebecca unter dem Vorwand einer Grundstückführung aus dem intimen Raum hinausgeleitet. Das den Entrümpelungsprozess initiiierende Objekt, Annas Tisch, wird dabei von der Frau entdeckt und komplimentiert, woraufhin Jakob es ihr schenkt. Das Symbol des Fremden verlässt so nicht nur endgültig den Raum, sondern erfährt auch eine Umwertung. Nachdem die Präsenz Annas zunächst im Tisch manifestiert und außer Haus gebracht worden ist, wird sie dem Möbelstück durch den Akt der Schenkung endgültig entzogen. So wird das Objekt endgültig zu einem fremden, denn es ist nun Rebeccas und nicht mehr Annas Tisch, wodurch er nicht mehr feindlich erscheint.

Die Umgestaltung des Privatraums, mit dem Ziel sich diesen anzueignen, schildert auch Chana in „Urania“ (NsF). Das darin geschilderte Paar wird als ein eingespieltes Team beschrieben („Wir bewegten uns wortlos in einer stillen Choreografie zwischen Pfanne, Topf und Gewürzregal.“ (NsF S. 201)), jedoch wünscht sich die Ich-Erzählerin von ihrem Partner Ramòn mehr von jener Leidenschaft, die sie in ihrer Affäre mit einem Mann namens Leonardo verspürt. Obwohl sie die Ehe als gescheitert empfindet, mangelt es ihr an Mut, ein ehrliches Trennungsgespräch zu führen. Daher setzt sie sich zum Ziel, sich Ramòn zu entfremden, damit dieser von sich aus die Scheidung vorschlägt. Sie beginnt Bilder von Planeten in der Küche aufzuhängen, okkupiert für Aktivitäten, die ihren Mann nicht interessieren, das Wohnzimmer „und wartete auf seine Reaktion wie eine Zuschauerin in einem Stadion.“ (NsF S. 188) Doch entgegen ihrer Intention stört Ramòn sich nicht an ihren Handlungen, sondern ermutigt sie vielmehr, Raum einzunehmen und zu gestalten. Für ihn scheint eine Neugestaltung der Wohnung, auch wenn diese mit einer Verkleinerung seines Handlungsraums einhergeht, kein Problem darzustellen. Ohne Widerstand zu leisten, zieht er sich zurück: „Er stand auf [...] und ging mit seinem Glas ins Schlafzimmer.“ (NsF S. 203) Im Zuge der Erzählung wird der Ich-Erzählerin bewusst, dass ihre bisherige Einschränkung nicht von ihm, sondern von ihr selbst ausgegangen ist. Ihre Rebellion gegenüber Ramòn stellt sich somit als unnötig heraus, verhilft ihr aber dennoch, sich von der selbstauferlegten Selbstbeschränkung zu befreien.

Die Manifestation von Fremdheit und Feindlichkeit in Objekten und ihre Beeinflussung des Raums zeigt sich auch in Menasses Erzählung „Schmetterling, Biene, Krokodil“ (TfF), welche

das Leben einer Patchwork-Familie schildert, in der die beiden Stiefkinder regelmäßig zwischen dem Haushalt des Vaters und der leiblichen Mutter wechseln müssen. Da die Mutter die Stiefmutter Tom häufig mit Vorwürfen bezüglich der mitwechselnden Gegenstände belangt, achtet diese rigoros darauf, die fremden Kleidungsstücke während des Aufenthalts in der väterlichen Wohnung gut zu verwahren und vollständig und ohne jeglichen Mangel zu retournieren. Dies ist notwendig, um die leibliche Mutter, welche das Gewand der Kinder als „Kampfplatz“ (TfF S. 14) nutzt, das ihr lautstarke telefonische Streitgespräche mit dem Mann ermöglicht, davon abzuhalten, sich gewaltsam in Toms Einflussbereich bzw. deren Wohnung hineinzudrängen. Zugleich werden die mitgelieferten Kleidungsstücke der Kinder durch das Verhalten der leiblichen Mutter zum Fremdkörper, der die Atmosphäre des privaten Raums zu stören droht und daher während des Aufenthalts bei Tom sorgsam im Schrank versteckt wird. Der Ortswechsel durch die Reise in die Türkei bietet in diesem Zusammenhang zusätzliches Spannungspotential: „[...] eine Woche in der Türkei mit einer Reisetasche voller Anderer-Seite-Klamotten, mit dem vervielfachten Risiko, während der Reise, am Strand, im Meer fremde Dinge zu zerstören oder gar zu verlieren, das ist für Tom der Horror“ (TfF S. 15), weshalb die Koffer umgepackt werden und mit den harmlosen Kleidungsstücken aus dem eigenen Haushalt gefüllt werden müssen. Anhand Toms Gedanken und Handlungen schildert Menasse eindrücklich, inwiefern es der Mutter gelingt, aus der Distanz in einen ihr körperlich nicht zugänglichen Raum hineinzuwirken und diesen negativ zu beeinflussen.

Während „Schlangen“ (TfF) das Entfernen des Fremdgewordenen und „Schmetterling, Biene, Krokodil“ (TfF) das Eindringen des Fremden anhand von Objekten zeigt, ist in „Melpomene“ (NsF) das Körpergefühl der Protagonistin Silvia für die Torpedierung des Privatraums ausschlaggebend. In der Schilderung des Ankommens im Wohnraum wird der Naturraum, aus dem die Ich-Erzählerin zurückkehrt, als Ort von „Spinnen, Käfern oder Flöhen“ (NsF S. 105) imaginiert, die nun die Wohnung zu verseuchen drohen. Der andere Raum dringt in Form des eigenen Unwohlseins in den eigentlich vertrauten Raum ein, wodurch dieser eine Erschütterung erfährt und nicht mehr in derselben Form als heimisch wahrgenommen werden kann. Die Lösung, um sich des Naturraums zu entledigen, ist eine sofortige Reinigung: „Ich duschte sehr lang und wusch mir die Haare zweimal.“ (NsF S. 105) Doch erst durch das anschließende Betreten des eigenen Bettes, wird der Schutzraum endgültig wiederhergestellt und die Ich-Erzählerin beginnt, sich zu Hause zu fühlen. Ausschlaggebend dafür ist insbesondere der vertraute Geruch des Waschmittels: „Wie seltsam, dachte ich, würde ich das Waschmittel wechseln, wüsste ich gar nicht mehr, wo ich zu Hause bin“ (NsF S. 105). Der Abschnitt schildert sehr deutlich die Relevanz der Atmosphäre und des Zustands des wahrnehmenden Subjektes für die

Konstitution des Raumes. Obwohl die Ich-Erzählerin von ihr bekannten Objekten umgeben ist, sind Sinnesreize und Erinnerungen so ausschlaggebend für die Raumwahrnehmung, dass in der eigenen Wohnung zunächst kein Wohlbefinden möglich ist.

Ein vergleichbares Eindringen des Naturraums in einen anderen Raum wird in Chanas „Kalliope“ (NsF) geschildert. Die junge Ich-Erzählerin lebt abgeschieden auf einem Hügel, zwanzig Minuten vom nächsten Dorf entfernt. Der Hügel wird durch die Schilderungen der Großmutter, die das Stadt- und Dorfleben kennengelernt hat, als Schutzraum inszeniert: „All die Gefahren, die in der Stadt oder sogar im Dorf auf dich lauern [...] kommen auf diesen Hügel nicht hinauf.“ (NsF S. 227) Da es auf dem Hügel keine anderen Häuser gibt, weshalb Schule, Kirche und später auch Konzerte die einzigen Orte des Aufeinandertreffens mit anderen darstellen, geht diese Schutzfunktion mit Einsamkeit und einer klaren Trennlinie zwischen Innen- und Außenraum einher. Dies zeigt sich auch daran, dass das Dorf und das Haus am Hügel, obwohl beides in der Peripherie gelegen ist, als zwei sehr unterschiedliche Orte beschrieben werden. Die für Ansässige nicht nur geografisch, sondern auch emotional vorhandene Distanz zu überwinden, erfordert von der Ich-Erzählerin einen Marsch durch den Wald, der sie ihre Unzugehörigkeit immer wieder versehentlich an den anderen Ort, das Rathaus, in dem sie Konzerte besucht, mitbringen lässt: „Einmal kroch mitten in einem Verdi-Stück eine Schnecke aus meiner Tasche, ein anderes Mal brachte ich einen Käfer mit, den ich erst bemerkte, als er neben meinem Orangensaft über die Theke spazierte.“ (NsF S. 218) Zugleich empfindet sich die Erzählerin in ihrem schwarzen Kleid auch im Wald als Fremdkörper: „Mir kam der gruselige Gedanke, dass die Waldtiere sich vor mir fürchteten.“ (NsF S. 227-228) Darüber hinaus gibt es noch das Gebiet jenseits der Dorfgrenzen, welches von der Protagonistin als Ort wahrgenommen wird, an dem nur besondere Menschen verkehren. „Die Apothekerin machte alle interessanten Sachen außerhalb des Dorfes“ (NsF S. 222) und sowohl sie als auch der Pfarrer lassen sich „die Haare außerhalb des Dorfes schneiden“ (NsF S. 224), was ihren Status in der Dorfgemeinschaft unterstreicht. Doch die Jugendliche nimmt nicht nur die Orte außerhalb des Elternhauses als Fremdraum wahr. Während sich Silvia in „Melpomene“ (NsF), zurück in ihrer Wohnung, schlussendlich doch zuhause fühlt und das Fremde ablegen kann, wünscht sich die junge Ich-Erzählerin in „Kalliope“ (NsF), den heimischen Hügel zu verlassen, und wird so zu einer überall Fremden. In ihrer Rolle als Konzertbesucherin ist sie sowohl im Rathaus als auch im Wald ein Eindringling, der etwas hineinbringt, das mit der Lokalität kollidiert. Zuhause wiederum wird ihr Unverständnis dafür entgegengebracht, dass es sie ins Dorf zieht.

Ein besonders außergewöhnliches Konglomerat aus Privatem und Fremdem ergibt sich in Menasses Erzählung „Schafe“. Die Gemeinschaft aus auserwählten WissenschaftlerInnen und

KünstlerInnen wohnt mit ihren Familien, aufgeteilt auf verschiedene Bungalows, für ein Jahr in einem abgegrenzten Gebiet. Die BewohnerInnen der sogenannten ‚Kolonie‘ dürfen diese jederzeit verlassen, bspw. um einkaufen zu gehen, befinden sich aber, basierend auf ihrer deutschen Herkunft, im italienischen Ort in der Fremde: Kultur, Sprache und Klima entsprechen nicht dem Gewohnten und stehen dem Prozess des Heimisch-Werdens entgegen. Die Verunsicherung, die mit der temporären Entwurzelung einhergeht, wird durch das Fehlen eines vorgegebenen Fundaments verstärkt: Der Zweck des Projekts und die Aufgaben der ausgewählten ExpertInnen sind unbekannt. Der Ich-Erzähler stellt sich zu Beginn der Erzählung die Frage, wie viel Nähe er zu den anderen TeilnehmerInnen suchen soll: „Ich will niemandem auf die Nerven fallen, aber ebensowenig [sic] als Einzelgänger erscheinen.“ (TfF S. 125) Diese Auseinandersetzung basiert auf dem Faktum, dass der Ort es gar nicht zulässt, sich den anderen vollkommen zu entziehen, da auch die privaten Bungalows keine hermetische Abgeschlossenheit aufweisen. Zwar erfordert der körperliche Eintritt, wie man es von einer Privatwohnung gewohnt ist, eine Einladung, aber aufgrund der dünnen Wände ergibt sich zumindest für die NachbarInnen Durchlässigkeit. Der Ich-Erzähler hört beispielsweise die Nachbarin duschen, sie wiederum lauscht den Gesprächen der Gruppe, die sich in seinem Bungalow trifft, und reagiert telefonisch darauf. Eine vollkommene Abschottung ist nicht möglich.

Neben den Bungalows gibt es in der Kolonie öffentliche Bereiche wie den Garten und den Gartenpavillon. Die zu den Bungalows gehörenden Gärten lassen sich als halböffentliche Gebiete beschreiben, da sie zwar einerseits privat, d.h. von den BewohnerInnen der Bungalows, betreut werden, andererseits aber nicht durch Wände abgeschlossen und folglich nicht nur akustisch, sondern auch visuell geöffnet sind. Sie dienen als Bindeglied zwischen den KolonistInnen: „Gegen Mitternacht gibt es oft spontane Versammlungen in verschiedenen Gärten. Man erfährt immer davon durch Gelächter, das von einem seltenen Lüftchen durch die dichte, dunkle Hitze getragen wird [...]“ (TfF S. 156)

Die Kolonie ist dementsprechend ein Ort, der auf das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Personen und somit das Überlappen von zahlreichen Räumen gekennzeichnet ist. Dies führt dazu, dass sich die BewohnerInnen zwangsweise miteinander und mit ihren verschiedenen Projekten auseinandersetzen müssen, was zusätzlich durch eine organisierte Zusammenkunft im Gartenpavillon verstärkt wird. Der Dichter Carl Hovland nutzt dies, um sich von dem achtjährigen Samuel zu Kurzgedichten inspirieren zu lassen. Der junge Sören verschickt an die anderen BewohnerInnen Postkarten und initiiert damit ausgiebige Interpretationsversuche. Der Ich-Erzähler wiederum fällt wiederholt in eine Beobachterrolle, in der er sowohl das Verhalten der anderen als auch sein eigenes analysiert. Für die Lesenden wird der Text dadurch zu einem

Beobachtungsraum, an dem die Interaktion von einander zunächst fremden Menschen, die zu einer Gruppe zusammenwachsen, exemplarisch vorgeführt wird.

Die Wohnanlage bietet einerseits Freiheit, weil der Ein- und Ausgang jederzeit möglich ist und keine Aufgaben vorgeschrieben sind, andererseits bleiben die BewohnerInnen an die zur Verfügung gestellten Bungalows mitsamt deren Ausstattung gebunden und müssen an diesem vorgegebenen Ort eine Beschäftigung finden. Der Ich-Erzähler beschreibt das Leben in der Kolonie daher ambivalent: Es handle sich um ein Paradies, das einem zur Last werde. (Vgl. Tff S. 140) Anhand des Vergleichs mit dem biblischen Bild wird die Sehnsucht erkennbar, über sich und das einen Umgebende hinauszuwachsen, was eine den eigenen Bedürfnissen entsprechende Raumgestaltung inkludiert, welche den Bewohnern jedoch durch die genannten Parameter erschwert wird,.

In „Erato“ (NsF) ist das Gebiet, welches Kontakt zwischen sonst Fremden erzwingt, der vom eigenen Wohnort nicht trennbare Flur- und Eingangsbereich des Wohnhauses. Mit dem Verlassen der Wohnung begibt sich die im Privatbereich sehr selbstbestimmte Caroline an einen Transitor, den sie nicht mitbestimmen kann. An diesem überschneiden sich zwei Welten: „In ihrem Wohnhaus, das direkt neben einem Kindergarten und einer Volksschule liegt, herrscht nämlich eine klare Trennung zwischen zwei Parteien, nämlich Müttern und kinderlosen Frauen.“ (NsF S. 92) Obwohl der Flur durch die Haustür von der Öffentlichkeit abgetrennt ist und folglich eine gewisse Privatheit herrscht, wird diese durch den Transitcharakter, der zur Begegnung mit der anderen Gruppe führt, gestört. Dies hat Auswirkungen auf das Verhalten der Protagonistin. Während das Aufeinandertreffen mit den verschiedenen Männerwelten Caroline beflügelt, sie animiert und ihr Selbstbewusstsein gibt, scheut sie den Kontakt mit den Müttern: „Als sie lautes Kinderlachen hört, versucht sie, schnell umzudrehen und zurück in die Wohnung zu laufen, aber es ist zu spät.“ (NsF S. 92) Die Mütter werden von ihr als feindliche Gemeinschaft, verbunden durch dieselben Themen und dasselbe Aussehen, charakterisiert: „Alle haben schulterlange Haare und eine Brille.“ (NsF S. 93) Der Kontakt zu einer Mutter ergibt sich innerhalb des Transitor, als diese sie versehentlich grüßt, was aus Carolines Sicht beidseitige als Schockerfahrung geschildert wird: „Caroline konnte sehen, wie das Gesicht der Nachbarin immer mehr auseinanderfiel und sich das lebenswerte Lächeln in eine erstarrte, eiskalte Fratze verwandelte.“ (NsF S. 96) Die Furcht davor, den geteilten Bereich nicht nur zeitlich getrennt zu nutzen, sondern darin aufeinander zu treffen, wird von Caroline nicht nur auf die Mütter projiziert, sondern auch den diesen zugehörigen Kindern unterstellt: „Manchmal kommt es Caroline so vor, als ob sogar schon Kinder zwischen Müttern und Nicht-Müttern unterscheiden könnten

und ihr gegenüber ein bisschen feindselig wären.“ (NsF S. 94) Basis dieser Abneigung und des Wunsches nach Abgrenzung gegenüber den Müttern ist Carolines Neid auf sie:

„Diese Nachbarin mit ihrem offenen Mund, die jeden Tag vom selben Mann liebevoll in den Arm genommen wird und jeden Abend mit demselben Mann und denselben Kindern auf ihrem Sofa einen Disney-Film ansieht, hat keine Vorstellung von dieser Einsamkeit.“ (NsF S. 95)

Die Nachbarin stellt aufgrund ihrer Mutterschaft für Caroline eine nicht ertragbare Person dar. Ihr eigenes Manko, die Kinderlosigkeit, kompensiert sie durch die Abwertung der fremden Frauen. Das Buch des Philosophen, das die Mutter signieren lassen will, befindet sich in Carolines Augen daher in leidvoller Geiselhaft, „tagelang in der Elefanten-Umhängetasche einer Frau eingesperrt, die eigentlich nicht liest“ (NsF S. 99). Durch ihre Furcht, mit der anderen Gruppe aufeinanderzutreffen, wird der vertraute Ort rund um die eigene Wohnung für Caroline zu einem unangenehmen Raum, der in ihr gedankliche Pauschalisierungen und Diffamierungen fördert. Im Gespräch mit der Mutter zeigt sich zugleich, dass ein Aufeinandertreffen solche nicht nur mindern, sondern auch verfestigen kann, was der Örtlichkeit zuzuschreiben ist, die flüchtige Begegnungen und nicht emotionale Öffnung unterstützt.

Der Umgang Carolines mit Orten ist durch ihre Sehnsucht nach Beziehung geprägt. Den Hausflur meidet sie, um möglichst wenig Kontakt zu den Müttern, die ihr die eigene Kinderlosigkeit vor Augen führen, zu haben. Ihre Wohnung hingegen öffnet sie bewusst für mehrere Männer, um der Einsamkeit entgegenzuwirken.

Der Topos der Vereinzelung in der Großstadt bzw. in Wohnblöcken mit zahlreichen Personen ist für die Erzählung „Die Gesichter in den Liftspiegeln der Hochhäuser“ (DTrD) zentral. Obwohl der Protagonist in einem Gebiet lebt, in dem zahlreiche Menschen aufeinandertreffen, ergeben sich für ihn wenig Räume, in denen er eine Beziehung zu diesen aufbauen kann. Häufig verbleibt er in einer Beobachterrolle, in der er durch das Fotografieren der Fremden eine Form der Nähe erwirkt. Besonders tröstlich ist für ihn das Beobachten der SchülerInnen des Polytechnikums gegenüber seiner Wohnung, weshalb er das Ende der Sommerferien herbeisehnt. Auch die Imitation des Verhaltens anderer hilft ihm. Zugleich verdeutlichen ihm manche seiner eigenen Handlungen, wie das Herumspritzen mit einer Wasserpistole, sein Alleinsein: „[...]es gab niemanden, auf den er hätte zielen können.“ (DTrD S. 107) Die Schwierigkeit der Kontaktaufnahme zeigt sich, als sein Versuch, in den Privatraum eines Nachbarn durch eine Paketübergabe einzudringen, scheitert. „Man nahm das Parket wortlos entgegen, machte die Tür zu.“ (DTrD S. 108) Die Relevanz von zwischenmenschlichem Kontakt und Resonanz durch andere wird besonders sichtbar, als er beginnt, mittels auffälligen Verhaltens die Blicke anderer auf

sich zu ziehen. Deren Irritation löst „ein angenehmes Gefühl“ in ihm aus: „das Gefühl ein Problem zu sein, das die Welt zu lösen versuchte.“ (DTrD S. 109) In negativer Weise Teil der Räume anderer zu sein, wird von ihm somit positiver bewertet, als ignoriert zu werden.

In „Urania“ (NsF) beschreibt die Ich-Erzählerin, wie sie in der Vergangenheit Orte, an denen viele Menschen aufeinandertreffen, wie Kaffeehäuser, Museen, Marktplätze und Opern, genutzt hat, um Teil einer Gruppe zu sein, ohne die Menschen kennenlernen zu müssen: „So gewöhnte ich es mir an, mich unter Leute zu mischen, ohne mit jemandem zu reden. [...] Ich lachte über Witze und fühlte bei Schicksalen mit.“ (NsF S. 193) Die Transitorte ermöglichen ihr ein Gefühl der Teilhabe, das ihr hilft, mit der eigenen Einsamkeit umzugehen, ohne dass sie sich anderen öffnen muss. Zugleich bleibt sie in ihrer Isolation, die sich aus Minderwertigkeitskomplexen speist, gefangen. Dies ändert sich erst, als eine andere Person das Aufeinandertreffen am Transitort nutzt, um mit ihr in Kontakt zu treten. Obwohl die Ich-Erzählerin gezielt versucht, anonym zu bleiben, wird sie auf einem Christkindlmarkt von ihrem jetzigen Mann angesprochen worden, woraus sich eine Beziehung entwickelt. Es handelt sich jedoch um das einzige Mal, dass ein öffentlicher Ort, für sie zu einem Raum wird, in dem sie sich mit jemandem anderen verbinden kann. Meist sind die Räume, welche die Ich-Erzählerin schafft, durch den schambehafteten Vergleich geprägt, der aus der Begegnung mit anderen Menschen für die Protagonistin entsteht. So erhält die Bäckerin „vor allem wegen des schlechten Gewissens, weil sie arbeitete und ich nicht“ (NsF S. 197), von ihr ein Trinkgeld. Die Begegnung mit zwei von ihr als arbeitslos eingestuften Männern erschüttert sie sehr, weil sie Anteile von sich in ihnen erkennen kann. Derartige Beobachtungen von anderen beeinflussen sie zuweilen über mehrere Wochen hinweg: „Sie verfolgten mich in meinen Angstträumen und manchmal weinte ich heftig, wenn ich nach Hause kam [...]“ (NsF S. 211) Dementsprechend verlässt sie das Haus im Anschluss an solche Begegnungen einige Zeit lang nur noch sehr ungern. Zugleich ist auch der Privatraum für sie herausfordernd, da sie sich in Anwesenheit von Ramòn ebenso mit ihrer sich selbst zugeschriebenen Unzulänglichkeit auseinandersetzen muss. Somit gewährt der private Raum zwar einerseits Sicherheit, schürt aber auch Einsamkeit, während der öffentliche Raum zwar Verbindung ermöglicht, diese aber tendenziell in einen Vergleich mündet, der für die Protagonistin unangenehm ist.

Während in vielen Erzählungen zwar Anpassungen angesichts des Eindringens Fremder in den kontrollierten Wohnraum stattfinden, schildert Setz' „Südliches Lazarettfeld“ (DTrD) die vollkommene Übernahme eines Privatraumes. Die Erzählung beginnt in der Wohnung des Ich-Erzählers, in der er mit seiner Ehefrau Marianne lebt. Als der Protagonist unerwartet nicht nach

Kanada fliegt, sondern stattdessen vom Flughafen wieder nachhause fährt, ist er damit konfrontiert, dass die Zimmer auf einmal von kranken Männern, welche die Gattin versorgt, bewohnt werden. Die Erzählung lässt sich räumlich in drei Abschnitte gliedern: Sie beginnt innerhalb der Wohnung, schildert dann die Erlebnisse des Erzählers außerhalb von ihr, bis er schließlich in sie zurückkehrt, wobei aus dem Privatraum ein Fremdraum geworden ist. Die Übernahme des Eigenen durch das Fremde wird dabei nicht nur anhand des Eindringens der Obdachlosen in die Wohnung festgemacht, sondern auch mittels verschiedener Objekte verdeutlicht, die sowohl in Abschnitt eins als auch in Abschnitt drei Erwähnung finden. Die für den morgendlichen Kaffee benutzte Tasse mit Mandelbrot-Muster hält bspw. nun einer der Siechenden und unter dem holzgeschnitzten Barometer, das der Ich-Erzähler „fast jeden Morgen“ mit denselben Gedanken (DTrD S. 10) betrachtet, kauert ein Fremder. Neben der Tasse werden im letzten Abschnitt auch weitere persönliche Gegenstände genannt, deren Teilen physische Intimität impliziert: die Elektrozahnbürste des Protagonisten und eine Decke, die sich der Protagonist normalerweise um die Füße wickelt. (Vgl. DTrD S. 28-29) Dem Ich-Erzähler kommt somit nicht nur das Zuhause abhanden, sondern auch mit dem eigenen Körperraum eng verbundene Gegenstände werden missbraucht, wodurch die Verlusterfahrung nochmals verstärkt wird. Darüber hinaus verwandelt sich auch seine Partnerin Marianne in eine ihm quasi Unbekannte, deren plötzliche Fremdheit sich dadurch verdeutlicht, dass sie sich in der für den Erzähler zum Grauen mutierten Wohnung vollkommen entspannt bewegt und den Raum als angenehm zu empfinden scheint. Der Protagonist hingegen ist bereits, bevor er den eigentlichen Wohnraum betritt, auf der Ebene des Geruchssinns von der Räumlichkeit abgestoßen, da das ganze Stiegenhaus nach den kranken Männer stinkt.

Das Eindringen des Fremden in den Privatraum wird bereits zu Beginn der Erzählung vorweggenommen, als die Ehefrau mittels ihres iPhones eine physisch nicht anwesende Person in die vertraute Umgebung holt: den Autor Norbert Gstrein. „Eines der Bilder vergrößerte sich dabei automatisch, und Gstrein füllte das Display aus.“ (DTrD S. 12) Der Name, der zu diesem Zeitpunkt noch Wortspielen des Paares unterworfen ist („Beginnen befühlen Norbert Gstrein.“ (DTrD S. 11)), wird im letzten Abschnitt zum Symbol des unkontrollierbaren Unerwünschten: „und der Ausdruck „Norbert Gstrein“, nun vollends fremdartig und bedrohlich geworden, zog wie ein Banner durch meinen Kopf.“ (DTrD S. 28)

Auch im Text „Das alte Haus“ (DTrD) kommt es zum Eindringen des Fremden in einen Privatraum, jedoch ist es in diesem Fall der Ich-Erzähler, der in einen fremden Privatraum eindringt, indem er behauptet, in der Kindheit dort gewohnt zu haben. Dabei handelt es sich nicht

um eine einmalige Aktion, vielmehr wird angedeutet, dass der Protagonist auf diese Weise versucht, eine Form von Heimat zu finden. Auf seinen bisherigen Erfahrungen aufbauend analysiert er, wie die in dem Haus lebende Familie mit seinem Auftreten umgeht: Die Kinder gehen ins obere Stockwerk, ziehen sich also in ihre persönlichen Privaträume zurück. Die Frau bleibt zunächst distanziert und vermittelt, sich mit etwas anderem zu beschäftigen, kreiert also durch Handlung eine Form von Privatraum. Nur der Hausbesitzer agiert von Beginn an mit dem Eindringling. Dieser versucht gezielt, harmlos und bedürftig zu wirken, bspw. indem er Unsicherheit oder Sentimentalität vorspielt, wodurch er es im Laufe der Geschichte schafft, in unterschiedliche Bereiche des Hauses vorzudringen, und bewirkt, dass man ihm ein privates Fotoalbum zeigt. Die suggerierte Not der Heimatlosigkeit führt dazu, dass die HausbewohnerInnen das Vordringen des Fremden in für sie intime Räume nicht nur erlauben, sondern sogar zu fördern beginnen: Die Gruppe landet mit Kuchen auf dem Sofa. Hier verändert sich die Stimmung des Ich-Erzählers von selbstzufrieden und neugierig zu unzufrieden. „Das Album in der Hand zu halten und darin zu blättern war unprofessionell. Mich mit Kuchen bewirten zu lassen war unprofessionell.“ (DTrD S. 36) Dieses Unwohlsein resultiert aus einer Verkehrung der Machtverhältnisse: Nicht mehr er, der Fremde, dringt in den Privatraum ein, sondern das Private wird ihm übergestülpt. Der Protagonist hat seine Souveränität verloren, was mehrfach daran erkennbar wird, dass die BewohnerInnen nicht mehr entsprechend seiner Prognosen reagieren. Anhand der erfolglosen Suche des Erzählers wird zudem verdeutlicht, welche Relevanz ein als heimisch empfundener Raum für ein zufriedenes Leben hat: „Auch hier also kein Erfolg. Kein Heim, keine nach den ersten chaotischen Tagen nach meinem Einzug allmählich und geduldig sich einstellende Geborgenheit, keine Atmosphäre der Sicherheit.“ (DTrD S. 40) Der Bruder des Hausbesitzers bestätigt den Wert eines Ortes, dessen Bedeutung sich aus der eigenen Vergangenheit speist und dadurch Sicherheit bietet: „Es gibt nichts Traurigeres auf der Welt als einen Menschen, der keine Vergangenheit besitzt und deswegen ruhelos herumirrt.“ (DTrD S. 40)

Aus den bisherigen Beispielen ist bereits ersichtlich, dass der Privatraum des einen stets Fremdraum für einen anderen ist. Diese Thematik behandelt besonders eindrücklich Setz' Erzählung „Frau Triegler“ (DTrD), in welcher die gleichnamige Protagonistin den Schüler Thomas, seinen Schockzustands ausnutzend, dazu bringt, zunächst in ihr Auto einzusteigen, dann ihre Wohnung zu betreten und schließlich mit ihr in einem Bett zu schlafen, wodurch sich eine immer größere räumliche Intimität ergibt. Der Bub selbst möchte von Anfang an eigentlich nicht an dem fremden Ort bleiben, sondern nachhause fahren. Diese Bitte wird ihm von der Erwachsenen wiederholt abgeschlagen, wobei sie für ihn nicht überprüfbare Informationen als

Begründung nutzt. Tommis einzigen Anker in der Fremde, sein Handy, das als Verbindung zur Außenwelt fungieren könnte, nimmt Frau Triegler ihm zunächst ab. Im weiteren Verlauf der Erzählung ist es aufgrund des Fehlen eines Ladegeräts nicht mehr verwendbar, sodass die Frau endgültig jegliche Verbindung zur Welt außerhalb der Wohnung kontrolliert. Dadurch ergibt sich für Tommi ein Gefängnis, aus dem er nicht entkommen kann. Obwohl dies offensichtlich sein Wunsch ist, erwartet die von ihm als Respektperson eingestufte ehemalige Schulärztin nicht nur Akzeptanz, sondern sogar Dankbarkeit von ihm. In Kombination mit der traumatisierenden Erfahrung, nicht zu wissen, wie es der eigenen, angeblich verletzten Mutter geht, ergibt sich für Tommi vollkommene Handlungsunfähigkeit. Mehrfach versucht der Bub eine Lösung für seine Situation zu finden, doch der ihn umgebende Raum ermöglicht dies nicht. Stattdessen schränkt er jegliche Aktion des Schülers stark ein, da nur durch Frau Triegler abgesegnete Handlungen stattfinden können. Wie sehr sich Tommi eingeschlossen fühlt, wird auch erkennbar, als ihm die Rückkehr in die Schule nach dem Wochenende als Grund zur Freude erscheint. Mit dem Umstand konfrontiert, dass ihm dieser ebenfalls entzogen wird („Hab ich dir denn nicht gesagt, dass du gar nicht in die Schule gehen muss?“ (DTrD S. 239)), reagiert der Junge mit dem Rückzug in das letzte bisschen Privatraum, das ihm geblieben ist: Es kommt zu einer Art inneren Immigration, indem er kaum mehr spricht und nur sporadisch auf Frau Trieglers Kommunikationsversuche reagiert. Die unbewusst von ihm vollzogene Trennung von dem fremden, ihn umgebenden Raum, zieht eine sukzessive steigende Unzufriedenheit bei der älteren Frau nach sich. Frau Triegler scheint sich genau das Gegenteil zu wünschen, nämlich die gemeinsame Bewohnung und Gestaltung des Privatraums. Als sich Tommis Unvermögen, ihr das zu bieten, abzeichnet, bringt sie ihn enttäuscht zu seiner Mutter zurück.

Die Erschütterung, die die zwanghafte Konfrontation mit fremder Privatheit mit sich bringen kann, schildert Setz auch in „Zauberer“ (DTrD). In dieser Erzählung versucht die Protagonistin Annamaria, das Kinderzimmer ihres seit Jahren schwerbehinderten Sohnes Mario so zu beeinflussen, dass sie selbst von seinem Leben überzeugt ist. Dafür arrangiert sie tagtäglich sowohl die vorhandenen Gegenstände als auch den weder bewegungs- noch reaktionsfähigen Mario. Dessen Inszenierung als Rockmusiker wird mit der Betrachtung von Pflanzen parallel gesetzt, wodurch sein Status als Subjekt besonders fragwürdig erscheint:

„Sie legte seine Hand auf ihre Wange, gab den eiskalten Fingern einen Kuss. Ihr Blick fiel auf die Hängeschopflilie. Sie brauchte bald wieder Wasser. [...] sie blickte ihrem Sohn ins Gesicht und sagte ihm, dass sie ihn heute Nachmittag vielleicht rasieren würde. Die Hängeschopflilie sah aus, als wäre sie im Begriff, jeden Moment vornüberzukippen und auf den Boden zu fallen.“ (DTrD S. 200)

Da Annamaria um die Künstlichkeit ihrer Inszenierungen weiß, sind diese nicht ausreichend, um ihr zur Gänze zu bestätigen, ein lebendiges Kind zu haben. Daher bezahlt sie regelmäßig

Prostituierte, die sie mit dem Sohn konfrontiert. Für die gebuchten, ihr fremden Männer ist es nicht unüblich private Orte zu betreten, was am anfänglich sehr entspannten Auftreten des in der Geschichte gebuchten Escorts Chris erkennbar ist. Erst das Eindringen in den für ihn ungewohnten Privatraum, Marios Zimmer, d.h. ein Zimmer mit einer nicht selbstständig agierenden Person, bewirkt Verunsicherung, weshalb Chris sofort aus der Wohnung verschwinden möchte. Während Tommis innere Flucht durch den gesellschaftlichen Ruf nach Gehorsam gegenüber Autoritätspersonen erschwert wird, ist es in diesem Fall das Gebot der Höflichkeit und Anteilnahme, welches Chris erschwert, zu gehen. In seinem Zwiespalt sucht er andere Wege des Entkommens. Während er Annamaria zuvor mit ‚Du‘ angesprochen hat, wechselt er nun zum ‚Sie‘, um trotz der körperlichen Nähe Distanz zu wahren. Der räumliche Aspekt dieser Handlung manifestiert sich in der Sprache: Er will „Distanz aufbauen, Schutzwall errichten.“ (DTrD S. 204) Das Ausmaß seines Unwohlseins und des daraus resultierenden Fluchtinstinkts wird daraus ersichtlich, dass bereits der Rückzug aus Marios Zimmer in Annamarias andere Privaträume und die dort stattfindende, eigentlich äußerst intime Handlung des gemeinsamen Essens für Chris eine Erleichterung darstellen.

In „Otter Otter Otter“ (DTrD) erhält ein fremder Privatraum aufgrund der Schimpfwörter, die überallhin geschmiert sind, eine ähnlich beklemmende Atmosphäre. Im Protagonisten lösen die Schmierereien großes Unbehagen aus, da er nicht weiß, wer diese dort hinterlassen hat und welche Intention dahintersteckt. Dies stellt eine Hürde in seiner Beziehung zur Besitzerin Anja dar, da er aufgrund ihrer Blindheit nicht weiß, ob sie über den Zustand der Wohnung Bescheid weiß. Der anhand der Einrichtung eigentlich als „charaktervoll“ (DTrD S. 178) beschriebene Ort, ist nur für den Sehenden ein Raum des Unwohlseins und der permanenten Ablenkung, während die Blinde sich darin entspannt aufhalten kann. Dies wirkt sich nicht nur auf die Gemütslage des Ich-Erzählers aus, deren Zerrüttung ihm schlaflose Nächte beschert, sondern beeinflusst auch sein Handeln in Anjas Wohnung. Beim gemeinsamen Duschen hat er den Impuls sie von den Beschmierungen wegzuziehen. Im Schlafzimmer entscheidet er sich, „den Kopf unter die Decke zu stecken“ (DTrD S. 183), um gewissermaßen für einige Zeit selbst zu erblinden. Auch „die Augen zu schließen“ (DTrD S. 180), stellt eine Erleichterung für ihn dar.

Bis zuletzt bleibt unklar, ob es sich bei den Schmierereien um Vandalismus handelt oder nicht. Zudem entdeckt der Protagonist Abstufungsformen in Form des titelgebenden Wortes ‚OTTER‘. Obwohl es sich auch dabei eventuell um eine unrechtmäßige Verunstaltung des Zimmers handelt, erscheint diese angesichts der Umgebung harmlos und hat sogar eine beruhigende Wirkung auf den Betrachter: „Nach all dem glutgeladenen Vokabular erschien dieses Wort fast wie eine versöhnliche Geste.“ (DTrD S. 179)

Die erschütternde Erfahrung im Privatraum verändert auch die Raumwahrnehmung des Protagonisten im öffentlichen Raum, denn erst durch die Schockerfahrung beginnt er die Schmierereien, mit denen er alltäglich konfrontiert ist, aktiv wahrzunehmen und hinterfragt ihre Normalität: „Überall fielen mir obszöne Wörter auf.“ (DTrD S. 182) Der Privatraum Anjas und der Arbeitsraum Schule werden vom Ich-Erzähler zu einem Ermittlungsraum verschränkt, als er beginnt, gemeinsam mit seinem Kollegen die verschiedenen Schriftzüge zu analysieren und Hypothesen dazu anzustellen.

Das Ausweichen in die eigene Wohnung stellt für den Protagonisten keine Lösung dar. Den Umstand, dass diese zu klein sei, bezeichnet er gedanklich als „Ausrede“ (DTrD S. 192), welche er wiederholt gegenüber Anja vorbringt, wenn sie Interesse daran zeigt, seine alte und kranke Katze Ginni kennenzulernen. Gegen Ende der Erzählung wird eine Minderung der durch die unterschiedliche Raumwahrnehmung entstandenen Distanz zwischen der Blinden und dem Ich-Erzähler eingeleitet, als dieser das Tier mit zu Anja nimmt. Die Entscheidung das Wesen, zu dem er den größten emotionalen Bezug hat, als „Verstärkung“ (DTrD S. 197) an den für ihn beängstigenden Raum zu bringen, lässt sich als Signal deuten, dass er die Beziehung zu Anja endgültig vertiefen will. Dies erfordert vom Ich-Erzähler sein Wissen über die Wohnung zu teilen, damit die Raumerfahrung trotz des unterschiedlichen Sehvermögens eine gemeinsame wird. Das entsprechende Gespräch wird innerhalb des Textes zwar nicht mehr geführt, sein Beginn jedoch angedeutet.

Anders als in Privaträumen, in denen im Normalfall nur ausgewählte Personen aufeinandertreffen können, ist die Bandbreite der Personen in Hotels und Restaurants deutlich größer. Dabei treffen unterschiedliche Räume aufeinander: Für das Personal ergeben sich Arbeitsräume, die regelmäßig aufgesucht werden und folglich auch einen großen Einfluss auf sie haben. Für die Gäste hingegen handelt es sich, insbesondere im Kontext des Restaurants, um flüchtige Räume, die für wenige Stunden und eventuell einmalig besucht werden. Je nachdem wie wohlhabend die Gäste sind, kann der Unterschied zwischen ihnen und dem Personal sowohl sehr markant als auch kaum vorhanden sein.

Die Aufsplitterung eines Ortes in Arbeitsräume und Räume des flüchtigen Aufenthalts ist in der Erzählung „Melpomene“ (NsF) besonders gut ersichtlich, da die Ich-Erzählerin Silvia den Urlaub auf einer Ferieninsel schildert. Der Alltag der Einwohner ist stark vom Tourismus, also den Gästen und den für diese errichteten Hotelanlagen, geprägt. Die Urlauber hingegen sind sehr weit von ihren Privaträumen und dem gewohnten Leben entfernt, wodurch sich ein großer Kontrast in der Konstitution der Räume ergibt. In mehreren Passagen beobachtet die Ich-Erzählerin einheimische Frauenfiguren, die ihr depressiv erscheinen und das Leben auf der Ferien

Insel nicht als traumhaft zu erleben scheinen. Während dies bei ihrem Partner Georg Unverständnis hervorruft („Wie kann man an so einem schönen Ort Depressionen haben?“), erkennt die Ich-Erzählerin die Problematik der Gewöhnung („Na ja, wenn du das jeden Tag siehst, geht es dir auch auf die Nerven.“). (NsF S. 115) Zugleich verbindet die Ich-Erzählerin mit dem Urlaubsort nicht nur Positives, da Hotelzimmer eine Form von Unbehagen in ihr auslösen, das aus dem Finden von nicht intakten Gegenständen resultiert: „Hier auf der Insel war es die Halterung des Duschkopfes, die bedrohlich wackelte[...]. Es war einfach nirgends so wie zu Hause.“ (NsF S. 108) Anders als der Privatraum, der jederzeit beeinflusst und optimiert werden kann, muss der fremde Raum mit gewissen Mängeln akzeptiert werden, was es Silvia erschwert, auf der Insel vollkommen zur Ruhe zu kommen. Die Urlaubsinsel stellt eine große Aneinanderreihung von Räumen dar, die zum Teil temporär zu Privaträumen werden, wobei die Aneignung nie vollkommen stattfindet, wodurch ein Gefühl der Fremdheit erhalten bleibt. Daher kommt in Silvia immer wieder Sehnsucht nach dem Zuhause auf: „Ich stellte mir vor zu Hause in meiner Badewanne zu liegen und mir nur vorzustellen, im Meer zu sein. [...] Leider half mir dieser Gedanke nicht gegen das Heimweh [...]“ (NsF S. 128)

Für Silvias Erleben und die Räume, die sie schafft, spielt die Bewertung anderer Frauen eine große Rolle. Während davon auszugehen ist, dass durchaus auch einige Männer auf der Insel leben, stechen ihr primär die Angehörigen des eigenen Geschlechts ins Auge, welche sie stets genauen Beobachtungen unterzieht. Durch die Größe der Apartmentanlage, die von zahlreichen einander Unbekannten genutzt wird, ergibt sich ein gigantischer Begegnungsort, an dem das Paar auf unterschiedliche Personen trifft, wobei insbesondere der Kontakt zur Nachbarin Jennifer, die als Marketingmanagerin arbeitet, sowie dem Ehepaar Hans und Iris beschrieben wird. Diese Annäherung ist Silvia zum Teil unangenehm, wird von ihr aber wiederholt aus einem Gefühl der Verpflichtung zugelassen. Als Georg sie darauf hinweist, dass man zur temporären Nachbarin auch ‚Nein‘ sagen könne, kommt das für sie nicht in Frage. „Sie tut mir leid“ (NsF S. 110), erklärt sie wiederholt (Vgl. NsF S. 122, S. 127) und gibt der anderen Frau infolgedessen bewusst die Möglichkeit, sich in ihren Raum hineinzudrängen. Das offenbart einerseits eine Form von Empathie, aber es schwingt auch ein Gefühl der Überlegenheit mit, da Silvia die eigene Lebensweise als die erstrebenswertere empfindet. Angesichts der eigenen Privilegierteit zeigt sie sich entgegenkommend und mitfühlend. Ausschlaggebend für dieses Gefühl der Überlegenheit ist, dass Georg und sie als Paar unterwegs sind. Das Teilen eines Ortes ist für sie kein Einschnitt, sondern bereichert und stabilisiert ihren Raum. So stellt sie im Gespräch mit Jennifer fest: „Georg und ich wirkten wie das glückliche, konservative Paar, und wir waren in

der Überzahl. Unsere Werte waren auf dieser Terrasse in diesem Moment der Maßstab für alles.“ (NsF S. 123) Die Zufriedenheit mit ihrer eigenen Situation ist ausschlaggebend für die Bereitschaft, andere ihren Raum beeinflussen zu lassen. Dies zeigt sich an der plötzlichen Abwehrhaltung gegenüber Jennifer, als Silvias Gefühlslage für einen Moment ins Negative kippt. „Warum musste die makellose Nachbarin wie eine zugelaufene Katze hier sitzen[?]“ (Zitat!), mokiert sie sich gedanklich, obwohl sie selbst diese zuvor dazu eingeladen hat.

Sowohl die Begegnung mit Jennifer als auch jene mit Iris zeigen, dass Kennenlernen darauf basiert, einen Raum zu kreieren, in dem ein offenes Gespräch möglich ist. In Bezug auf Jennifer ergibt sich das durch das Teilen der halbprivaten Terrasse und eines selbstgekokchten Essens, wodurch sich größere Intimität ergibt. Iris bleibt, als die beiden Paare gemeinsam im Restaurant speisen, zunächst zurückgezogen, weil ihr Mann Hans durch sein Auftreten sehr viel Raum einnimmt, während sie nur in seltenen Fällen zu Wort kommt. Erst als die beiden Frauen gemeinsam auf der Toilette sind, findet Iris eine Umgebung, die es ihr ermöglicht, ein Gespräch zu beginnen. Silvia spürt die Notwendigkeit, diesen Raum nicht selbst einzunehmen, indem sie etwas sagt oder lacht, sondern ihn Iris zu überlassen: „Dieser Monolog war ihr wichtig, und ich musste ihr den Raum dafür bieten.“ (NsF S. 140) Durch ihren Rückzug kreiert sie für Iris einen Raum, in dem diese sich verstanden fühlt – „Das habe ich mir gleich gedacht. Ich habe dich gesehen und mir gedacht: Du bist der Typ, du wirst mich verstehen.“ (NsF S. 141) – was jedoch nicht den Tatsachen entspricht, denn Silvia bleibt verwirrt zurück, ohne den tieferen Sinn von Iris' Worten zu begreifen. Auch in diesem Fall entscheidet sie sich allerdings für die Zurückhaltung und fragt nicht nach, sodass die andere Frau sich bestärkt fühlt.

Ein mit der Ferienanlage in „Melpomene“ (NsF) vergleichbarer Transitor wird anhand der von der Familie besuchten türkischen Ferienanlage in „Schmetterling, Biene, Krokodil“ (TfF) beschrieben. Die geschilderte Handlung inkludiert in diesem Fall auch das Ankommen der ProtagonistInnen am Ferienort, dessen Fremdheit schrittweise erfahrbar wird. Sie offenbart sich aufgrund der Dunkelheit zunächst nicht über visuelle, sondern über olfaktorische und auditive Reize: „Wie umfassend fremd alles ist, kann man dennoch riechen und hören.“ (TfF S. 15)

Bei dem besuchten Hotel handelt es sich um eine gigantische Anlage, die als „Freizeitfabrik“ bezeichnet und mit Massentierhaltung („Massentourismushaltung“) verglichen wird. (TfF S. 19) Damit die Masse an Gästen adäquat versorgt werden kann, sind entsprechend strukturierte Abläufe, die kein individuelles Eingehen erfordern, vonnöten. Tom ist dadurch einerseits abgestoßen, wird aber andererseits zur faszinierten Gafferin, die sich von den getaktet ablaufenden Arbeitsvorgängen nicht losreißen kann. Diese werden wie Fließbandarbeit geschildert und das Personal erhält maschinellen Charakter. Nicht Kellner schenken das Essen aus, sondern

„Schöpflöffel“ (TfF S. 19), und es ist „der exekutierende Gummihandschuh“ (TfF S. 20), der das benutzte Geschirr abserviert.

Aufgrund der Größe der Hotelanlage entpuppt sich diese als regelrechtes Labyrinth. Zwar sind unterschiedliche Bereiche vorhanden, diese gleichen sich aber stark. „Die Architekten haben sich bemüht, den Lagercharakter vergessen zu machen, indem sie alle großen Flächen in kleinere Stücke gehackt haben.“ (TfF S. 19) Immer wieder verliert Tom die Orientierung bzw. braucht lange, um ihre Kinder oder ihren Mann in den Menschenmassen zu entdecken. Durch die große Zahl an Personen, die an einem Ort zusammenkommt, verliert der Einzelne an Individualität, was Unterscheidungen erschwert. „Am anderen Ende der Terrasse sitzen zwei Kinder an einem Tisch und essen. Das könnten Jonas und Karo sein.“ (TfF S. 28)

Doch auch in der Fremde ergibt sich mit der Zeit ein vertrauter Raum und nach ein paar Tagen hat die Familie eine Alltagsroutine entwickelt und Tom beginnt sich weniger an gewissen Dingen zu stören, da ein Gewöhnungseffekt einsetzt. Die Kritik an den Vorgängen wird geringer: „Ihr fällt auf, dass sie die von ihren Smartphones und iPads hypnotisierten Familien kaum mehr beachtet [...]“ (TfF S. 36) Die kurze Zeitspanne, in der dies passiert, führt drastisch vor Augen, wie schnell man sich an einen Raum anpasst und diesen akzeptiert.

Zudem wird offensichtlich, dass durch den Tourismus nicht nur in Form von UrlauberInnen deutsche Elemente in die Türkei eindringen. Die Inszenierung des Ortes entsprechend der Ansprüche deutscher TouristInnen ist erforderlich, damit diese überhaupt kommen. Dies zeigt sich an bspw. an den vom deutschen TÜV geprüften Wasserrutschen.

Ein weiterer Transitort, an dem große Menschenmassen aufeinandertreffen, ist der Flughafen in „Südliches Lazarettfeld“ (DTrD). Aufgrund der Flugverspätung verbringt der Ich-Erzähler eine verhältnismäßig lange Zeitspanne im Wartebereich, wodurch er mit den Fremden dort immer mehr in Beziehung tritt. Die anderen Menschen übernehmen für den Protagonisten verschiedene Funktionen. So nutzt er sie als ablenkendes Bildmaterial, beispielsweise indem er beginnt, die vorhandenen Brillen zu zählen. Außerdem imaginiert er sie als „NPCs, *non-playable characters*“ (DTrD S. 19), also Spielcharaktere, die von der Programmierung und nicht den Spielenden kontrolliert werden. Beide Handlungen stellen eine Objektifizierung der anderen dar, die den Raum für den Protagonisten erträglicher machen soll. Eine weitere Funktion der anderen tritt erst mit dem Andauern der Wartezeit auf: Der Erzähler beginnt, deren Handlungen in Bezug zur eigenen Person zu setzen, bspw. übersetzt er ein von einer anderen Person verursachtes Geräusch in die Worte „Jeff ist he name ist the name is the name“ (DTrD S. 17), was er als eine Art Antwort auf seine innere Frage nach dem Beginn des Boardings wahrnimmt. An anderer Stelle interpretiert er einen Blick als dankbare Reaktion auf sein Niesen

(Vgl. DTrD S. 21). Dadurch empfindet er sich mit der Zeit als Teil einer Gemeinschaft der Wartenden. Die normalerweise zur Abgrenzung führenden Unterschiede zwischen Menschen werden durch die gemeinsame Unterjochung unter die Regeln des Flughafens überbrückt: „Vor dem Eingang zum Flugzeug staute es sich. Menschen mit kleinen Rollkoffern. Meine Brüder und Schwestern.“ (DTrD S. 22) Durch den erzwungenen Aufenthalt im Transitort treten normalerweise vorherrschende Identitätsanteile der Reisenden, wie zum Beispiel Herkunft und Beruf in den Hintergrund, was sie zu einer Einheit macht. Diese gemeinschaftsstiftende Funktion des öffentlichen Orts, welche diesen erträglich macht, steht in Kontrast zu der in derselben Erzählung geschilderten Übernahme des Privatraums durch die Obdachlosen, wodurch die beiden gegenläufigen Bewegungen besonders deutlich hervortreten.

Das bereits thematisierte Aufeinanderprallen der arbeitenden und der konsumierenden Schicht ist auch Teil der Handlung in „Thaleia“ (NsF). Während in den anderen Texten der Fokus auf den TouristInnen oder RestaurantbesucherInnen, also den KonsumentInnen, liegt, wird in dieser Erzählung aus der Perspektive des Personals berichtet, wodurch dieses differenzierter betrachtet werden und in zwei Gruppen unterteilt werden kann: die Tellerwäscherin und die übrigen Angestellten. Die Ich-Erzählerin, die sich größtenteils in der Abwaschkammer aufhält, nimmt den restlichen Restaurantbereich als Fremdraum wahr, in welchem sie ihren eigenen Bereich „abseits des Geschehens“ (NsF S. 8) besitzt, den sie wiederholt als „meine Kammer“ (NsF S. 24, S. 34, S. 40) bezeichnet. Durch die Situierung dieses als Privatraum wahrgenommenen Bereichs im Restaurant kommt sie mit anderen Gesellschaftsschichten in Kontakt. Dies geschieht zum einen, wenn sie die Abwaschkammer für den Toilettengang, der sie ein paar Meter durch den Gästeraum führt, verlassen muss, zum anderen, weil sie von ihrem Arbeitsplatz aus die übrigen MitarbeiterInnen beobachten kann. Im Zuge eines dieser Berührungsmomente mit dem Gastbereich wird in ihr die Auseinandersetzung mit einer dort dinierenden, sehr selbstbewusst erscheinenden Frau angestoßen. Aus dieser Begegnung resultiert der Wunsch, dieser Dame ähnlicher zu werden. Innerfiktional äußert sich das in Handlungen, insbesondere einem Lippenstiftkauf. Die LeserInnen gewinnen dadurch größere Einsicht in die Nöte und den daraus resultierenden Habitus der Protagonistin.

Durch ihre Beobachtungen registriert die Ich-Erzählerin darüber hinaus, dass andere Personen sie im Normalfall nicht wahrnehmen. Während ihre Unsichtbarkeit für die von ihr betrachteten Gäste aufgrund der sehr geringen Kontaktmöglichkeit nicht sonderlich überrascht, erscheint die Nichtbeachtung durch das restliche Küchenpersonal, das nicht einmal ihre Verabschiedung registriert, ungewöhnlicher. Zugleich ist davon auszugehen, dass das Verhalten aus

einer bewusst gewählten Unauffälligkeit resultiert. Wenn die Ich-Erzählerin feststellt: „[...]niemand sah mich [...]“ (NsF S. 13), empfindet sie keine Trauer und hat auch nicht das Bedürfnis, das zu ändern. Ihre nonverbale Verabschiedung, ein stilles Winken mit der Hand, scheint der Höflichkeit geschuldet, aber nicht auf Kontaktaufbau ausgerichtet zu sein, denn diesen sucht die Protagonistin nicht. Während der Raum, den sie konstituiert, massiv von den sie umgebenden Menschen, die für sie gewissermaßen Studienobjekte darstellen, geprägt ist, findet sie es gut, nicht oder nur minimal Teil der von anderen konstituierten Räume zu sein und „keine Bedeutung“ (NsF S. 9) für diese zu haben. Das ändert sich, als der Chefkoch sie zum ersten Mal anspricht und dadurch nicht nur physisch (was sie, angesichts seiner vollkommenen Ignoranz ihrer Anwesenheit gegenüber, als harmlos einstuft), sondern interagierend in die Abwaschkammer eindringt. Dies empfindet sie nicht nur als überraschend, sondern nahezu als gefährlich, ein Gefühl, das sich durch sein Duzen ihr gegenüber nochmals verstärkt: „Es war mir unangenehm, dass er mich so selbstverständlich mit Du ansprach.“ (NsF S. 21) Sie selbst wahrt, auch nachdem sie sich an die Gespräche mit dem Koch gewöhnt hat, dezidiert Abstand, indem sie fast durchgehend eine Ausdrucksweise wählt, die ohne eine Ansprache auskommt. Nur in einer Situation in der sie dezidiert Abstand sucht, spricht sie ihr Gegenüber persönlich an, allerdings mit ‚Sie‘, während er weiterhin konsequent ‚Du‘ verwendet (Vgl. NsF S. 38). Gerade durch den Kontrast im verbalen Austausch wird ihre Betonung der Distanz nochmals deutlich. Neben der Ansprache wird auch der Blickkontakt als Element, mittels dem Nähe hergestellt wird, erwähnt. So wird ihre Entscheidung, mehr Nähe zuzulassen, dadurch signalisiert, dass sie den Koch zum ersten Mal direkt anblickt, was wiederum zu dessen Verunsicherung führt: „Zum ersten Mal sah ich seine Augen, die unsicher hin- und herwanderten.“ (NsF S. 41) Anhand des Verhaltens der beiden ProtagonistInnen zeigt sich eine schrittweise Annäherung, die stets auch einen Ausverhandlungsprozess inkludiert, bei dem es darum geht, inwiefern der eigene Raum durch jemand anderen beeinflusst wird bzw. beeinflusst werden darf.

Ein Motiv, das sich sowohl in „Thaléia“ (NsF) als auch in „Euterpe“ (NsF) findet, ist das Austragen eines privaten Streits an einem Transitort. Die von der Ich-Erzählerin beobachtete selbstbewusste Frau in „Thaléia“ nutzt den Umstand, Publikum zu haben, bewusst, um ihr Gegenüber unter Druck zu setzen und sich in einem Machtkampf durchzusetzen. Durch ihre Lautstärke zieht sie die Aufmerksamkeit aller auf sich, was bei ihrem Partner Nervosität verursacht. Die Anwesenheit der Menschen ist einkalkuliert, und diese haben auch keine Scheu, ihre Rolle als BeobachterInnen einzunehmen. Als der Mann sich umblickt, bestätigt sich daher seine Befürchtung, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen: „Alle im Raum schauten zum Tisch“ (NsF S. 18). In „Euterpe“ hingegen wird die Ich-Erzählerin Laura ungewollt zur Lauschenden. Da

der Streit nicht bewusst vor Fremden ausgetragen wird, privatisiert er den öffentlichen Transittort ‚Hotelflur‘, sodass Laura Hemmungen hat, den Gang als Weg zu ihrem Zimmer zu gebrauchen. Durch die Verwendung des institutionalisierten Raumes entgegen seinem Zweck erfährt er für den Zeitraum der Fehlnutzung eine Umwertung. Diese bleibt sogar darüber hinaus bestehen, denn obwohl Laura sich dezidiert nach ihrem Zimmer sehnt, wagt sie erst nach dem Verstreichen einer Wartezeit, den Gang zu betreten. Dieser Wandel vom Privaten zum Öffentlichen bzw. umgekehrt wird in der Erzählung ein weiteres Mal anhand eines Schlossbesuchs thematisiert. Der ursprünglich private Ort ist nun der Öffentlichkeit zugänglich, was innerfiktional von Luca in Form der Frage „Würdest du wollen, dass durch deine Wohnung einmal Touristen geführt werden?“ (NsF S. 64) aufgebracht wird. Anhand der unterschiedlichen Antworten der beiden Frauen wird deren Persönlichkeit sichtbar. Lucas Scham angesichts der eigenen Besitztümer offenbart die Oberflächlichkeit des Selbstbewusstseins, das Laura zu bei ihrem ersten Aufeinandertreffen bei ihr wahrgenommen hat. Dieses basiert auf ständiger Selbstinszenierung, weshalb man laut ihr, „bevor man stirbt, alle peinlichen Sachen wegwerfen“ (NsF S. 65) müsse. Das wiederum kann Laura nicht nachvollziehen, die zu ihrem Geschmack steht: „[...]alles, was ich zu Hause hab, finde ich irgendwie gut.“ (NsF S. 65)

Das Hotel, in dem die beiden Frauen logieren, hat in der Erzählung sowohl trennende als auch verbindende Funktion. Luca und Laura sind einander fremd und haben daher jeweils eigene Zimmer (welche ebenso wie die Abwaschkammer mit den Possessivpronomen ‚mein‘ und ‚ihr‘ gekennzeichnet werden), sind aber zugleich gemeinsam in einem Hotel, mit einer Rezeption, einem Gang und anderen geteilten Räumlichkeiten. Darum lässt die Trennung in die beiden Zimmer Laura nicht vergessen, dass Luca „nur durch eine dünne Hotelwand von mir getrennt war“ (NsF S. 49). Diese Durchlässigkeit scheinbar privater Räume, die bereits anhand der Bungalows in „Schafe“ (TfF) thematisiert worden ist, zeigt sich auch in „Melpomene“ (NsF): „Als wir später im Bett lagen, konnten Georg und ich hören, wie Jennifer in ihrem Apartment telefonierte, aber wir verstanden kein Wort.“ (NsF S. 127) Obwohl vermutlich auch manche Wohnungen über dünne Wände verfügen, werden diese in den betrachteten Erzählbänden ausschließlich in Bezug auf Transittorte thematisiert. Die Erzählungen suggerieren dadurch eine Steigerung des Interesses am Leben anderer an als durchlässig empfundenen Orten, vermitteln aber auch, wie heimisch und abgeschottet man sich im Eigenheim fühlt. Es ist anzunehmen, dass diese Geborgenheit Menschen weniger empfänglich für Signale des Fremden macht, sodass man diese, selbst wenn sie vorhanden sind, kaum wahrnimmt.

Das Hotel bietet somit im Normalfall keinen vollkommen eigenen Raum und ist ein Ort der Fremdheit. Als solcher ermöglicht es aber durchaus intime Momente mit Fremden, beispielsweise wenn Laura und Luca, die sich gerade erst kennengelernt haben, gemeinsam am Frühstückstisch sitzen. Wie auch schon in „Melpomene“ (NsF) wird das gemeinsame Speisen zum Ausgangspunkt für größere Nähe, da die beiden Frauen sich entscheiden, gemeinsam einen Ausflug zu machen. Im Laufe der Erzählung entsteht eine Beziehung zwischen ihnen, die über eine Bekanntschaft hinausgeht, was sich auch dadurch zeigt, dass Laura das Zimmer von Luca betritt und deren Dusche benutzt. Die Entwicklung einer Freundschaft wird davor von Luca als gefährlich beschrieben: „Du lernst jemanden kennen, lässt ihn in dein Leben, ihr versteht euch, unternimmt schöne Dinge. Und irgendwann merkst du, dass du eine Einladung an den Teufel ausgesprochen hast.“ (NsF S. 78) Die Formulierung „lässt ihn in dein Leben“ zeigt die räumliche Dimension von Beziehungen. Indem man einen Ort nicht nur gleichzeitig, sondern gemeinsam nutzt, beginnt man den anderen mehr in die eigenen Räume zu inkludieren und formt diese entsprechend um.

In „Haie“ (TfF) dient erneut ein Restaurant als Ort der Konfrontation des Fremden mit dem Eigenen. Noras Familie findet in dem ausgebuchten Lokal zunächst keinen Tisch, bekommt dann aber die Möglichkeit, bei einer Familie mit Migrationshintergrund am Tisch zu sitzen. In dieser Form in privaten Kontakt mit dem Fremden zu treten, sich diesem also anzunähern, wird allerdings von Paul, Noras Mann, abgelehnt. Sie selbst lässt bei einer späteren Situation, als sie alleine ist und daher vollumfänglich selbst über ihre Raumnutzung entscheiden kann, eine vergleichbare Situation zu, indem sie Mister Malam auf seine Bitte hin an ihrem Tisch sitzen lässt. Dessen Positionierung der Hände auf der Tischfläche signalisiert ihr Ehrlichkeit: „[...]ich habe nichts zu verbergen.“ (TfF S. 233) In dem Raum, den Nora ihm zu gesteht, kann der Vater über die Sorgen bzgl. des Umgangs der anderen Eltern und der Klassenlehrerin mit seinem Sohn sprechen. Er schafft es jedoch nicht, sie auf seine Seite zu ziehen. Nora bleibt in ihrer Position zwischen dem restlichen Mütterverbund und der Familie Malam, weshalb er das Gespräch durch sein Aufstehen beendet, sich also räumlich zurückzieht. Nora versucht dies abzuwenden, indem sie sich mit ihm zusammen vom Tisch erhebt, kann aber nicht verhindern, dass er das Lokal verlässt. An beiden Orten zeigt sich Malams Handlungsmacht und deren Brüchigkeit. Allein mittels minimaler Gesten, wie dem Schnalzen der Zunge, vermag er über die Gestaltung des Orts und die Handlungen des Personals entscheiden, und sorgt so dafür, dass Nora der von ihr konsumierte Kaffee nicht verrechnet wird, „obwohl sie verzweifelt versuchte, darauf zu bestehen.“ (TfF S. 235) Zugleich beeinflussen auch Nora und Paul den Raum, indem sie ein gemeinsames Sitzen zulassen oder eben nicht. Letzteres mündet zur Anpassung des Mobiliars:

Ein eigener Tisch samt Sesseln werden herbeigetragen, um ein Verbleiben der Familie auch abseits des Tisches der Malams zu ermöglichen.

Das Rathaus in „Kalliope“ (NsF), in dem die Dorfkonzerte stattfinden, zeigt, wie ambivalent ein und derselbe Ort genutzt werden kann. Die Veranstaltungsstätte wird einerseits als Ort des Sehens und gesehen Werdens beschrieben. „Vielen Hausfrauen ging es darum, ein teures Kleid anzuziehen und es mit den Kleidern der anderen Hausfrauen zu vergleichen. Männer, die in der nächstgelegenen Stadt arbeiteten, wollten abends zeigen, dass sie kulturinteressiert waren.“ Andererseits bietet er aber auch die Möglichkeit sich zu Verstecken: „Manche Paare nutzten die Gelegenheit, sich im Dunkeln in der letzten Reihe berühren und küssen zu können.“ (NsF S. 219)

Die Ich-Erzählerin beobachtet insbesondere das Aufeinandertreffen der verschiedenen im Dorf lebenden Frauengruppen: die Hausfrauen, die Lehrerinnen und die Apothekerin. Während die ersten beiden von ihr als „grob und kantig und nicht sehr intelligent“ beschrieben werden, erscheint ihr die Apothekerin als „die schönste und gebildetste Frau im Dorf“ (NsF S. 220). Das Aufeinandertreffen beim Konzert ermöglicht dabei einen besseren Vergleich: Die Lehrerinnen treten als Gruppe auf, als „Pädagoginnen-Rudel“ (NsF S. 223), während die Apothekerin für sich bleibt und „privaten Umgang mit den Dorfbewohnern weitgehend vermied“ (NsF S. 223). Die Lehrerinnen sitzen „ohne erkennbare Gefühlsregungen im Konzert“ (NsF S. 220). Die Apothekerin hingegen vereint „Schönheit, Bildung und Traurigkeit“ (NsF S. 220) und weint bei jedem Konzert. Die Lehrerinnen im Dorf sind alleinstehend und gesellen sich im Anschluss mit Sektgläsern zu den Musikern. Die Apothekerin trinkt in einer Ecke ein Glas Rotwein. Aus der Differenz ergibt sich scheinbar eine Feindschaft: „An vielen Konzertabenden sah ich, wie sie [die Lehrerinnen] ihr skeptisch nachschauten“ (NsF S. 223). Die Unterscheidung in zwei oppositionell erscheinende Gruppen, spiegelt sich auch in der Nutzung der anderen öffentlichen Räume im Dorf wider. Die Kirche betritt die Apothekerin, die wochenends meist unterwegs ist, nicht mit den anderen am Sonntagmorgen, sondern alleine am Sonntagabend, was ihr eine Sonderbehandlung einbringt: „Manchmal wurde dann die Messe nur für sie alleine zelebriert“ (NsF S. 224). Zu Festivitäten erscheint die Apothekerin, bleibt aber auch dort von den anderen separiert: „Bei Dorffesten saß die Apothekerin immer an einem Tisch mit dem Pfarrer. Beide waren nobel in Schwarz gekleidet und hielten sich aus allen Partyspielen heraus.“ (NsF S. 224) Mittels der Selbstexklusion schaffen die beiden einen Raum, der nur ihnen vorbehalten ist. Die Ich-Erzählerin empfindet die Apothekerin und den Pfarrer als „unantastbare Elite“, die „wie die coolste Gruppe am Schulhof“ (NsF S. 224) ist und die deshalb niemanden zu sich holen, weil

dies „für sie nur einen Abstieg“ (NsF S. 225) bedeuten würde. Obwohl der Ort keine tatsächlichen Barrieren aufweist, die irgendjemanden davon abhalten würde, sich zu den beiden zu setzen, wird ein Raum kreiert, der genau diese Eigenschaft aufweist. Zwar beschäftigt sich die Ich-Erzählerin nicht dezidiert mit ihrer eigenen Zugehörigkeit, doch der Text verhandelt eben- das implizit. Ihr Handlungsraum umfasst, wie bereits genannt, das Dorf, den Wald und das Elternhaus, und innerhalb dessen scheint die Apothekerin die einzige Person zu sein, an der sich die Protagonistin zu orientieren wünscht und die ihr als Vorbild dient. Ihre Gedankengänge deuten an, dass eine entsprechende Entwicklung der eigenen Person das Verlassen der gewohnten Umgebung erfordert, während beim Verbleiben am Ort nur begrenzte und weitestgehend institutionalisierte Räume eröffnet.

Auch „Polyhymnia“ (NsF) befasst sich mit der Entfaltung junger Persönlichkeiten, wobei das Gymnasium als Handlungsort, der eine Vielzahl an Jugendlichen zusammenbringt, eine wichtige Rolle spielt. Die Schule bietet einerseits Möglichkeiten Zugehörigkeit zu erfahren, aber auch sich abzugrenzen, wodurch verschiedene Gruppen entstehen, die sich in ihrer Raumnutzung unterscheiden. Für die Protagonistin Carmen ist wichtig, sich gegenüber ihrem Umfeld in einer Art und Weise zu inszenieren, die Handlungsmacht und Souveränität suggerieren. Dabei spielt sowohl die Interaktion mit anderen SchülerInnen, als auch jene mit Lehrpersonen eine Rolle. Die Kommunikation zwischen der Protagonistin und den LehrerInnen wird von dem Mädchen genutzt, um sich als wilde Rebellin und Intellektuelle zu inszenieren. Beispielsweise betritt sie Orte bewusst zu spät oder verlässt sie regelwidrig erst nach dezidiertem Aufforderung, um ihr Image zu pflegen. Die Toilette, als Ort, auf den die Erwachsenen keinen Zugriff haben, nutzt sie als Wartezone, um erst nach Stundenbeginn die Klasse betreten zu können.

Ausschlaggebendes Kriterium für Carmens Verhalten und Wohlfühl ist das Vorhandensein von Publikum. Unterrichtsstunden, in denen sie im Mittelpunkt stehen kann und von den LehrerInnen einbezogen wird, eröffnen ihr angenehme Räume, was sich auch in ihrer subjektiven Wahrnehmung der vorhandenen Objekte und Subjekte widerspiegelt: Die Religionslehrerin erscheint liebevoll, ihr Haar strahlt durch die Sonne, ihre Bluse erinnert an ein gemütliches Kaminfeuer, und Carmen hört mit „wohligen Gefühl“ (NsF S. 158) aufmerksam zu.

Die Schule fungiert in der Erzählung jedoch nicht nur als Bühne für Carmen, sondern auch als Ort der Begegnung mit etwas Unbekanntem. Wiederholt beobachtet die Jugendliche ein ihr fremdes Mädchen, das sie aufgrund der Traurigkeit, die es ausstrahlt, fesselt. Das Motiv, durch das Wahrnehmen fremder negativer Gefühle im eigenen Erleben beeinflusst zu werden, spielt in dem Text wiederholt eine Rolle, wobei unklar bleibt, ob die beobachteten Personen tatsäch-

lich entsprechend Carmens Einschätzung empfinden. Die Trauer der anderen fasziniert die Protagonistin, da es sich dabei um ein ihr unbekanntes Gefühl handelt, das sie durch ihre Beobachtungen ein Stückweit nachzuempfinden versucht. „Dann befiel sie der Verdacht, dass Traurigkeit ein wunderbares und reiches Gefühl sein konnte, ein Kitzeln aus der Tiefe von innen.“ (NsF S. 149)

In „Haie“ (TfF) fungiert die Schule als Ort, der sowohl vereint (alle Schüler sind Kinder und erhalten denselben Unterricht; alle Eltern sind stolz auf ihre Kinder), als auch Unterschiede vor Augen führt. Aus diesem geteilten Ort ergeben sich weitere Räume des Ein- und Ausschlusses. Bei den Elternabenden sind theoretisch alle Erziehungsberechtigten einbezogen, es gibt aber Personen, die sich selbst aus dem Raum exkludieren, wie zum Beispiel Mr. Malam. Die Treffen einiger Mütter auf dem Spielplatz wiederum schließen tendenziell Mütter mit Migrationshintergrund aus. Letztlich offenbart sich auch die eigentlich als inklusiv inszenierte Schule als exklusiver Ort, als der Problemschüler Frederique in eine Privatschule wechselt. So werden sowohl Inklusions- und Exklusionshandlungen geschildert, andererseits aber auch Vorstellungen aufgebrochen. Der eigentlich exklusive, nicht allen zugängliche Raum der Privatschule wird für Frederique zum zugänglichen Raum, doch der öffentliche Raum bleibt ihm verschlossen.

Anhand mehrerer Erzählungen ist bereits das Potential von öffentlichen Toiletten, Personen ein- und auszuschließen und dadurch Handlung zu ermöglichen, thematisiert worden. In „Melpomene“ (NsF) erfolgt durch die Geschlechtertrennung der Ausschluss der Männer, wodurch sich für Iris ein Raum zum freien Sprechen ergibt. In „Polyhymnia“ (NsF) ist Carmen auf der Toilette dem Zugriff des ordnenden Schulpersonals entzogen. In Setz' Erzählung „Suzy“ (DTrD) schafft der sechzehnjährige Marcel im Erotiklokal, dem sofortigen Verweis durch das Sicherheitsdienstes zu entgehen, indem er auf die Toilette verschwindet. Diese ist ergänzend zu ihrer normalen Funktion zum Vermittlungsraum geworden: An der Klowand finden sich zahlreiche Telefonnummern von Prostituierten. Fasziniert von dieser Möglichkeit hinterlässt Marcel zusammen mit einem Pseudonym seine eigene Handynummer und wird dadurch im Folgenden mit zahlreichen fremden Männern verbunden, die sich an unbekannten Orten befinden. Marcel versucht einerseits die Räume seiner Gesprächspartner und deren Position darin zu imaginieren, andererseits entwirft er selbst eine Raumfiktion, die er den Anrufern als seinen Aufenthaltsort schildert.

Da Marcel sein Handy stets bei sich trägt, es also alle von ihm konstituierten Räume mitbeeinflusst, hat die Verbreitung seiner Nummer große Auswirkung auf seinen Alltag. „[...] alle drei, vier Minuten spürte er eine deutliche Vibration. Dann schaute er nach [...]“ (DTrD S. 301)

Die ständigen Anrufe beeinflussen auch seine Gedankenwelt, sodass er häufig über die Anrufer nachdenkt. Während er die Kontakte zu Beginn noch interessant findet und sie zum Beispiel mit der SMS „*Ruf mich heut Abend zurück Süßer.*“ (DTrD S. 303) dezidiert einlädt, in Verbindung mit ihm zu treten, beginnt er im Laufe der Erzählung immer mehr Distanz zu suchen. Die Änderung seiner Haltung beginnt damit, dass sich seine Wahrnehmung der Männer wandelt: „Der Ton der Anrufer schien nun allgemein etwas rauer zu werden.“ (DTrD S. 307) Ähnlich wie Silvia in „Melpomene“ (NsF) führt der Anstieg des eigenen Unwohlbefindens dazu, das Fremde im eigenen Raum als Belastung zu empfinden. Sein erster Versuch, sich davon zu befreien, indem er die Anrufer über seine Identität aufklärt, bringt ihm kaum Freiraum ein. Erst als er sich von seinem Handy, durch welches die Unbekannten in seinen Privatraum eindringen können, eine Zeit lang trennt, bleiben die Anrufe dauerhaft aus. Infolgedessen verliert das Mobiltelefon seine kurzfristig gewonnene Bedrohlichkeit und wird wieder zum festen Bestandteil all seiner Räume: „Marcel trug nun wieder überall sein Hady mit sich.“ (DTrD S. 311)

In diesem Kapitel ist gezeigt worden, inwiefern die Erzählungen den Einfluss der Interaktion von Menschen auf die Raumkonstitution thematisieren. Festzuhalten ist insbesondere: Das Aufeinandertreffen von Subjekten hat Auswirkungen auf die Raumwahrnehmung und der geschaffene Raum hat Auswirkungen auf die Gefühle und Handlungen der Subjekte, welche jedoch vollkommen unterschiedlich sein können. Ein und derselbe Ort, wie beispielsweise eine Schule, kann folglich die eine Person Einsamkeit und eine andere Zugehörigkeit empfinden lassen. Selbiges gilt für die Nutzung. Während eine Schule für manche Jugendliche einen Raum der Selbstfindung bietet, ist sie für andere ein Arbeitsraum. Charakteristisch für die Raumgestaltung sind darüber hinaus Ein- und Ausschlussprozesse, die sowohl institutionalisiert sein können wie Toiletten, als auch von Personen gesteuert sind, sofern diese eine gewisse Handlungsmacht besitzen. Die aus letzterem resultierenden individuellen Anpassungen dienen einerseits der Steigerung des eigenen Wohlbefindens, aber auch der Selbstinszenierung gegenüber anderen. Anhand mehrerer Texte zeigt sich zudem, wie trotz physischer Nähe räumliche Distanz hergestellt werden kann, bspw. durch Siezen oder fehlenden Blickkontakt.

2.3.3 Regelbrüche und Möglichkeitsräume

Regelbrüche und Möglichkeitsräume

In den vorherigen Kapiteln wurde bereits veranschaulicht, inwiefern sich die ProtagonistInnen Räumen und Raumkonventionen unterwerfen, von ihnen geprägt werden und sie ihrerseits prägen. Dabei stand vor allem die von den Räumen mitbeeinflusste Wechselwirkung zwischen

Individuen im Fokus. Es wurden daraus resultierende Verhaltensänderungen aufgezeigt, welche allerdings weitestgehend die individuellen Vorstellungen einzelner ProtagonistInnen torpedieren und keinen Bruch mit den gesellschaftlich akzeptierten Regeln und Konventionen aufweisen. Im folgenden Abschnitt hingegen soll untersucht werden, inwiefern die Erzählungen subversive Kraft offenbaren und institutionalisierte Orte aufbrechen, indem sowohl inner- als auch außerfiktional gültige Vorstellungen unterlaufen werden.

Im Zentrum dieser Analyse stehen Bayers Erzählungen, da in ihnen das Spiel mit den Erwartungen der RezipientInnen (und dementsprechend mit deren Weltbildern) maßgebliches Element ist. Bayers ProtagonistInnen verhalten sich entweder selbst nicht regelkonform oder sind mit einer nicht den Regeln folgenden Umgebung konfrontiert, wobei die Abweichung sowohl das Verhalten von Personen als auch Naturgesetze betreffen kann. Die institutionalisierten Orte, die dabei angegriffen werden, sind diverse öffentliche Orte (Stadion, Wald, Straße, Aufzug) und private Orte (Wohnung), sowie Heterotopien (Horrorzirkus, Perchtenlauf, Museum, Swingerclub).

Die Heterotopien können jeweils als Orte des geregelten Normbruchs eingestuft werden, da sie zwar dem etablierten Regelsystem widersprechen, in ihrer abgegrenzten Form aber legitimiert sind. Im Horrorzirkus und beim Perchtenlauf äußert sich der Regelbruch in Form der Zelebration von Gewalt, die außerhalb der Grenzen dieser Orte nicht gesellschaftsfähig ist. Das Museum bricht nicht mit moralischen Konventionen, sondern mit der normalen Raum- und Zeitordnung, indem seine Hauptfunktion ist, mehrere lokal und temporal eigentlich voneinander getrennte Elemente nebeneinanderzustellen. Der Swingerclub widersetzt sich gegenwärtigen Regeln in Bezug auf Nacktheit und sexuelle Freizügigkeit, welche im öffentlichen Raum generell als anstößig gelten.

Diese heterotopischen Texte nutzt Bayer, um erzählerisch die geplante Andersartigkeit in ein ungeplantes Chaos kippen zu lassen. So suchen die Besucher des Horrorzirkus‘ (Erzählung II) und des Perchtenlaufs (Erzählung IV) einen als angenehm empfundenen Aufregungszustand und genießen die zur Schau gestellte (gespielte) Gewalt und Grausamkeit, welche im Laufe der Erzählung vom Spiel zu einer die ProtagonistInnen involvierenden Realität wird. Während der Ich-Erzähler angesichts von Mariannes Verschwinden im Horrorzirkus verwirrter Außenstehender bleibt, wird er bei der Eskalation des Perchtenlaufs zum Mittäter, der sich zum Selbstschutz ein Kostüm anzieht und, um dessen Authentizität zu gewährleisten, an der Massenschlägerei teilnimmt. Diese Involvierung in einen Gewaltakt findet auch in Bayers erster Erzählung statt, die mit der Partizipation an einem Terrorakt endet. Die Texte entlarven die Sensationslust, mit der Schreckliches beobachtet wird, solange es durch bestimmte Grenzen geschützt ist, und

hinterfragen die Position der vermeintlich Außenstehenden. Die für die Heterotopie charakteristische schützende Linie zwischen innen und außen wird gebrochen, wodurch der Ausnahmezustand alles verschlingend hervorschwappt. Während diese Linie bei den Veranstaltungen in materieller Form als Absperrung bzw. Ordnungsdienst vorhanden ist, wird sie bei dem Terrorakt durch den Fernseher symbolisiert, welcher die lokale Distanz eines Nachrichtenschauers zum Ort des Geschehens ausdrückt. Der Protagonist beobachtet zunächst zwar mit Interesse, aber ohne persönlich involviert zu sein, am Bildschirm, was vor dem Fenster passiert. Im Laufe der Erzählung wechselt er seine Position, wodurch sich das ‚hier‘ und ‚dort‘ vermischt und er immer mehr zum Teilhaber wird, bis er schließlich bei der Schießerei mitmacht. Die sich zuspitzende, eigentlich schockierende Handlung wird von einer distanzierten, lakonischen Erzählweise kontrastiert, was das Geschehen einerseits unverständlicher und abstruser erscheinen lässt, zugleich aber innerfiktional zur Normalität erhebt, denn die Regelbrüche werden vom Protagonisten hingenommen und wenig bis gar nicht hinterfragt. Diese Tendenz zur totalen Akzeptanz lässt sich auch in Bayers anderen Texten wahrnehmen. Der Ich-Erzähler nimmt hin, in einem ewig weiterfahrenden Aufzug zu verhungern (Erzählung III), geschrumpft durch die Donau zum schwarzen Meer gespült zu werden (Erzählung V) und mit dem Auto in einem Kreisverkehr festzustecken (Erzählung XI). In allen Fällen fehlen große emotionale Reaktionen oder ein Aufbegehren gegen die Umstände. Vielmehr fällt ihm die Einordnung in irritierende Verhältnisse in den meisten Fällen nicht schwer, und selbst wenn, wie angesichts der Verfolgung durch zwei Drohnen (Erzählung XIII), anfängliche Abwehr vorhanden ist, erfolgt sehr schnell die Akzeptanz und mit dieser eine Form des gemütlichen Einfindens in die neue Realität, bspw. wenn die zunächst noch als bedrohlich empfundenen Drohnen nach wenigen Tagen zu geliebten Gefährten werden, die der Ich-Erzähler keineswegs missen möchte.

Diese bei Bayer häufig als innerfiktionale Normalität geschilderte Abstrusität, findet sich bei Setz eher an abgegrenzten Orten, da sie nur von einzelnen ProtagonistInnen als alltäglich wahrgenommen wird, auf andere aber irritierend wirkt. Dies betrifft bspw. die Lebenswelt Frau Trieglers in der gleichnamigen Erzählung (DTrD). Für die Protagonistin scheint es eine rationale Handlung zu sein, den ehemaligen Schüler mittels Manipulation in die eigene Wohnung zu bringen. Dessen verstörtes Verhalten entlarvt die Situation hingegen als Entführung. Auch der ‚Apparat‘, der die Schulklasse in „Das Klassenfoto“ (TfF) besucht, wird nur von einem Teil der Mitmenschen als normal beurteilt, während die anderen ihn als Störfaktor im ‚heilen Bild‘ empfinden. Einen vergleichbaren Störfaktor stellt das Or genannte Wesen in „Kvaløya“ (DTrD) dar, welches an den Orten, die es mit der Protagonistin bereist, für Aufregung sorgt. Dies gipfelt darin, dass die beiden aus einem Frühstücksraum hinausgebeten werden. Da diese Handlung

eindeutig der an einem solchen Ort gebotenen Gastfreundschaft widerspricht, versucht das Hotelpersonal die Ordnung anschließend wieder herzustellen, indem es einen Frühstücksgutschein aufs Zimmer bringen lässt. Anders als in Bayers Erzählungen zeigen sich bei Setz wiederholt Handlungen, die darauf abzielen, stattgefundene Regelbrüche auszugleichen, bspw. durch Kompensation oder Klage beim Ordnungsorgan (Direktion). Da diese Handlungen jedoch den Regeln des institutionalisierten Raums folgen, führen sie nicht zu einem Bruch mit diesem, sondern reproduzieren das vorhandene System. Die subversive Kraft des nichtkonformen Handelns ist innerfiktional daher begrenzt, dennoch ermöglichen die Erzählungen eine Reflektion der außerfiktional gültigen Normen.

Dies gilt insbesondere für „Kvaløya“ (DTrD), denn für das Or sind sämtliche Handlungsorte Räume des Entdeckens, die visuell und auditiv Unbekanntes enthalten. Die LeserInnen erhalten in dem Text einen neuen Blick auf eine eigentlich gewohnte Umgebung, denn durch das Or werden alltägliche Dinge, wie Vorhänge oder Schranken, verfremdet. Ähnlich wie ein kleines Kind versteht es den Nutzen der Gegenstände noch nicht und muss sich den Umgang mit ihnen erst aneignen. Die das Or begleitende Ich-Erzählerin fungiert in dieser Fremde als Ankerpunkt und Lehrerin. Der Weg der beiden durch die verschiedenen Orte ist folglich langsam, da das Or immer wieder stehen bleibt, um die Eindrücke zu verarbeiten. Der Ich-Erzählerin erhält dadurch mehr Zeit, selbst Dinge wahrzunehmen, die sie sonst übersehen hätte, wie bspw. einen Weihnachtsbaum, neben dem ein Anker liegt.

Insbesondere interessant ist die Reaktion des Or auf für den modernen Menschen vollkommen normale technische Geräte. Deren Geräusche, die normalerweise ignoriert und aus der Wahrnehmung verdrängt werden, rufen beim Or Reaktionen hervor. Von manchen, wie dem Summen eines Getränkeautomaten, fühlt es sich stark gestört, andere verarbeitet es durch Imitation: „Ein Luftbefeuchter in einer Ecke zischte alle paar Minuten, was vom Or erwidert wurde.“ (DTrD S. 50) Die Erzählung regt dadurch an, Normalitätsvorstellungen anzuzweifeln, und entlarvt deren Subjektivität. Die Ich-Erzählerin empfindet vieles als normal, weil sie daran gewöhnt ist. Immer wieder beobachtet sie negative Gefühlsregungen des Or, deren Ursache sie nicht erkennen kann und scheitert daran, adäquat darauf zu reagieren. Ein von ihr als „Grimasse“ (DTrD S. 52) eingestuftes Gesichtsausdruck wiederum scheint das Wesen fröhlich zu stimmen.

Mehrfach zum Ordnungsbruch genutzt werden auf natürlichen Ereignissen beruhende Ausnahmezustände. Bei Bayer ist es eine Eiszeit, durch welche dystopische Zustände entstehen, die zu einer Unterminierung von Recht und Ordnung sowie einer Umbewertung bestimmter

Luxusgüter führen. (Erzählung XIX) Überlebenskampf wird dadurch zur neuen, alles umfassenden Maxime. In „Schmetterling, Biene, Krokodil“ (TfF) wird mittels eines Unwetters die Hotelidylle in der Türkei zerstört, was bewirkt, dass die Gäste sich in Massen zusammendrängen müssen und die üblichen Abläufe unterbrochen sind. „Das Freizeitimperium zeigt seine Verwundbarkeit. [...] Die iPad- und Handydichte an den Tischen ist zurückgegangen, die entfesselten Kräfte der Natur stören die Konzentration auf das Wesentliche.“ (TfF S. 41) Zugleich offenbart sich in der Erzählung die produktive Kraft des Ausnahmezustands, der ungewohntes Handeln hervorruft und so dazu führt, dass Toms Mann Georg handwerkliches Geschick in sich entdeckt. Auch in weiteren Erzählungen Menasses sind es Naturereignisse, die den von den Menschen als normal empfundenen Alltag stören. Das wirklich Natürliche bricht somit die geschaffene Natürlichkeit auf und entlarvt letztere sowohl in ihrer Künstlichkeit als auch in ihrer Fragilität. Dies geschieht in „Schafe“ (TfF) zunächst in Form eines Läuseregens, der das geordnete und beherrschte Verhalten während eines Meetings durch die schiere Masse an natürlichen Störenfrieden zu zerstören droht. „In wenigen Minuten waren Menschen und Tische übersät.“ (TfF S. 147) Doch die zunächst entstandene Unordnung wird durch das stoische Verhalten des anwesenden Direktors, dem die anderen schließlich folgen, eingedämmt. „Und so taten wir alle es ihm für die verbleibende halbe Stunde nach, wir hörten auf zu wischen, uns zu schütteln und von einer Pobacke auf die andere zu rutschen.“ (TfF S. 148) Wie bei Setz triumphiert die (Unter-)Ordnung: Das Verhalten des Gruppenobersten ermöglicht die Kontrolle der gesamten Gruppe. Dieses Gefüge wird erst durch die anschließende Hitzewelle aufgebrochen, wobei der Zeitfaktor, d.h. fortschreitende Zermürbung über eine längere Periode hinweg, eine wichtige Rolle spielt. Während der Läuseregen auf die Dauer von einem Treffen beschränkt zu ertragen ist, zieht sich die Hitze über einen langen Zeitraum. Sämtliche Elemente, die zur Leidensminderung beitragen würden, wie Klimaanlage, sind aufgrund von Stromausfällen Störungen unterworfen. Der Großteil des Tages kann nur im Dämmerzustand ertragen werden. Man ist „an seinen Ventilator gekettet wie ein Kranker an den Ständer mit der Infusionsflasche.“ (TfF S. 162) Dieser Leidensdruck steigert sich in der Erzählung sukzessive, bis die Hitze die Verwaltung der Kolonie als allumfassenden, handlungsbestimmenden Machtfaktor ablöst. Die Situation gipfelt in der Besetzung des Gartenpavillons, mit welcher gegen die Verwaltung, der die Schuld an der zermürbenden Wohnsituation zugeschrieben wird, aufgekehrt wird: „Unser Fehler war – das erkannten wir mit einem Mal –, dass wir zu brav gewesen waren, uns zu willig unterworfen hatten.“ (TfF S. 169) Das geteilte Leid schweißt die Gemeinschaft zusammen, sodass es gelingt, den Schlüssel zu stehlen und den klimatisierten Ort für sich zu bean-

sprechen. Im Unterschied zu Bayers Texten führt der Zusammenbruch der Ordnung bei Menasse somit nicht in die Destruktion, sondern setzt Handlungsmacht frei, mittels derer man sich über Konventionen hinwegsetzen kann.

Bayer hingegen bricht mit Ordnungen, indem er seine ProtagonistInnen Orte auf unorthodoxe Weise nutzen lässt. Wenn Marianne und der Ich-Erzähler gemeinsam durch die Räume eines Swingerclubs streifen (Erzählung XIV) und dabei, anstelle der Leibeslust zu frönen, ein intellektuelles Gespräch genießen, spielt Bayer nicht nur mit der Bewertung von Freizügigkeit und sexuellen Praktiken, sondern auch mit Vorstellungen hinsichtlich Lustempfindens. Die Lesenden werden zusammen mit den ProtagonistInnen zu VoyeurInnen, die nicht verschämt und im Geheimen aktiv sind, sondern ohne jegliche Tabuisierung. Sowohl die Handlungen des Ich-Erzählers und Mariannes als auch die der anderen Besucher werden neutral geschildert, sodass der Swingerclub als Ort geselligen Beisammenseins, vergleichbar mit einem Restaurant oder einer Disco, inszeniert wird. Darüber hinaus fungiert der Handlungsort als Reflexionsfläche des persönlichen Erlebens: Die lustvolle Diskussion der ProtagonistInnen wird in transformierter Weise in Form der beobachteten Sexualpraktiken gespiegelt. Ähnliches passiert bei dem Museumsbesuch in Erzählung XII. Auch dieser heterotopische Ort wird nicht in der ihm zugedachten Weise, nämlich um die zur Schau gestellte fremde Vergangenheit zu besuchen, genutzt. Stattdessen ruft er, als die beiden ProtagonistInnen verbotenerweise eine Abstellkammer betreten, in Marianne Erinnerungen an eine gewaltvolle Beziehung hervor, von der sie dort erzählt. Das Museum als Verbindungsort zum lokal und temporal Entfernten und folglich Fremden bzw. Verfremdeten wird zum Raum, der Möglichkeit zur Selbstoffenbarung bietet. Darüber hinaus ist es ein Ort, welcher der Verwahrung gerade nicht gebrauchter, eventuell auch schon sehr lange nicht mehr genutzter Gegenstände dient, an welchem das in der Vergangenheit erlittene Trauma zur Sprache kommen kann.

Die Eingliederung der ProtagonistInnen in ihnen unbekannte Ordnungen offenbart, wie schnell Anpassungen an neue, andere und zuvor eventuell abgelehnte Regelwerke stattfinden können und welche vorherigen Undenkbarkeiten dadurch plötzlich möglich werden. Die Texte werden so nicht nur innerfiktional zu Experimentierfeldern des menschlichen Verhaltens, sondern auch im Kontext der Rezeption. Insbesondere die Schilderungen der Gewaltakte, an denen schließlich lustvoll teilgenommen wird, führen zur Frage, inwiefern ein ebenso lustvolles Lesen eines solchen Textes eine Vorstufe der aktiven Teilhabe ist. Die Texte offenbaren Normalität als etwas Konstruiertes, das (mitunter sehr schnell und einfach) veränderbar ist. Zugleich thematisieren sie die produktive Kraft des Bruchs, durch den neue Perspektiven und Handlungsmöglichkeiten erwachsen können.

2.4 Gattungszugehörigkeit

In der Auseinandersetzung mit ‚Erzählbänden‘ bzw. den darin enthaltenen ‚Erzählungen‘, ist man mit der Frage konfrontiert, was unter dieser Gattungsbezeichnung zu verstehen ist. Während zu diversen anderen Kategorisierungen des Buchmarktes (wie bspw. Roman, Novelle und Drama) Typologisierungen, eigene Lehrbücher und umfangreiche Studien existieren, gibt es keine wissenschaftlichen Werke, welche sich ausschließlich mit einer gattungstheoretischen Einordnung von Erzählbänden befassen.

Folgt man Genette, so fällt dreierlei unter den Oberbegriff ‚Erzählung‘: Es ist eine schriftliche oder mündliche ‚narrative Aussage‘, eine mittels irgendeines Mediums transportierte Abfolge realer oder fiktiver Ereignisse oder ein ‚Akt der Narration‘. Auf dieser Einteilung aufbauend nutzt er spezifischere Begriffe und benennt das erste als ‚Geschichte‘, das dritte als ‚Narration‘. Nur noch für das zweite verwendet er den Terminus ‚Erzählung‘⁸⁷. Köppe und Kindt nehmen ebenfalls eine Dreiteilung des Begriffs vor, wobei sie einen ‚Erzählakt‘, einen durch seine Kürze von langen Erzählungen abgegrenzten ‚Gattungs- bzw. Textsortenbegriff‘ und eine ‚erzählende Ereignisverknüpfung‘ innerhalb eines Textes voneinander differenzieren.⁸⁸ Während sich also zwei Kategorien gleichen (Erzählakt/Narration, sowie erzählende Ereignisverknüpfung/Geschichte), entscheidet sich Genette für eine weiter gefasstere, medial und gattungstypologisch inklusivere Definition, welche Texte unterschiedlicher Länge umfasst, während Köppe und Kindt von einem in seinem Umfang begrenzten Text ausgehen. Das „Metzler Literaturlexikon“ führt den Begriff ‚Erzählung‘ als Oberbegriff für sämtliche Texte, welche eine Erzählinstanz aufweisen.⁸⁹ Dies inkludiert folglich die Kategorien Dramatik und Epik samt deren unterschiedlichsten Gattungen, kann aber auch Texte der Lyrik betreffen. Wie in Genettes Definition gibt es keine Differenzierung hinsichtlich des Umfangs. Da die meisten in zeitgenössischen Erzählbänden veröffentlichten Texte – in den untersuchten Werken sogar sämtliche – der Epik zuzurechnen sind, ist ein so offener Begriff für eine Einordnung in den Dschungel der Literaturgattungen nicht hilfreich. Interessanter und mit Köppes und Kindts zweiter Präzisierung vergleichbar ist die in Metzler angeführte Nutzung als Sammelbegriff für Erzähltexte mittleren Umfangs. Die Erzählung ist dadurch sowohl von Romanen als auch von Minimalgeschichten wie z.B. dem Witz zu unterscheiden, womit eine etwas präzisere, da auch in ihrer Kürze reglementierte Einteilung, erfolgt. In den Bereich der Erzählung fallen dieser Kategorisierung nach Gattungen wie bspw. die Novelle, die Kurzgeschichte, die Kalendergeschichte

⁸⁷ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Wilhelm Fink; Stuttgart: UTB GmbH 2010, S. 11-12.

⁸⁸ Vgl. Köppe, Tilmann, Kindt, Tom: Erzähltheorie: eine Einführung. Ditzingen: Reclam 2022, S. 24.

⁸⁹ Vgl. Burdorf, Fasbender: Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. S. 208-209.

und die Fabel. Anhand dieser kurzen, nicht abgeschlossenen Auflistung wird sichtbar, dass besagte ‚mittlere Länge‘ ein dehnbarer Begriff ist, weshalb die Einordnung anhand dieses Kriteriums eine große Bandbreite an Texten zulässt. Ein solches Spektrum findet sich auch in Setz‘ Erzählband, der einerseits einen mit 43 Seiten verhältnismäßig langen Text enthält, aber auch zwei Erzählungen, deren Umfang geringer als eine Seite ist, sowie einen aus drei Seiten bestehenden. Hierbei ist jedoch zu betonen, dass es sich bei diesen besonders kurzen oder langen Texten um Ausnahmen handelt. Die meisten der in diesem Band enthaltenen Erzählungen sind mit zehn bis zwanzig Seiten recht nahe am Durchschnittswert von 17,6 Seiten angesiedelt. Zudem stellt sich bei den besonders kurzen Texten die Frage, ob sie im Vergleich mit dem restlichen Korpus nicht deutlich andere Charakteristika aufweisen und folglich auch eine gesonderte Betrachtung erfordern.

Die Erzählungen der anderen Autoren weisen hinsichtlich ihrer Länge innerhalb des jeweiligen Bands eine höhere Übereinstimmung auf, im Erzählband übergreifenden Vergleich ist aber eine große Varianz erkennbar. Menasses Erzählband enthält nicht nur durchschnittlich die umfangreichsten Texte (38,5 Seiten), sondern mit 55 Seiten auch den im Gesamtvergleich längsten. Zudem ist auch ihre kürzeste Erzählung mit 28 Seiten deutlich länger als die jeweils kürzesten der anderen AutorInnen und im Vergleich mit Bayer sogar als alle. Dessen zwanzig „Geschichten mit Marianne“ umfassen durchschnittlich nur 8,8 Seiten. Die beiden kürzesten haben sechs Seiten, die längste dreizehn und genau die Hälfte entweder acht oder neun. Etwas breiter gestreut sind Chanas acht Erzählungen, wobei auch in diesem Fall der Großteil um den Durchschnittswert von ca. 33 Seiten angesiedelt ist und nur ein Text mit deutlich weniger Seiten (21) heraussticht. Die Seitenzahlen zeigen einerseits die große vorhandene Varianz hinsichtlich der Länge von als ‚Erzählung‘ bezeichneten Texten, andererseits wird erkennbar, dass es sich tatsächlich nicht um ‚lange‘ Texte handelt, womit die Bezeichnung als Erzähltext mittlerer Länge bzw. als Erzählung entsprechend des Gattungs- und Textsortenbegriffs von Köppe und Kindt zutreffend ist. Ausnahme davon sind die bereits erwähnten einseitigen Werke von Sätze, welche vermutlich in einem anderen Veröffentlichungskontext nicht als ‚Erzählung‘ bezeichnet werden würden.

Abseits der Einordnung aufgrund der Textlänge verweist das „Metzler Literaturlexikon“ auf die Möglichkeit, den Begriff als Gattungsbezeichnung zu verwenden, thematisiert aber in diesem Zusammenhang, dass es bis zum jetzigen Zeitpunkt an Kriterien mangelt, welche eine Unterscheidung von anderen mittellangen Erzähltexten ermöglichen.⁹⁰ Daher stellt sich die Frage,

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 209.

ob eine solche Unterscheidung überhaupt möglich ist bzw. wenn nicht, ob die Texte nicht eher einer bereits genauer erforschten Gattung zuzurechnen sind. In diesem Zusammenhang ist zudem auch interessant, dass als ‚Erzählung‘ ausgewiesene Texte mitunter auch, in einer Übersetzung des englischen Wortes *short story*, auch als Kurzgeschichte bezeichnet werden.

Daher findet sich im Folgenden eine Auseinandersetzung mit mittellangen Gattungen, die über genauere Kriterien verfügen. Ziel dabei ist, gattungstypologische Überschneidungen mit den untersuchten Erzählungen zu finden und abzugleichen, inwieweit sich die Texte den Gattungen zuordnen lassen. Aufgrund der Situierung der ausgewählten Werke innerhalb einer weitestgehend der heutigen Realität gleichenden Welt mit großteils menschlichem Figurenarsenal erfolgt die Auseinandersetzung unter Ausschluss von Gattungen wie der Fabel oder dem Kunstmärchen. Stattdessen liegt der Fokus auf einem Vergleich mit der Kurzgeschichte und der Novelle.

Der Begriff ‚Novelle‘ ist von dem lateinischen Adjektiv *novellus*, neu, abgeleitet. Entsprechend der Einordnung als Erzählung ist die Novelle laut Augst zunächst durch ihre Länge definiert. Dies hängt auch mit ihren ursprünglichen Veröffentlichungsbedingungen, bspw. in Zeitungen oder als Taschenbuch, zusammen, welche eine entsprechende Kürze erforderten.⁹¹ Die verlegerische Absicht der Wiederverwertung, beispielsweise in Anthologien, ist formal im Fokus gestanden.⁹² Nun ist allerdings festzuhalten, dass dieses Spezifikum der Novelle sich auf die Veröffentlichungssituation während der Blütezeit der Novelle bezieht, d.h. auf das 19. und frühe 20. Jahrhundert.⁹³ Folglich stellt sich die Frage, inwieweit heute veröffentlichte Novellen auf eine Publikation in unterschiedlicher Form abzielen. Da eine Beantwortung dessen nicht das Ziel dieser Arbeit ist, wird nun nur ein Überblick gegeben, ob die untersuchten Texte eine Veröffentlichung in anderen Formen nahelegen.

Diese Möglichkeit ist tatsächlich gegeben, wobei der Verlust des konzeptuellen Rahmens bei getrennter Veröffentlichung in Kauf genommen werden müsste. Insbesondere Bayers Erzählungen funktionieren, wenngleich sie nicht inhaltlich aufeinander aufbauen, als ein zusammenhängendes Gesamtwerk. Dadurch macht eine getrennte Veröffentlichung vor allem dann Sinn, wenn wahlweise einzelne Erzählungen zu Promotionszwecken oder alle von ihnen über einen bestimmten Zeitraum hinweg im Feuilleton oder in Literaturzeitschriften publiziert wür-

⁹¹ Vgl., Aust, Hugo: Novelle. Stuttgart: Metzler 2012, S. 11.

⁹² Vgl. ebd., S. 19.

⁹³ Vgl., Kiefer, Sascha: Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert: eine Gattungsgeschichte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2010, S. 61.

den. So bliebe der Bezug zur Sammlung erhalten, zugleich könnte aber eine größere LeserInnenschaft erreicht werden. Anders verhält es sich bei den Texten von Chana, Menasse und Setz. Zwar gibt es auch bei diesen Erzählbänden konzeptuelle Gestaltungselemente, welche die Texte miteinander verknüpfen, jedoch ist diese Verbindung weniger intensiv, sodass eine getrennte Veröffentlichung nur wenig Verlust mit sich bringen würde.

Ebenso wie die Novelle trägt auch die Kurzgeschichte eines ihrer Merkmale bereits in ihrer Bezeichnung. In ihrem Fall ist es also nicht die ‚Neuheit‘ des Erzählten, sondern dessen ‚Kürze‘. Diese ist, wie bereits erläutert, auch Charakteristikum der Novelle. Die unterschiedliche Benennung zeigt einerseits, dass die Novelle zwar eine kurze Textform ist, ihr Fokus aber auf dem Erzählen des Neuen liegt, und andererseits deutet sich darin an, dass die ‚Kürze‘ der Kurzgeschichte sich nicht nur auf den Umfang, sondern auf sämtliche Aspekte des Textes bezieht. Sie ergibt sich, wie Meyer in ihrer Einführung in die deutsche Kurzgeschichte betont, durch die generelle Fokussierung auf wenige konzentrierte Elemente (Figuren, Schauplätze, kurzer Zeitraum, Einzelereignis). Als charakteristisch gelten zudem die Verdichtung von wiederholt auftretenden Metaphern und Leitmotiven bzw. Dingsymbolen.⁹⁴ Dies zeigt sich insbesondere an den sehr bekannten Kurzgeschichten von Borchert, wie z.B. „Das Brot“ (1947), wo nur zwei Personen innerhalb von einer kleinen Wohnung in einem Zeitraum von nicht einmal 24 Stunden miteinander agieren. Das titelgebende Brot ist Drehpunkt der Geschichte, an der sich die Nöte, aber auch die Beziehungsdynamik der beiden ProtagonistInnen offenbaren.

Ähnliche Begrifflichkeiten spielen allerdings auch in der Theorie zu Novellen eine Rolle: Füllmann verweist im Zusammenhang mit der Kürze von Novellen darauf, dass diese durch ihre Komprimiertheit Symbolcharakter erhielten, welcher sich zudem häufig in einem bestimmten Symbol innerhalb des Textes widerspiegeln.⁹⁵ So ist die Judenbuche in Annette von Droste-Hülshoffs Novelle von 1842 nicht nur Teil der Handlung bzw. Handlungsort, sondern wird zum Symbol der geschilderten Rechtlosigkeit und fungiert aufgrund des symbolischen Werts auch als Titel. Die Symbolkraft der Novelle zeigt sich jedoch nicht nur in der Produktion solcher bildhaften Symbole, sondern auch in ihrer inhaltlichen Kürze, welche eine Zusammenfassung der Handlung innerhalb eines Satzes ermöglichen soll.⁹⁶ Einige von Setz‘ Texten, die zumeist um einen Konflikt kreisen, besitzen solche reduzierten Kernaussagen: „Das Christkind“ setzt

⁹⁴ Vgl., Meyer, Anne-Rose: Die deutschsprachige Kurzgeschichte: eine Einführung. Berlin: E. Schmidt 2014, S. 18-19.

⁹⁵ Vgl., Füllmann, Rolf: Einführung in die Novelle. Darmstadt: WBG 2010, S. 34.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 34.

sich mit gelebter Vaterliebe auseinander, wobei ein Spannungsfeld zwischen Hingabe und Distanzwahrung eröffnet wird. „Das Schulfoto“ beschäftigt sich damit, welche Charakteristika menschliches Leben aufweisen muss, um als solches gewertet zu werden. „Das alte Haus“ schildert die Relevanz eines Heimatorts als Verankerung der eigenen Person. Jedoch sind viele von Setz' Erzählungen durch Leerstellen gekennzeichnet, die weitere Deutungen eröffnen und keine eindeutigen Wertungen zulassen, wodurch Ambivalenzen entstehen. In „Das Christkind“ begegnen die LeserInnen einem unsympathischen Mann, der zugleich einen liebevollen Vater darstellt. In „Das Schulfoto“ wird keine eindeutige Position bezogen, vielmehr schildert der Text ein Ringen, zudem werden die Lesenden selbst nicht mit dem ‚Apparat‘, über den geurteilt werden soll, konfrontiert, sondern nur mit der Diskussion darüber. In „Das alte Haus“ bleibt bis zuletzt unklar, inwieweit der Protagonist zurechnungsfähig und folglich ein verlässlicher Erzähler ist, was die Interpretationsmöglichkeiten stark erweitert. Eben diese Vielschichtigkeit trifft auf die meisten von Setz' Texten zu. Auch Menasses und Chanas Erzählungen lassen sich schwer auf eine einzelne Aussage reduzieren. Allen drei Bänden ist gemein, dass man mit einer Ratlosigkeit von Seiten der ProtagonistInnen konfrontiert wird, die mit dem Ende eines Textes nicht aufgelöst wird, sondern andauert. In den „Geschichten mit Marianne“ ist dieser Aspekt nochmals überspitzt: Die Prämisse „Was wäre, wenn...?“ dient zur Eskalation, die Beantwortung der Frage aber wird der Fantasie der Lesenden überlassen. Die Texte Bayers sind somit zwar auf Seiten- und Wortanzahl bezogen kurz, stoppen aber oft mitten in der Situation, sodass ihr inhaltlicher Gehalt über diesen Rahmen hinausreicht. Damit entsprechen seine Geschichten eher der Kurzgeschichte als der Novelle.

Auch in Bezug auf die Textlänge rücken die Texte von Bayer und Setz eher in die Nähe der Kurzgeschichte. Das Kriterium der formalen Kürze ist in der Kurzgeschichte umfassender ausgeprägt, da es sich, wie bereits erwähnt, auf allen Ebenen in intensiver Form zeigt, wodurch die hohe Dichte der Kurzgeschichte generiert wird. Im Hinblick auf Novellen, wie bspw. der bereits erwähnten „Die Judenbuche“ oder „Die Schachnovelle“ (1942) von Stefan Zweig, zeigt sich, dass der Umfang stark variieren kann und sowohl relativ kurze als auch längere Texte diese Gattungsbezeichnung erhalten. Zugleich weist auch die kürzere der genannten Novellen, „Die Judenbuche“, eine Länge auf, die insbesondere über Bayers, aber auch über den Großteil von Setz' Texten hinausgeht. Nimmt man hingegen bekannte Kurzgeschichten wie Ilse Aichingers „Das Fenster-Theater“ (1953) oder Peter Bichsels „San Salvador“ (1963) als Referenz, lässt sich feststellen, dass diese im Normalfall einen deutlich geringeren Umfang als Novellen haben.

Aufgrund der geschichtlichen Entwicklung des Begriffs Novelle ist für deren Schreiben und Veröffentlichung, wie Augst und Füllmann betonen, die Gattung, in welche sich der Novellist

einschreibt, von Relevanz. Die Novellenproduktion folgt oft bestimmten Mustern und Modellen⁹⁷ und sieht sich in der Tradition der antiken *imitatio*⁹⁸, dementsprechend ist für das Schreiben einer Novelle ein gewisses literaturhistorisches Wissen notwendig. Dieses ist bei allen AutorInnen, aufgrund eines Studiums der Germanistik (Bayer, Menasse, Setz) oder der Vergleichenden Literaturwissenschaften (Chana), vorhanden.⁹⁹ Umso auffälliger ist, dass sie ihre Texte eben nicht als Novellen ausweisen. Dies könnte mit bereits veranschaulichten Faktoren (Textkürze und textübergreifendes Konzept) zusammenhängen, welche eine gemeinsame Veröffentlichung nahelegen und die Texte von der ‚Novelle‘, die für sich selbst steht, entfernen.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Novelle sind darüber hinaus noch weitere Kennzeichen herausgearbeitet worden: Ein wichtiges Charakteristikum ist die Fokussierung auf eine ‚unerhörte Begebenheit‘, also ein erzählenswertes Ereignis, welches aufgrund seines Überraschungspotentials das Interesse des Publikums weckt.¹⁰⁰ Kiefer verweist darauf, dass der Begriff ‚Begebenheit‘ ein Geschehen bezeichne, das meist nicht von den ProtagonistInnen gesteuert wird. Diese sind vielmehr dem Geschehen ausgeliefert. Die in sich geschlossene, d.h. innerhalb eines Rahmens erzählte, Begebenheit steuert auf einen Wendepunkt zu, womit ein Erkenntnisprozess einhergeht.¹⁰¹ Dieses einzelne, vom Protagonisten bzw. der Protagonistin nicht steuerbare Ereignis lässt sich in vielen der untersuchten Erzählungen finden. Insbesondere Bayers Ich-Erzähler sieht sich in jedem Text einer neuen unkontrollierbaren Situation ausgesetzt. Wenn sich innerhalb seiner Erzählungen ein Wendepunkt ausmachen lässt, dann ist es jener, an dem das Alltagsgeschehen in ein groteskes kippt, bspw. indem ein normaler Zirkusbesuch ins Verschwinden von Marianne mündet (Vgl. GmM S. 19) oder ein Perchtenlauf mit einem Mal vollkommen eskaliert (Vgl. GmM S. 32).

Ein wichtiger Unterschied zwischen Novellen und Kurzgeschichten ist die kommunikative Zielsetzung der Novelle. Häufig sollen die Leser mittels der Erzählinstanz zu einer bestimmten, vom Autor beabsichtigten Deutung geführt werden.¹⁰² Dies wird auch durch für die Novelle typische innertextuelle Authentizitätsbeweise (Quellenvermerke, Erzählerreflexionen etc.) gefördert.¹⁰³ Vergleichbare Authentizitätsbeweise finden sich mehrfach in Setz‘ Texten. Seine

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 37.

⁹⁸ Vgl., Aust: Novelle, S. 19.

⁹⁹ Die Informationen entstammen den in den Büchern enthaltenen Kurzbiographien der AutorInnen.

¹⁰⁰ Vgl., Aust: Novelle, S. 12-13.

¹⁰¹ Vgl., Kiefer: Die deutsche Novelle, S. 32.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 27.

¹⁰³ Vgl., Aust: Novelle, S. 14-16.

erste Erzählung beginnt mit den Worten „Ich weiß noch, dass ich an dem Tag recht früh erwachte“ (DTrD S. 9), und noch auf derselben Seite wird eine konkrete Flugnummer genannt. Ein weiteres Beispiel für eine implizite Verankerung in der Realität findet sich in der Erzählung „Otter Otter Otter“: „Ich weiß nicht, ob das Wort *Pedell* heute noch verwendet wird. Jedenfalls gab es zwei von uns.“ (DTrD S. 169) In beiden Fällen erfolgt die Authentifizierung mittels einer Ich-Erzählinstanz, welche das Geschehen als Erinnerung ausweist, wobei insbesondere das Zurschaustellen der Lückenhaftigkeit der Erinnerung als Bestätigung ebenjener dient. Ähnliches ist in manchen Erzählungen Bayers zu beobachten: „Manchmal bin ich mir nicht sicher, ob ich etwas geträumt oder wirklich erlebt habe.“ (GmM S. 170) Jedoch driften dessen Erzählungen, anders als die von Setz, sehr schnell in eine den LeserInnen unreal erscheinende Richtung, und so mündet der Text bereits auf der nächsten Seite in eine alptraumhafte Schilderung: „Etwas ist anders als sonst. Ich merke es daran, dass ich, als ich die Badezimmertür öffnen will, ins Leere greife.“ (GmM S. 171) Dieses Umschwenken in die Surrealität kommt bei Setz seltener vor. Seine Erzählung „Die Katze wohnt im Lalande’schen Himmel“ kreist um ein in einem Antiquitätenladen erstandenes Fotoalbum und die Auseinandersetzung mit dem (fiktiven) Künstler hinter den Bildern. Der Text enthält mehrere Adressangaben und andere Daten und ist durch verschiedene, angeblich den Künstler darstellende, Fotos sowie Abbildungen von seinen Werken ergänzt, wodurch der Eindruck entsteht, dass es sich um eine reale Person handeln würde. (ebd. S. 115-147)

Anders als die Novelle, in welcher die LeserInnen aufgrund der kommunikativen Zielsetzung zu Beginn eher an der Hand genommen werden, startet die Kurzgeschichte im Normalfall unvermittelt, ohne lange Einleitung und endet ohne eine Auflösung der Probleme und Konflikte.¹⁰⁴ Kurzgeschichten erscheinen durch diesen abrupten Ein- und Ausstieg typischerweise ausschnittshaft, während Novellen eine komplexe Narration schildern können. Die Erzählinstanz der Kurzgeschichte ist zudem häufig nicht auktorial, sondern teilt die Unwissenheit des Lesers, was zur Verstärkung des Ausschnittcharakters führt und mehr Mitdenken und Interpretation seitens des Lesers einfordert.¹⁰⁵ In Anbetracht des geringen Figurenensembles (häufig nur ein oder zwei Personen) fördert die personale Erzählweise der Kurzgeschichte auch das schnelle Einfühlen in die ProtagonistInnen. Die straffe Kürzung und Verdichtung ergibt eine sehr große Nähe zur Anekdote, die jedoch im Gegensatz zur Kurzgeschichte auf einer tatsächlichen Begebenheit beruht und in einen auflösenden Schluss mündet.¹⁰⁶ Bezogen auf den Einstieg in die

¹⁰⁴ Vgl., Meyer: Die deutschsprachige Kurzgeschichte, S. 21.

¹⁰⁵ Vgl., Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 71.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 80.

Handlung stehen die untersuchten Erzählungen der Kurzgeschichte näher als der Novelle. Bayers „Geschichten mit Marianne“ beginnen – typisch für Kurzgeschichten – fast immer ohne nähere Erklärungen zu ProtagonistInnen, Handlungsort oder Handlungszeit und enden, ohne das Geschehen zu erklären, bspw. damit, dass der Ich-Erzähler in einem fahrenden Aufzug gefangen bleibt oder in geschrumpfter Form von der Donau zum Schwarzen Meer geschwemmt wird. Die anderen Erzählbände bieten in den Texten deutlich mehr Informationen zum Wer, Wo und Wann. Die ProtagonistInnen erhalten einen spezifischen Charakter, eine Familie und ein genauer beschriebenes Zuhause, womit sie eher den Handelnden von Novellen entsprechen.

Bei einer Beschäftigung mit der Novelle als Literaturform muss man sich allerdings bewusst sein, dass im starken Kontrast zu den geschilderten, klar festgelegten Merkmalen von Novellen die Tatsache steht, dass sie keineswegs immer dieser strengen Form folgen, sondern es sich vielmehr um einen sehr flexiblen Gattungsbegriff handelt:

„Aus der ‚einen‘ Begebenheit können mehrere werden, die ursprüngliche Verortung in der Realität steht einem ‚wunderbaren‘ oder rein innerlichen Erlebnis nicht im Wege, das Hauptgewicht kann ebenso bei exogenen, wie bei endogenen Faktoren liegen, thematische Eingrenzungen sind kaum möglich.“¹⁰⁷

Es ist daher naheliegend, Kiefers Fazit des Traditionszusammenhangs zu folgen, wonach das Schreiben einer Novelle nach 1945 ein explizites Einschreiben in eine bestimmte Kommunikationssituation darstellt. Ein solches Werk ist somit sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption durch die Novellentheorie samt ihrem Wandel und durch diverse Vorgängertexte geprägt und erhält eben aufgrund dieser Elemente zusätzlichen Gehalt.¹⁰⁸

Nun lässt sich in Bezug auf die untersuchten Werke eindeutig feststellen, dass eben dieses bewusste Einordnen in die Gattung ‚Novelle‘ durch die AutorInnen bzw. die Verlage nicht stattfindet. Gleichzeitig bleibt, insbesondere bei den längeren Texten von Menasse, Setz und Chana, strukturell eine gewisse Nähe zur Novelle bestehen. Die ProtagonistInnen sind häufig einer Begebenheit ausgesetzt, welche aufgrund diverser Authentizitätsmarker den Eindruck erweckt, tatsächlich geschehen sein zu können. Jedoch erfolgt innerhalb der Erzählung keine Deutung des Geschehens, vielmehr bleiben die Texte auch nach mehrmaliger Lektüre deutungsoffen. Bei Bayers Texten kann eine Einordnung als Novelle allerdings ausgeschlossen werden, da sie deutlich kürzer sind. Insgesamt lässt sich urteilen, dass die Texte keiner der beiden Gattungen eindeutig zugeordnet werden können. Es wäre daher nützlich, den Gattungsbegriff ‚Erzählung‘ zu präzisieren, und so zu einer für die Literaturwissenschaft brauchbaren

¹⁰⁷ Kiefer: Die deutsche Novelle, S. 38.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 58.

Definition zu gelangen, die separat vom im deutschen Sprachraum sehr engen Begriff ‚Kurzgeschichte‘ genutzt werden kann. Es könnte daran anknüpfend zudem nützlich sein, einen neuen Gattungsbegriff zu finden, der sich vom Oberbegriff bzw. der Sammelbezeichnung unterscheidet. So würden zum einen weitere Untersuchungen zu den entsprechenden Texten vereinfacht, da nicht jedes Mal erst die Frage gestellt werden müsste, welche Bezeichnung angebracht ist, zum anderen könnte es, sofern die neue Bezeichnung sich etabliert, die Vermittlung am Buchmarkt verbessern.

3 Befragung der AutorInnen und Verlage

Dank der Unterstützung der IG Autorinnen und Autoren konnte im Jahr 2024 eine Befragung durchgeführt werden, an der 202 AutorInnen teilgenommen haben. Von diesen haben etwa zwei Drittel (65,8 %) bereits einen Erzählband veröffentlicht. Die im folgenden Abschnitt genutzten Zitate beziehen sich ausschließlich auf die im Anhang der Arbeit einsehbare Befragung, weshalb auf platzraubende Verweise in Fußnoten verzichtet wird. Sämtliche Prozentangaben werden auf eine Kommastelle gerundet angegeben.

Die Ergebnisse geben Aufschluss über die Einschätzung von SchriftstellerInnen hinsichtlich des Renommees von Erzählbänden und ihrer Akzeptanz im Literaturbetrieb. Die Auseinandersetzung mit den Antworten ist durch die Ergebnisse einer Befragung österreichischer Verlage ergänzt. Die Befragung der Verlage besitzt aufgrund der sehr geringen Resonanz eher anekdotischen Gehalt, weshalb in der Auswertung primär auf die Sicht der AutorInnen eingegangen wird, auf die sich daher (sofern nicht anders ausgewiesen) die genannten Zahlen beziehen.

Beide Fragebögen enthalten größtenteils geschlossene Fragen, ergänzt durch eine offene Frage („Was sind Ihrer Ansicht nach Herausforderungen beim Veröffentlichen eines Erzählbandes?“). Ziel dahinter ist, vergleichbare Zahlen zu konkreten Fragestellungen zu erhalten, den TeilnehmerInnen aber dennoch die Möglichkeit zu eröffnen, persönliche Eindrücke und Ergänzungen zu teilen. Eventuell vorhandene Lücken oder Mängel des Fragebogens können auf diese Weise ausgeglichen und neue Perspektiven für die Arbeit erschlossen werden.

Zudem inkludieren beide Fragebögen zu Beginn eine ‚Ja/Nein‘-Frage, mit der die TeilnehmerInnen in zwei Gruppen unterteilt werden: AutorInnen bzw. Verlagshäuser, die bereits einen Erzählband publiziert haben und jene ohne diese Erfahrung. Die letztgenannte Gruppe wird durch ihre Auswahl direkt zum zweiten Abschnitt der Umfrage weitergeleitet, welcher von allen Befragten beantwortet wird, und überspringt den Abschnitt, der sich auf selbst getätigte Erfahrungen beim Veröffentlichen von Erzählbänden bezieht. Das ermöglicht, die Erfahrungen jener AutorInnen, die im Schreibprozess oder auf der Suche nach einem Verlag sind, zu inkludieren, ohne Antworten, die auf stattgefundenen Veröffentlichungen basieren, zu verfälschen.

Im allgemeinen Abschnitt wird unter anderem nach dem Renommee der Gattungen ‚Roman‘ und ‚Erzählung‘ sowie dem österreichischer AutorInnen gefragt. In diesem Bereich geht es weniger um das Sammeln von Erfahrungen im Zuge einer Publikation, sondern darum das vorherrschende Stimmungsbild hinsichtlich Erzählbänden abzubilden.

Neben der offenen und der ‚Ja/Nein‘-Frage werden die Antworten in vier- bzw. fünf-stufigen Skalen erhoben (bspw. „gar nicht“ bis „sehr wichtig“). Beide Fragebögen, die für die AutorIn-

nen und die für die Verlage, enthalten abseits der genannten Punkte nahezu ausschließlich dieselben Inhalte, um einen möglichst fruchtbaren Vergleich zu ermöglichen. Eine weitere Ausnahme ist die an die Verlage gerichtete Frage, ob ihre Erzählbände am Buchumschlag als solche identifizierbar seien, deren Beantwortung sich allerdings aufgrund der geringen Rückmeldung als für die Arbeit irrelevant erwiesen hat. Die Befragung der Verlagshäuser inkludiert zudem die quantitative Erfassung der in den Jahren 2015 bis 2024 veröffentlichten Erzählbände und Romane sowie die Herkunft der AutorInnen, um diesbezüglich Vergleiche zu ermöglichen.

Bei den teilnehmenden Verlagen handelt es sich durchwegs um kleine Betriebe, die in den Jahren 2015 bis 2024 zwischen 18 und 62 Romane sowie drei bis zehn Erzählbänden veröffentlicht haben. Vier der fünf teilnehmenden Verlagshäuser haben Erzählbände einzelner AutorInnen im Programm, sind aber nicht auf diese Textform spezialisiert, sondern legen den Fokus auf Romane. Der fünfte Verlag hat bis zum Zeitpunkt der Befragung keinen Erzählband publiziert. Ob abseits dessen andere Werke, bspw. Sachbücher oder Lyrikbände, publiziert worden sind, geht aus der Umfrage nicht hervor. Sowohl im Bereich der Erzählbände als auch im Bereich der Romane zeigt sich mit Ausnahme eines Verlags eine Präferenz für österreichische AutorInnen. Da das Label „österreichische/r AutorIn“ jedoch mehrheitlich als irrelevant für den Vertrieb eingeschätzt wird, scheint dies nicht ökonomischen Zwecken zu dienen. Ziel ist vermutlich eher, gezielt österreichische Literatur zu fördern, indem bevorzugt heimische SchriftstellerInnen publiziert werden. Diese sind gegenüber ihren deutschen und schweizerischen KollegInnen folglich im Vorteil und haben eine vergleichsweise höhere Chance auf einen Vertragsabschluss. Dieser Aspekt wird jedoch angesichts der geringen Größe der meisten österreichischen Verlagshäuser relativiert. Die Anzahl an Büchern, die von diesen publiziert wird, ist im Vergleich mit deutschen Medienhäusern recht niedrig. Zudem stehen die österreichischen AutorInnen von Erzählbänden auch in Konkurrenz mit österreichischen AutorInnen von Romanen.

Die Umfrage zeigt, dass dies mehrheitlich als herausfordernd wahrgenommen wird. Insgesamt 41,4 % der SchriftstellerInnen empfinden die Haltung der Verlage gegenüber Erzählbänden als „eher“ bis „stark“ ablehnend und nur etwa ein Drittel (36,1 %) stuft sie als neutral ein. Der Anteil jener, die von einer positiven Einstellung gegenüber Erzählbänden ausgehen, liegt mit 22,5 % unter einem Viertel. Dies spiegelt sich in den Antworten auf die offen gestellte Frage hinsichtlich der Herausforderungen bei der Publikation wider. Ein Großteil der Auskünfte bezieht sich auf ein fehlendes Interesse von der Verlagsseite. Dies zeige sich einerseits in schriftlichen Absagen und in vollkommen ausbleibenden Reaktionen auf Manuskriptzusendungen, aber auch in Gesprächen zwischen AutorIn und Verlag, in denen nahezu ausnahmslos eine Präferenz gegenüber dem Roman ausgedrückt wird.

Betrachtet man die von den AutorInnen wahrgenommene unterschiedliche öffentliche Resonanz hinsichtlich Erzählbänden im Vergleich mit Romanen, erklärt sich diese Zurückhaltung der Verlage als Resultat ökonomischer Interessen. Insbesondere die Verkaufszahlen (77,4 %) und die Anzahl an Zeitungsrezensionen (75,9 %) werden bei Romanen als „signifikant“ oder „etwas höher“ eingestuft. Dieser Trend setzt sich abgeschwächt in Bezug auf Interviews (73,7 %) fort. Selbst bezogen auf die Lesungen, bei denen die Vormachtstellung des Romans vergleichsweise am geringsten ausfällt, zeigt sich eine deutliche Präferenz von Romanen: Zwar stuften 34,6 % der Befragten das Verhältnis zwischen Roman und Erzählband als neutral ein, doch die Mehrheit (56,4 %) geht von einer Bevorzugung der Romane aus. Ebenso werden in den Freitextantworten die Vermarktungsschwierigkeiten und das fehlende Medienecho (Rezensionen, Interviews) thematisiert. Dies scheint darauf zurückzuführen zu sein, dass im deutschsprachigen Bereich keine „Kultur der Erzählung“ existiert. In diesem Zusammenhang wird auch angesprochen, dass eine zunehmende Verkürzung des Feuilletons wahrgenommen wird, durch welche weniger Platz für Buchbesprechungen vorhanden sei. Dieser geringe Raum werde eher für Romane, präferiert Übersetzungen, genutzt. Zwei Personen äußerten die Wahrnehmung, dass Lyrikbände größere Resonanz erhielten als Erzählbände. Diese ungleiche Aufmerksamkeitsverteilung zeige sich nicht nur anhand der Anzahl an Rezensionen, sondern auch in Bezug auf Lesungseinladungen. Unter Kritik steht in diesem Kontext insbesondere das Fehlen von Literaturveranstaltungen, die sich ausschließlich mit Erzählungen beschäftigen, wohingegen es für den Bereich der Lyrik sehr wohl eigene Veranstaltungen gebe. Ebenfalls beanstandet wird der Mangel an auf Erzählbände spezialisierte Auszeichnungen und Stipendien. Ein Verlagshaus ergänzt in diesem Zusammenhang die Problematik, bei wichtigen Literaturpreisen, wie dem Deutschen Buchpreis, nur Romane einreichen zu können. Ein anderer Verlag bestätigt im Freitextbereich die Schwierigkeit, mit einem Erzählband mediale Aufmerksamkeit zu erhalten. Aus den geschlossenen Fragen geht zudem hervor, dass sämtliche Verlage die Zahl der Roman-Rezensionen in Zeitungen als „signifikant höher“ als jene für Erzählbände einschätzen. Die Anzahl an Interviews wird ähnlich bewertet; nur ein Verlag geht von einem ähnlichen Verhältnis aus. Vergleichsweise einfach scheint es zu sein, Lesungen abzuhalten – die Anzahl wird großteils nur als etwas geringer als bei Romanen eingestuft. Ein weitere, von einem Verlag angemerkte Schwierigkeit ist, BuchhändlerInnen davon zu überzeugen, Erzählbände zu vertreiben. Während also die AutorInnen vor allem darum ringen, die Aufmerksamkeit eines Verlagshauses zu erhalten, ist dieses damit konfrontiert, den Kampf auf einer anderen Ebene auszufechten. Zwar seien Erzählbände laut einer Antwort „viel leichter und bequemer zu lesen als

ein Roman, trotzdem handelt der Kunde in seinem Kaufverhalten nicht danach.“ Diese Bewertung der Zugänglichkeit von Erzählungen stellt selbstredend nicht nur eine Verallgemeinerung dar, sondern sollte auch in Frage gestellt werden, jedoch wird ein interessanter Punkt angesprochen: Selbst wenn die KundInnen in einem Erzählband ein für sie passenderes Angebot fänden, entscheiden sie sich tendenziell nicht für diesen.

Insgesamt erhalten den beschriebenen Einschätzungen zufolge Erzählbände im Literaturbetrieb somit auf allen Ebenen deutlich weniger Aufmerksamkeit als längere Prosa und Lyrik, was sich sowohl negativ auf die Bekanntheit eines Verlags auswirken kann, als auch ein finanzielles Risiko birgt. Diese Schieflage spiegelt sich in der Feststellung der Verlage, dass Romane deutlich bessere Verkaufszahlen erzielen, und führt zu deren Bevorzugung.

Eine Möglichkeit, LeserInnen, die laut den allgemeinen Einschätzungen der Verlage und AutorInnen Romane präferieren würden, für sich zu gewinnen, ist Popularität. Dementsprechend stufen die befragten AutorInnen die eigene Bekanntheit mehrheitlich (54,5 %) als „sehr wichtig“ für die Veröffentlichung eines Erzählbandes ein.¹⁰⁹ Mehrfach wird von AutorInnen-Seite berichtet, man müsse zuerst einen Roman veröffentlichen, bevor eine reelle Aussicht bestünde, mit einem Erzählband Erfolg zu haben. Die Formulierungen in den Antworten lassen darauf schließen, dass eine Veröffentlichung teilweise als quasi unmöglich erachtet wird: „Man müsste schon sehr berühmt sein, um einen Erzählband in einen [sic!] Verlag unterzubringen.“ Dies hängt damit zusammen, dass LeserInnen grundsätzlich auf die Vertrautheit der AutorInnen achten würden („Veröffentlichte Bücher von Nobodys stoßen generell kaum auf Interesse.“).

Da die LeserInnen „in erster Linie Fan von Autor/in nicht unbedingt der Erzählform sind“, erhält dieser Aspekt bei Erzählbänden im Vergleich mit Romanen nochmal mehr Relevanz. Neben der persönlichen Erfahrung stellt aber auch die öffentliche Meinung einen wichtigen Faktor dar. Ein prestigeträchtiger Name gilt als Garant, zumindest ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit zu erhalten und somit keinen ökonomischen Nachteil aus der Veröffentlichung eines Erzählbandes zu erfahren.

Diese Annahme spiegelt sich in den Rezensionen zu den untersuchten Werken wider. Vergleicht man die Resonanz in mehreren großen österreichischen und deutschen Zeitungen (Die Kleine Zeitung, Die Presse, Der Standard, Die FAZ, Die Zeit) fällt auf, dass Setz‘ und Menasses Erzählbände in allen rezensiert wurden, wohingegen Chanas und Bayers Werke nur im Kontext des Österreichischen Buchpreises und daher auch nur in österreichischen Medien Aufmerksamkeit erhielten. „Geschichten mit Marianne“, das im Jahr 2020 den Österreichischen Buchpreis

¹⁰⁹ Dennoch schreiben vier Verlage diesem Aspekt nur „etwas“ bis „gar keine“ Relevanz zu.

gewann, wird sowohl in der Presse, als auch im Standard und in der Kleinen Zeitung gewürdigt. Für „Neun seltsame Frauen“ hingegen, das 2021 zwar auf der Shortlist stand, aber nicht prämiert wurde, findet sich nur in der Presse ein Artikel. Hierbei ist nicht nur die größere Bekanntheit von Setz und Menasse auffällig, sondern auch, dass sowohl in Deutschland als auch in Österreich ausschließlich die von deutschen Verlagen veröffentlichten Romane einen Platz im Feuilleton gefunden haben. Dies zieht die Fragen nach sich, inwieweit sich von österreichischen Verlagen publizierte Texte insgesamt gegen jene von deutschen durchsetzen können und ob (und, wenn ja, aus welchen Gründen) auch der österreichische Feuilleton im Inland veröffentlichte Texte vernachlässigt. Wie bereits erwähnt erachten die Verlagshäuser die Einstufung als „österreichische/r AutorIn“ als irrelevant. Von AutorInnen wird sie hingegen als relevant eingestuft. Fast ein Drittel der Befragten (31,2 %) geht, bezogen auf Literatur im Allgemeinen, von einem moderaten positiven Einfluss des Herkunftsortes aus und immerhin 10,4 % stufen die Einstufung als eindeutig förderlich ein. Nur 19,8 % bestreiten ein besonderes Renommée österreichischer AutorInnen. Woraus sich diese Einschätzung speist, geht aus dem Fragebogen nicht hervor, weshalb schwer beurteilt werden kann, ob es sich dabei um ein subjektives Gefühl handelt. Dieses könnte bspw. aufgrund von Wortmeldungen aus dem deutschen Literaturbetrieb entstanden sein. In diesem Zusammenhang muss bedacht werden, dass die Ausstellung eines positiven Zeugnisses für österreichische Literatur im Allgemeinen keineswegs bedeuten muss, dass diese daher von deutschen Verlagshäusern bzw. LeserInnen bevorzugt werden.

Interessant bei Betrachtung der Zahlen aus dem Fragebogen ist, dass bezogen auf Erzählbände zwar ebenfalls mehrheitlich von einem positiven Effekt der österreichischen Herkunft ausgegangen wird, dieser aber geringer ausfällt: Mit 26,7 % spricht sich über ein Viertel dagegen aus und nur 5 % gehen von einer sehr vorteilhaften Wirkung aus. Wenngleich die Umfrage unter den Verlagshäusern nur wenig Aussagekraft besitzt, scheint deren Einschätzung in Anbetracht der Rezensionszahl stimmiger. Dennoch bräuchte es für eine verlässliche Beurteilung der Bewertung des Prädikats „österreichische/r AutorIn“ eine tiefergehende Untersuchung mit einem größeren Datenvolumen.

Hinsichtlich der Relevanz der Bekanntheit des Autors/der Autorin lässt sich in Bezug auf die untersuchten Erzählbände feststellen, dass drei der AutorInnen zum Veröffentlichungszeitpunkt bereits mehrere andere Texte publiziert hatten.¹¹⁰ Insbesondere Menasse und Setz besitzen (und besaßen zum Veröffentlichungszeitpunkt) zudem internationale Bekanntheit und ha-

¹¹⁰ Die biografischen Informationen zu den AutorInnen sind den AutorInnenporträts auf den jeweiligen Verlagsseiten (Stand August 2025) entnommen.

ben mehrere Auszeichnungen erhalten. Auch Bayer ist bereits davor im Literatur- und Theaterbetrieb tätig gewesen, jedoch mit weniger bekannten Texten. Entsprechend fällt auch die bereits im Kontext des Paratextes thematisierte Gestaltung von „Geschichten mit Marianne“ aus: Anders als bei Setz und Menasse wird nicht auf gewonnene Preise und bekannte Werke referiert, sondern nur eines mit dem Verweis auf den Verlag „Jung und Jung“ (bei dem auch der Erzählband erschienen ist) genannt. Dadurch wird einerseits klargestellt, dass der Erzählband nicht das Verlagsdebüt des Autors darstellt, und zum anderen das Interesse der LeserInnen an anderen Publikationen des Verlags geweckt. Besonders auffällig im Vergleich der vier AutorInnen ist Chanas Sonderposition. Ihr Erzählband „Neun seltsame Frauen“ ist, nachdem sie mit einem Lyrikband debütiert hat, ihre erste Prosaveröffentlichung in Buchform gewesen. Zu erwähnen ist allerdings, dass sie sich bereits länger im Literaturbetrieb befindet. Nicht nur hat sie in Literaturzeitschriften einige Kurzgeschichten und Gedichte veröffentlicht, sondern ist auch bei Lyrikfestivals aufgetreten und hat mit „Sagt die Dame“ 2018 einen Lyrik-Band veröffentlicht. Dies lässt darauf schließen, dass eine „Bekanntheit der AutorIn“ nicht nur die Bekanntheit bei den LeserInnen von als Buch veröffentlichter Prosa, sondern auch innerhalb des Literaturbetriebs einschließt, es also die Publikation fördert, wenn Kontakte zu anderen Personen in der Szene vorhanden sind.

Die Umfrage fokussiert im quantitativen Abschnitt abseits des Popularitätsaspekts auf textimmanente Faktoren wie ein umfassendes Thema, eine durchgehende konzeptionelle Gestaltung, die Aktualität der Inhalte und einen romanähnlichen Aufbau. Im Vergleich mit der Bekanntheit werden diese von den AutorInnen als relativ unwichtig, bzw. sogar irrelevant eingestuft. Höchsten Stellenwert nach der Bekanntheit erhält in beiden Umfragen die Aktualität, d.h. die Berücksichtigung von gesellschaftspolitischen Themen und Trends. Diese wird von 12,8 % der befragten AutorInnen als „sehr wichtig“ eingestuft, was zwar mehr als fünf Prozent über den verbleibenden drei Kategorien, jedoch über vierzig Prozent unter der Relevanz eines prominenten Namens liegt. Als relativ gleichwertig werden die konzeptuelle Gestaltung und ein umfassendes Thema eingestuft. Beide Faktoren werden von insgesamt 54,1 % „etwas wichtig“ bis „wichtig“ eingestuft, 40 % empfinden sie als „kaum“ bis „gar nicht“ wichtig und nur etwa fünf Prozent sehen sie als ausschlaggebend für die Veröffentlichung. Da auf die offene Frage hinsichtlich der Herausforderungen beim Veröffentlichen eines Erzählbandes mehrfach die Schwierigkeit, eine inhaltliche Verbindung zwischen den Texten zu generieren, genannt wird, scheinen einige zumindest dem umfassenden Thema eine recht hohe Priorität zuzuschreiben.¹¹¹

¹¹¹ Die befragten Verlage wiederum beurteilen eine inhaltliche Verbindung zwischen den Texten größtenteils als irrelevant.

Zweimal wird zudem angeführt, dass die Orientierung an klassischen Sujets wie „Weihnachten“ für eine Veröffentlichung dienlich sein kann. Als eindeutig am unwichtigsten wird eine romanähnliche Gestaltung eingeschätzt. Die Positionen „gar nicht“, „kaum“, „etwas“ und „wichtig“ wurden jeweils von ungefähr einem Viertel der Befragten gewählt, „sehr wichtig“ nur von 6,8 %. In einer Antwort wird beschrieben, dass Verlage bemüht sind, Werke, die von AutorInnenseite als Erzählungen eingestuft werden, so zu verbinden, dass das Label „Roman“ vergeben werden kann. Eine romanähnliche Struktur dient also eventuell der Veröffentlichung, jedoch würde diese dann nicht mehr unter der Bezeichnung ‚Erzählband‘ erfolgen. Eine Person schreibt in diesem Zusammenhang: „Ich für meinen Teil habe meine Vorliebe für die knappe Form in einigen meiner Romane dahingehend umgesetzt, dass die einzelnen Kapitel wie Erzählungen genauso gut [sic] auch für sich stehen könnten...“ Diesen Weg zur Veröffentlichung einzuschlagen, führt jedoch zur Festigung der aktuell dominierenden Perspektive auf Erzählbände.

Sowohl die AutorInnen (88,7 %) als auch die Verlage (100 %) beurteilen das Renommée von Romanen als höher im Vergleich mit Erzählbänden. 64,9 % der AutorInnen (bzw. 60 % der Verlage) haben sich sogar für die höchstmögliche Bewertungsstufe entschieden, was das Ausmaß der unterschiedlichen Bewertung der beiden Gattungen zeigt. Die Ablehnung an Erzählbänden speist sich laut den Freitextantworten der Verlage aus einem mangelnden Interesse auf verschiedenen Ebenen des Buchmarkts: BuchhändlerInnen, LeserInnen und Presse würden Romane bevorzugen. Bei Preisen würden Erzählbände von der Einreichung ausgeschlossen. Die Gattung „Erzählband“ wird als „nischig“ eingestuft. Die AutorInnen sehen das Hauptproblem bei den Verlagen. In Relation zu der großen Anzahl an TeilnehmerInnen schreiben nur wenige von ihnen die prekäre Veröffentlichungssituation dem fehlenden Publikum (Feuilleton und LeserInnen) zu und nur eine Person sieht das Problem auch bei den BuchhändlerInnen. Da die AutorInnen vermutlich primär mit Verlagen in Kontakt stehen und nur wenige Self Publishing anstreben, durch welches mehr Kontakt mit den weiteren AkteurInnen des Buchmarkts notwendig wäre, ist diese Perspektive allerdings nicht verwunderlich. Mehrere AutorInnen schreiben zudem von einer sich selbst erfüllenden Prophezie: Da die These aufgestellt würde, Erzählbände ließen sich schlechter verkaufen, geschehe dies tatsächlich, und aus der Annahme werde schließlich eine Realität. Diese Einschätzung mittels weiterer Befragungen zu überprüfen, bietet sich für zukünftige Untersuchungen an. Bei dieser könnten weitere AkteurInnen der Literaturszene, wie Buchhandlungen, LiteraturkritikerInnen, AgentInnen und Literaturinstitutionen einbezogen und deren Perspektiven verglichen werden. Zudem wäre es nützlich über die Fragestellung nach Elementen, die Erfolg oder Misserfolg bedingen hinauszugehen, und sich der Gattungsfrage zu widmen: Was ist überhaupt ein Erzählband? In diesem Zusammenhang

wäre auch die Sichtweise der LeserInnen relevant. Was verbinden potentielle KundInnen mit der Bezeichnung ‚Erzählung‘? Eventuell ist eines der Grundprobleme beim Vertrieb von Erzählbänden, dass das Publikum nicht mit der Gattung vertraut ist. Dafür spricht, dass die Gattung, wie anhand des Kapitels zur Gattungszuordnung aufgezeigt, abseits des Umfangs, der jedoch stark schwanken kann, keine spezifischen Charakteristika aufweist.

Wenig überraschend urteilen 92,1 % der Befragten, die Bewerbung von Romanen gestalte sich für Verlage einfacher. Deutlich über die Hälfte (68,8 %) schätzt den diesbezüglichen Unterschied zwischen Romanen und Erzählbänden sogar als stark ein. Angesichts dieser Zahlen ist die hohe Anzahl der Befragten, die davon ausgehen, dass es AutorInnen im Literaturbetrieb einfacher haben, wenn sie Romane veröffentlichen, (mit 93,1 % beinahe sämtliche) nachvollziehbar. Beiden Annahmen wird von Verlagsseite hundertprozentig zugestimmt.

Die Zahl der AutorInnen, die das Arbeiten an Erzählbänden als Risiko empfinden, ist zwar mit 71,3 % etwas kleiner, umfasst aber dennoch fast drei Viertel der TeilnehmerInnen. Auf Verlagsseite scheint die Furcht vor Erzählbänden noch größer zu sein: Sämtliche Verlage stufen die Veröffentlichung als großes Risiko ein. Dabei muss natürlich bedacht werden, dass die befragten Verlagshäuser im Zeitraum 2015 bis 2024 laut ihren Angaben deutlich weniger als hundert Bücher veröffentlicht haben. Als dementsprechend weniger bekannte Unternehmen müssen sie daher in erster Linie um generelle Aufmerksamkeit am Literaturmarkt kämpfen, bevor sie sich für die Vermarktung der Nischengattung Erzählbänden einsetzen können. Große Verlagshäuser, die monatlich eine Vielzahl an Werken publizieren, gehen mit der Publikation einzelner Erzählbände ein deutlich geringeres Wagnis ein. Ebenso ist davon auszugehen, dass jene 28,7 % der AutorInnen, die das Arbeiten an Erzählbänden nicht als Risiko empfinden, wohlweise bereits bei größeren Verlagen publizieren und dementsprechend eine bevorzugte Behandlung erhalten oder in anderer Form abgesichert sind und dadurch nicht an den ökonomischen Erfolg des eigenen Werks gebunden sind.

Aus den bisher erörterten Faktoren (ökonomisches Risiko, großer Vermarktungsaufwand, mangelndes Prestige) ergibt sich die Frage, ob das Schreiben von Erzählungen auch Vorteile birgt. Etwa 38,1 % gehen davon aus, dass es etwas bis deutlich einfacher als das von Romanen ist. Es ist jedoch unklar, inwieweit sich diese Zahl mit den 34,2 %, die noch keinen Erzählband veröffentlicht haben, überschneidet. Möglicherweise handelt es sich also um eine Einschätzung, die sich nicht aus dem eigenen Erfahrungsschatz, sondern aus Vorannahmen speist. 37,6 % hingegen bewerten den Schreibprozess an Erzählbänden als gleichwertig mit jenem an Romanen. Bezugnehmend auf die Freitextantworten ist davon auszugehen, dass es bei beiden Textsorten Herausforderungen gibt, diese aber zum Teil unterschiedlicher Natur sind. Wiederholt

wird die Beibehaltung einer trotz der narrativen Differenz einheitlichen Gestaltung als Schwierigkeit im Schreibprozess bei Erzählbänden genannt. Darüber hinaus kommt eine systeminhärente Schwierigkeit zur Sprache: Aufgrund des geringen Renommees der Erzählbände würden diese vom Lektorat vernachlässigt. Demzufolge ergibt sich für LeserInnen tatsächlich ein Grund, Romane zu präferieren, da diese eine gründlichere Prüfung erfahren. Diese wirkt sich sowohl auf die inhaltliche als auch auf sprachliche Qualität des Textes aus, wodurch, bei entsprechend guter Prüfung, ein auf allen Ebenen besseres Werk in den Verkauf kommt.

Auffallend ist der Vergleich mit dem englischen Sprachraum. Mehrere AutorInnen thematisieren, dass das Genre „short story“ dort große Beliebtheit genieße. Im deutschen Sprachraum hingegen wird eine Ablehnung der Erzählbände, sowohl auf der Verlags- als auch auf der Händlerseite, wahrgenommen, die dazu führt, dass deutschsprachige Erzählbände kaum AbnehmerInnen finden und auch erfolgreiche englischsprachige Erzählbände selten bzw. erst nach großer Vorlaufzeit veröffentlicht werden. Darüber hinaus wird die Begriffsproblematik thematisiert, die sich in dieser Arbeit bereits im Kontext der Gattungsfrage herauskristallisiert hat: Die Bezeichnung „Erzählband“ ist unklar und weckt daher kein Interesse. In einer Antwort wird daher der Untertitel „Kein Roman“ als Ausweg vorgeschlagen.

Für AutorInnen ergibt sich die Herausforderung, die einzelnen Erzählungen sinnvoll zu verbinden und das Konzept auf einen Blick ersichtlich zu machen, um so durch besondere inhaltliche Merkmale Argumente für eine Veröffentlichung zu finden. Menasse bspw. hat für „Tiere für Fortgeschrittene“ bspw. eine thematische Klammer gefunden, die gut an die Leserschaft kommunizierbar ist und Interesse weckt. Man möchte wissen, inwiefern die Autorin tierisches und menschliches Verhalten verknüpft und ihren Gedankenspielen folgen. Auch die Verknüpfung mit gegenwärtigen Diskursen kann nützlich sein, wobei die Herausforderung entsteht, trotz des Überschneidungspunktes unterschiedliche und durchgehend qualitativ hochwertige Texte zu verfassen. In jedem Fall besteht die Schwierigkeit, die jeweiligen Besonderheiten der Zielgruppe zu vermitteln. Entsprechend der bereits thematisierten Aufteilung des Buchmarktes in unterschiedliche Gruppen handelt es sich dabei um eine dreifach zu bewältigende Hürde: Die AutorInnen müssen Verlage von sich überzeugen, diese wiederum die Buchhandlungen und letztere die LeserInnen. Es ist davon auszugehen, dass diese Stationen zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen die Entscheidung für eine Veröffentlichung nochmals erschweren.

4 Conclusio und Ausblick

Im einleitenden Kapitel dieser Arbeit wurde dargelegt, dass deutschsprachige Erzählungen sowohl innerhalb der Literaturwissenschaft als auch im Literaturbetrieb eine vergleichsweise geringe Beachtung finden. In diesem Zusammenhang wurde die Frage aufgeworfen, worauf die Vernachlässigung dieser Textart zurückzuführen ist und inwiefern AutorInnen dennoch Erzählbände veröffentlichen können. Anknüpfend an die geringe Präsenz der Erzählung in der deutschen Literaturwissenschaft konnte zudem eine große Forschungslücke identifiziert werden: Aktuell existiert keine Typologisierung der Gattung ‚Erzählung‘, stattdessen wird sie nur peripher in Auseinandersetzungen mit erzählenden Texten im Allgemeinen behandelt. Folglich ist relativ unklar, was eine Erzählung, abseits der Zuschreibung im Kontext des Literaturbetriebs, ausmacht, wodurch vergleichende Untersuchungen erschwert werden.

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit dieser Thematik wurden vier Erzählbände, die im Zeitraum 2016 bis 2024 auf den Shortlists des Österreichischen Buchpreises standen, für eine nähere Untersuchung herangezogen sowie zwei Fragebögen entwickelt, um auch die Perspektiven von AutorInnen sowie von Verlagshäusern einzubeziehen.

Die Auswahl der Texte zeigte eine weitere Leerstelle: Bis zum Untersuchungszeitpunkt hatten nur einzelne der insgesamt 56 Erzählungen Platz in einer wissenschaftlichen Publikation gefunden.

Aufbauend auf diesen Forschungslücken ließen sich verschiedene Untersuchungsschwerpunkte herauskristallisieren. Der erste Teil der Arbeit widmet sich den inhaltlichen Gemeinsamkeiten zwischen den Texten, wobei die Auswirkungen von Habitus und Raumordnung auf das Verhalten von Individuen und Gesellschaft im Vordergrund stehen. Relevant für diesen Abschnitt war einerseits die Erläuterung der Kapitalarten (ökonomisches, kulturelles, soziales und assoziatives), andererseits die Differenzierung der Begriffe ‚Raum‘, womit ein subjektives Konstrukt bezeichnet wird, und ‚Ort‘, womit eine physisch vorhandene Lokalität gemeint ist. Daran schließt sich eine Analyse der formalen Gestaltung der Erzählbände an. Es folgt ein Vergleich verschiedener mittellanger Textgattungen, um zur typologischen Einordnung der Textart ‚Erzählung‘ beizutragen. Abschließend werden die Ergebnisse der beiden Umfragen präsentiert und ausgewertet.

Die Analyse der vier untersuchten Erzählbände zeigt, dass diese ein hohes Potenzial bieten, Formen menschlichen Verhaltens in ihrer ökonomischen, kulturellen und sozialen Bedingtheit literarisch zu reflektieren. Dies resultiert insbesondere aus der Möglichkeit des Erzählbands, viele unterschiedliche Perspektiven nebeneinander präsentieren zu können. Durch die parallele

Darstellung verschiedener Lebensweisen und -umstände eröffnen die Erzählungen einen facettenreichen Blick sowohl auf individuelle als auch auf gesellschaftliche Handlungsmuster. Voraussetzungen für dieses Handeln werden dabei häufig nicht direkt an die LeserInnen kommuniziert, sondern anhand der Handlungsverläufe und Gedanken der ProtagonistInnen erfahrbare. Die Texte vermitteln somit, inwiefern der Habitus, d.h. menschliches Verhalten im Sinne von Bourdieus und Löws Konzepten, durch Kapitalarten und Orte vorgeformt ist, und zeigen zugleich auf, wie wenig die Ursachen des eigenen Tuns bzw. der eigenen Entscheidungen im Alltag reflektiert werden. Da die Erzählungen in der Gegenwart angesiedelt sind, bieten sie zudem Perspektiven auf aktuelle Nöte und Herausforderungen. Besonders hohe Diversität weisen Setz' Texte auf, die Geschichten männlicher und weiblicher ProtagonistInnen unterschiedlichen Alters erzählen. In Chanas Texten hingegen liegt der Fokus auf der sozioökonomischen Position junger Frauen, und Menasse bietet Perspektiven auf Personen höheren Alters. Sämtliche behandelten Erzählbände bieten der Leserschaft Nährstoff für vielfältige Reflexionen, erzwingen diese aber nicht, wodurch sie eine höhere Zugänglichkeit besitzen. Dies gilt auch für die Texte Bayers, deren Protagonistinnen sich zwar nicht nur aufgrund des Vornamens ‚Marianne‘ ähneln, sondern in den unterschiedlichen Erzählungen meist über ähnliches Kapital verfügen, da sie mit Situationen konfrontiert sind, die zur Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Normen anregen. Ein wichtiger Überschneidungspunkt zwischen den Texten von Chana, Menasse und Setz ist zudem die Sehnsucht nach einer Verbindung zu anderen Menschen und deren Korrelation mit Abgrenzungsmechanismen in der gegenwärtigen, durch Vereinzelung geprägten Gesellschaft. Die AutorInnen fokussieren zwar weitestgehend auf das Leben in Städten, aber auch die Landbevölkerung und deren spezifische Herausforderungen werden in einigen Texten thematisiert.

Die Werke verdeutlichen darüber hinaus, dass nicht nur der Raum Interaktionen zwischen Individuen beeinflusst, sondern das Verhältnis reziprok verläuft, der Raum also aufgrund zwischenmenschlicher Beziehungen eine Veränderung erfährt, was wiederum Einfluss auf die Gestaltung der vorhandenen Orte hat. Damit gehen identitätsstiftende Prozesse einher, wodurch der Raum, wie mehrere Erzählungen aufzeigen, als eine Erweiterung des eigenen Körpers fungieren kann. Die Gestaltung der Räume dient dabei sowohl der Selbstinszenierung als auch als Rückzugsort und Fundament des Handelns und der eigenen Identität. Häufig befinden sich die ProtagonistInnen daher unbewusst auf der Suche nach sicheren Räumen, deren Regeln sie selbst bestimmen und entsprechend der eigenen Bedürfnisse gestalten können. Die Texte beweisen aber auch das Potential unsicherer Räume, neue Sichtweisen und produktive Energie freizusetzen. Dies geschieht, indem die ProtagonistInnen durch sie mit Herausforderungen konfrontiert

werden, welche sie zwingen, ihre Komfortzone zu verlassen und entgegen gewohnter Muster zu handeln.

Im Zuge der Analyse konnten unterschiedliche Darstellungsstrategien der AutorInnen herausgearbeitet werden: Während Menasse und Chana alltägliche Situationen ins Zentrum rücken und dadurch klassenspezifisches Verhalten sichtbar machen, fokussiert Setz auf Erfahrungen der Entfremdung und Vereinsamung. Die Taten und Gedanken seiner ProtagonistInnen bleiben weitestgehend im Rahmen des Vorstellbaren, jedoch fällt die Identifikation mit ihnen schwerer, da ihre Lebenssituationen und bzw. oder ihre Handlungsmuster meist ungewöhnlich sind, wenngleich sie dem Alltag der Handelnden entsprechen. Bayer schließlich nutzt extreme, apokalyptische oder auch absurd erscheinende Szenarien, um mit Normen zu brechen und die Neigung des Menschen zum Konformismus zu thematisieren, wobei vor allem die lakonische Haltung, mit der die ProtagonistInnen das Geschehen akzeptieren und sich der veränderten Realität ergeben, zu Irritation bei den LeserInnen führt.

Bezüglich der formalen Gestaltung erwies sich, dass Erzählbände häufig nicht eindeutig als solche kenntlich gemacht werden. Paratextuelle Elemente wie Umschlaggestaltung oder die Platzierung des Inhaltsverzeichnisses tragen mitunter zu einer Verschleierung der Gattungszugehörigkeit bei. Inwiefern dies von den Verlagen angestrebt ist, konnte in dieser Arbeit nicht geprüft werden, bietet sich aber als ergänzende Fragestellung für zukünftige Untersuchungen an. In den Erzählbänden wird zudem zwar ein konzeptioneller Zusammenhang zwischen den einzelnen Texten angestrebt, dieser bleibt jedoch meist eher oberflächlich und erscheint marketingstrategisch motiviert.

In Hinsicht auf die Gattung ‚Erzählung‘ konnte festgestellt werden, dass die Texte den Kategorien Novelle oder Kurzgeschichte trotz gewisser Überschneidungen der Charakteristik nicht zugeordnet werden können. Die Novelle besitzt eine eigene Tradition, die eine Selbstzuordnung erfordert, und beginnt und endet weniger unvermittelt als die untersuchten Texte. Bezüglich dieses Merkmals sind die Erzählungen der deutschen Kurzgeschichte ähnlicher, weisen jedoch eine geringere Komprimiertheit auf. Dies betrifft sowohl Textlänge, als auch Handlungsorte und ProtagonistInnen. Daraus folgt die Notwendigkeit, eine eigene Gattungsbezeichnung zur Abgrenzung zu verwenden. Der aktuell genutzte Begriff ‚Erzählung‘ ist allerdings mehrdeutig und daher nicht präzise genug, um eine solche Funktion zu erfüllen. In seiner weitgefassten Bedeutung umfasst er sämtliche erzählende Literatur und kann für vollkommen unterschiedliche Texte verwendet werden. Bezieht man ihn auf sogenannte ‚mittellange‘ Texte an, bleibt die genauere Definition dieser Einschränkung unklar. Zugleich ist die Bezeichnung

im Literaturbetrieb etabliert und dient bei der Kennzeichnung von veröffentlichten Büchern trotz fehlender Präzision als den LeserInnen vertrautes Unterscheidungsmerkmal.

Die beiden durchgeführten Umfragen bestätigen das geringe Renommée des Erzählbandes im Literaturbetrieb, welches sowohl die Publikation, als auch die Aufmerksamkeit im Feuilleton, bei Literaturveranstaltungen und Buchpreisen betrifft. Die befragten AutorInnen äußerten wiederholt die Beobachtung, dass Erzählungen im englischsprachigen Raum angesehen seien, im deutschen aber schwer vermittelbar. Zugleich legen die Umfrageergebnisse nahe, dass insbesondere etablierte AutorInnen in der Lage sind, diese Textform trotz aller Hürden erfolgreich zu publizieren. Für zukünftige Arbeiten erscheint insbesondere die wiederholt von AutorInnen geäußerte Vermutung relevant, das schlechte Renommée des Erzählbands könne aus einem Kreislauf resultieren: Aus der Behauptung, es fehle das Publikum, ergebe sich das entsprechende Ergebnis. Demzufolge fände sich durchaus eine interessierte Leserschaft, sofern die verschiedenen Institutionen des Literaturbetriebs der Veröffentlichung von Erzählbänden mehr Relevanz zuschrieben. Diesem Vorwurf könnte durch gezielte Befragungen, welche auch die Leserschaft und Büchergeschäfte inkludieren, nachgegangen werden.

Die Fragestellung, ob österreichische Literatur im Vergleich mit sonstiger deutschsprachiger ein höheres Renommée genieße, fand Bestätigung. Die Befragten sehen den Landesbezug in Bezug auf beide Gattungen als relevant an, allerdings wurde die positive Auswirkung bei Romanen als höher eingestuft. Da LeserInnen nicht an der Untersuchung teilnahmen, müsste im Zuge einer weiteren Umfrage erhoben werden, inwiefern auch sie diese Einschätzung teilen.

Abschließend lässt sich somit feststellen, dass

- Erzählbände im deutschsprachigen Literaturbetrieb im Vergleich mit Romanen von TrägerInnen des Literaturbetriebs als weniger erfolgreich eingestuft werden,
- die Gattungsbezeichnung ‚Erzählband‘ im Literaturbetrieb als geläufiges Unterscheidungsmerkmal zum Roman genutzt wird, jedoch in der Literaturwissenschaft bisher kaum erforscht ist,
- Erzählbände das Potential bieten, eine große Anzahl unterschiedlicher Lebenswelten in einem Buch zu vereinen und vergleichbar zu machen.

Für zukünftige Untersuchungen hinsichtlich Erzählbänden bietet sich an:

- Befragungen auf BuchhändlerInnen und LeserInnen auszuweiten, um deren Wahrnehmung hinsichtlich der Gattung ‚Erzählung‘ zu kennenzulernen und Vorannahmen, die bei Verlagshäusern und AutorInnen vorherrschen, zu überprüfen.
- eine weitere Befragung unter Verlagshäusern durchzuführen, da die im Kontext dieser Arbeit durchgeführte aufgrund der geringen Teilnahme nur exemplarischen Charakter

besitzt. Eine solche Befragung könnte zudem die Umschlaggestaltung miteinzubeziehen, um herauszufinden, ob bei dieser zum Teil auf eine Verschleierung der Gattungszugehörigkeit abgezielt wird.

- die literaturbetriebliche Wahrnehmung von auf aus dem Englischen übersetzten mit auf Deutsch geschriebenen Erzählbänden zu vergleichen.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Bayer, Xaver: Geschichten mit Marianne. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2020.

Chana, Daniela: Neun seltsame Frauen: Erzählungen. Innsbruck, Wien: Limbus 2021.

Menasse, Eva: Tiere für Fortgeschrittene. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017.

Setz, Clemens: Der Trost runder Dinge. Berlin: Suhrkamp 2019.

5.2 Sekundärliteratur

Aust, Hugo: Novelle. Stuttgart: Metzler 2012.

Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008.

Füllmann, Rolf: Einführung in die Novelle. Darmstadt: WBG 2010, S. 34.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Wilhelm Fink; Stuttgart: UTB GmbH 2010.

Genette, Gerard: Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.

Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Hermann, Iris: Vom Trost in Clemens J. Setz' Erzählungen vom *Trost runder Dinge*. In: Kastberger, Klaus, Wimmer, David J. (Hg.): Glitches, Bots und Strahlenkatzen. Gegenwart bei Clemens J. Setz. Wien: Sonderzahl 2022.

Kiefer, Sascha: Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert: eine Gattungsgeschichte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2010.

Köppe, Tilmann, Kindt, Tom: Erzähltheorie: eine Einführung. Ditzingen: Reclam 2022.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005.

Meyer, Anne-Rose: Die deutschsprachige Kurzgeschichte: eine Einführung. Berlin: E. Schmidt 2014, S. 18-19.

Tafazoli, Hamid, Gray, Richard T.: Einleitung: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft. In: Tafazoli, Hamid, Gray, Richard T. (Hg.): Außenraum – Mitraum – Innenraum: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012.

Urban, Urs: Der Raum des Anderen und Andere Räume: Zur Topologie des Werkes von Jean Genet. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Wilhelmer: Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld: transcript Verlag 2015.

5.3 Internetquellen

Deutschlandradio: Der beste Erzählband des Jahres, Ein Genre im Schatten großer Romane, 22.11.2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bester-erzaehlband-des-jahres-100.html> (Zugriff: 10.01.2024).

Österreichischer Buchpreis: Der Buchpreis, <https://oesterreichischer-buchpreis.at/der-buchpreis/> (Zugriff: 14.08.2025)

Turulski, Anna-Sofie: Statistiken zu Frauen und Männern in Österreich, 26.03.2024, <https://de.statista.com/themen/10123/frauen-und-maenner-in-oesterreich/#editorsPicks> (Zugriff: 15.07.2024)

Dengscherz, Sabine: Rezension zu: Bayer, Xaver: Geschichten mit Marianne. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2020. <https://www.literaturhaus-wien.at/review/geschichten-mit-marianne/> (Zugriff: 21.05.2025)

Bayer, Xaver: Buchpreis-Gewinner Bayer und seine letzte „Geschichte mit Marianne“. <https://www.derstandard.at/story/2000122614939/buchpreis-gewinner-bayer-und-seine-letzte-geschichte-mit-marianne> (Zugriff: 21.05.2025)

Delabar, Walter: Rezension zu: Menasse, Eva: Tiere für Fortgeschrittene. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017. <https://literaturkritik.de/menasse-tiere-fuer-fortgeschrittene-menschliches-tierisches-eva-menasse-erzaehlt-tiere-fuer-fortgeschrittene-geschichten-menschen,23609.html> (Zugriff: 25.05.2025)

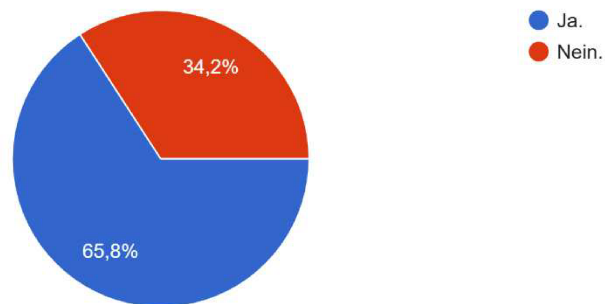
6 Anhang

6.1 Ergebnisse der Umfrage unter AutorInnen

6.1.1 Visuelle Darstellung der quantitativen Umfrage

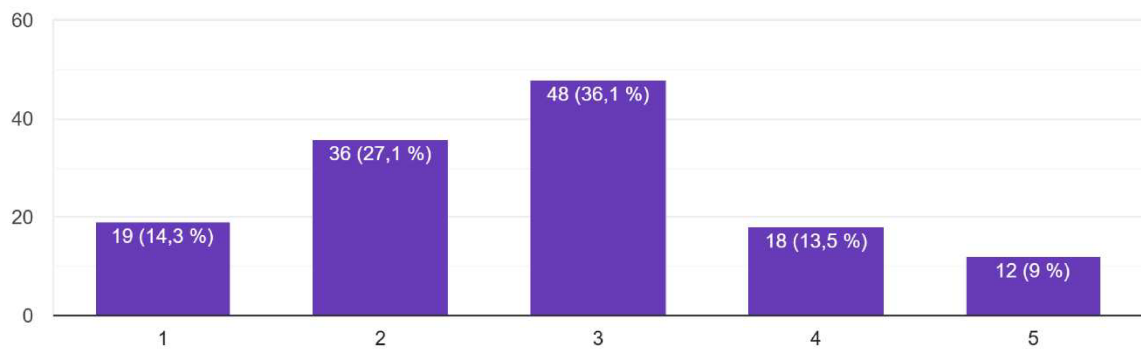
Haben Sie selbst bereits einen Erzählband, der publiziert worden ist, geschrieben?

202 Antworten

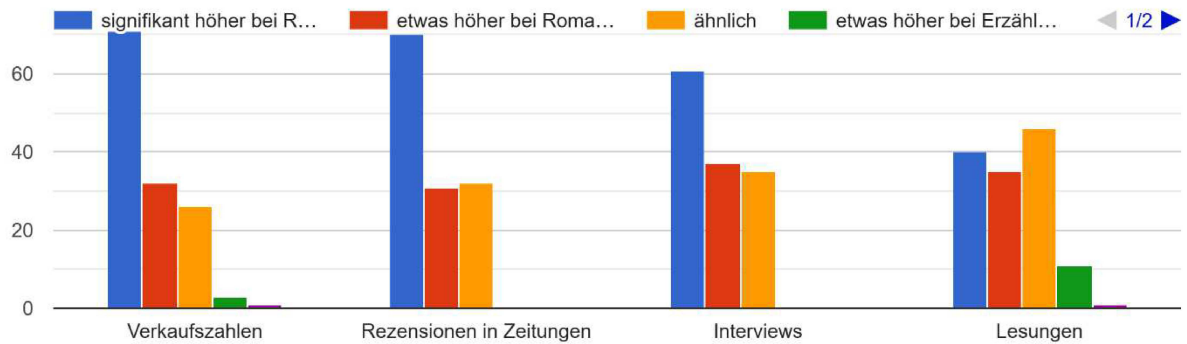


Wie reagieren Verlage oder AgentInnen Ihrer Erfahrung nach auf die Idee einen Erzählband zu veröffentlichen?

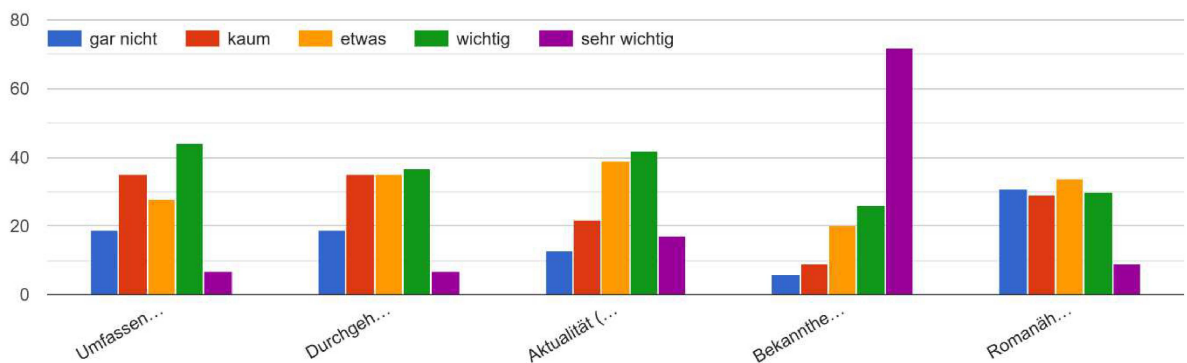
133 Antworten



Wie unterscheiden sich die Zahlen im Vergleich von Romanen und Erzählbänden Ihrer Einschätzung nach in den folgenden Bereichen?

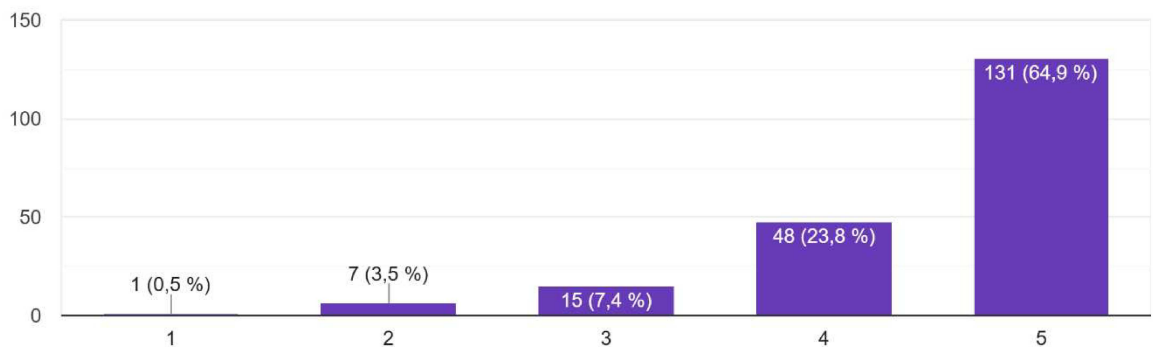


Wie wichtig sind Verlagen/AgentInnen Ihrer Erfahrung nach die folgenden Faktoren im Kontext von Erzählbänden?

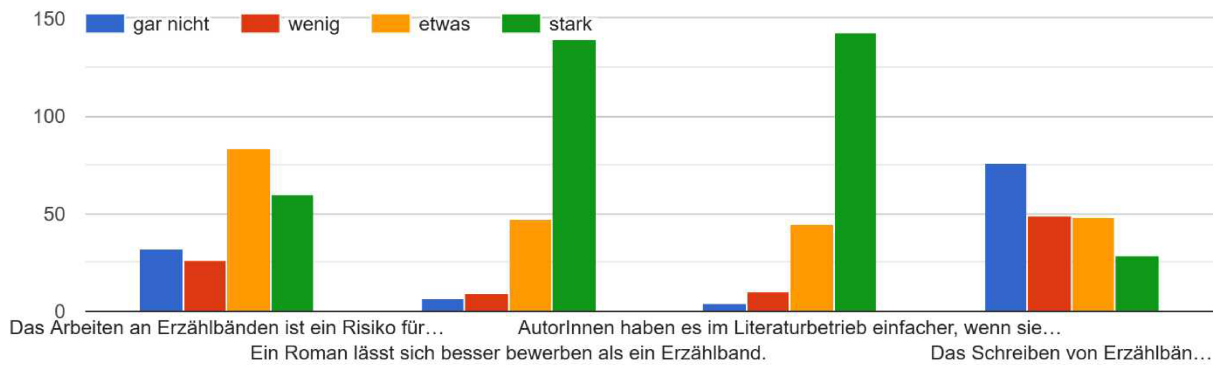


Hat die Bezeichnung „Roman“ Ihrer Einschätzung nach ein höheres Renommée als die Bezeichnung „Erzählband“?

202 Antworten

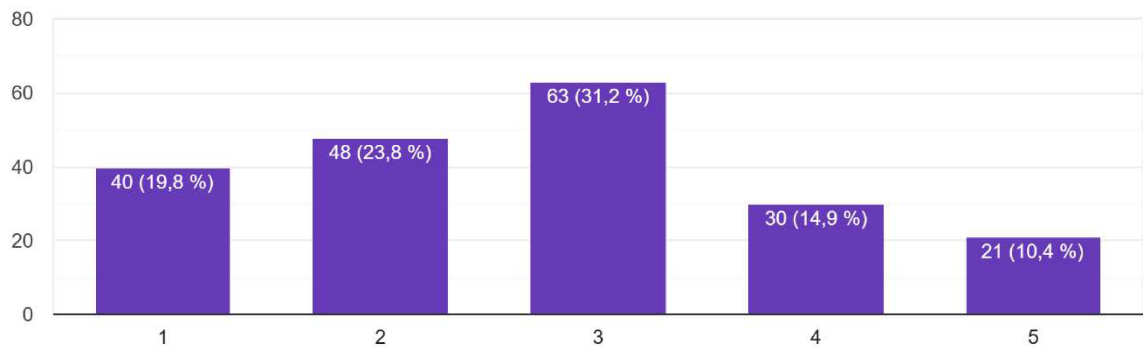


Wie stark stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?



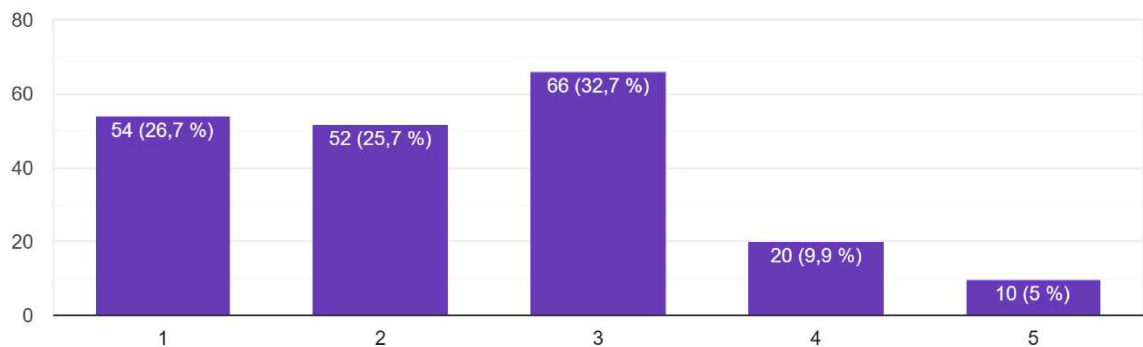
Besitzt das Label "österreichische/r AutorIn" ein Renommée, das für die Publikation literarischer Werke (jeglicher Gattung) förderlich ist?

202 Antworten



Besitzt das Label "österreichische/r AutorIn" ein Renommée, das für die Publikation von Erzählbänden förderlich ist?

202 Antworten



6.1.2 Freitextantworten

Was sind Ihrer Ansicht nach Herausforderungen beim Veröffentlichen eines Erzählbandes?
Die Verlage sind vom Angebot eines Erzählbandes nicht angetan.
überhaupt einen Verlag zu finden (obwohl in Ö alle lit. Publikationen öffentlich gefördert werden)
überzeugendes Konzept, guter Titel; wichtig: passender Verlag
Diskrete Stetigkeit
Vermeidung von großen Differenzen in Thema, Stil zwischen den einzelnen Texten
ein dem Umfang nach kleines Kunstwerk benötigt im Verhältnis mehr Aufwand für Konzeption, Charakterisierung ... Die kleine Form verlangt ein ständiges neu Ansetzen, verlangt sehr viel mehr Präzision. Man sieht Schwächen besser, weil übersichtlicher. Kürzere Erzählungen verzeihen keine Längen undsoweiter.
Vernetzung, Bekanntheit
Verlage sollten sich nicht nach dem Marketing orientieren sondern nach dem Publikum
ein erzählband braucht eine fülle eigenständiger ideen
Ob eine durchgängige Textarbeit oder mehrere kürzere: die Anforderungen an Sprache und Struktur sind identisch. Das Verhältnis ist eher wie Kapitel (Roman) zu Erzählung (im Erzählband)
Temporeich, packende story, pointiert
Einen Verlag und ein Publikum zu finden.
Spannung halten
Thema, Bekanntheit des Autors, Zeitangabe, politische Brisanz
die Stringenz
xxx
Jung, tolles Aussehen, Bekanntheit mit dem Verleger
ein übergreifendes Konzept zu finden, eine Klammer für die einzelnen Beiträge
einen Verlag finden, der Interesse hat
Geringere Attraktivität gegenüber Romanen wettzumachen.

Schwierigere Vermarktbarkeit, da es Verlage lieben, auf Bücher "Roman" zu schreiben
Interesse dafür zu erwecken (Verlag, Buchhandlungen etc.)
das schreiben.
Es gibt im Gegensatz zum englischsprachigen Raum keine wirkliche Short Story-Kultur
Verlag finden dafür (wenn unbekannte:r Autor:in)
der gute Mix. Verschieden, aber doch zueinander passend :-)
weiß nicht
Roter Faden inhaltlich, der sich durch die Geschichten zieht (Thema oder Figur oder....)
Doch Aufmerksamkeit zu erreichen
Die oft sehr verschiedenen Themen der Erzählungen unter einen Hut zu bringen
Nicht viele Verlage sind bereit Erzählbände zu veröffentlichen. Zusätzlich verkaufen sich Erzählbände (dem Gefühl nach zumindest) schwerer.
Nur die Kreativität zählt
Man sollte schon einen Roman geschrieben haben, um sich einen Erzählband „leisten“ zu können.
Unbekannte AutorInnen haben kaum eine Chance, einen Verlag dafür zu finden.
Aufmerksamkeit
Veröffentlichte Bücher von Nobodys stoßen generell kaum auf Interesse.
Einen Verlag finden, immer wieder Tonfall, Stimme, Charakter ändern, ... Leserinnen finden.
Genaue Recherchen
Nach meiner Erfahrung übernehmen Verlage Erzählbände nur von renommierten Autoren.
Dass die Erzählungen einen thematischen Zusammenhang aufweisen.
Man gilt erst als richtige Autorin, wenn man einen Roman hat, als ob Kurzprosa nix wert sei. Das ist entmutigend und Blödsinn. Ich wünschte, Erzählungen wären so populär, wie im englischsprachigen Raum.
man muss als romanautorIn schon 'etabliert' sein
wenig interesse beim publikum
Das Interesse der Verlage (abseits von Weihnachtsgeschichten) dafür zu wecken.

Verlage wollen Romane
Dass er beworben wird, dass ein Verlag ihn überhaupt will
Ein Autor/in, der/die bereits Romane veröffentlicht hat, wird sich leichter tun bei der Veröffentlichung/Vermarktung eines Erzählbandes, als jemand, der/die das noch nicht getan hat. In der Regel gilt von Verlagsseite der Satz: "Wir warten auf den (einen) Roman". Meine Wahrnehmung: übersetzte Erzählungen, v.a. englischsprachige/amerikanische short stories (Raymond Carver, Saunders, Munro etc.) lassen sich auf unserem Markt leichter durchsetzen als einheimische ErzählerInnen.
Die Literaturkritik
Unterschiedliche Themen
schon allein Verlag finden, der das Projekt machen möchte
Man müsste schon sehr berühmt sein, um einen Erzählband in einen Verlag unterzubringen.
Einen Verlag zu finden, der ihn auch publizieren will ;-)
Den richtigen Verlag zu finden ist die größte Herausforderung
kontinuität
originell zu sein... einen Verlag haben/finden... Spannung zu verbreiten...
Erzählbände werden seltener rezensiert, und es gibt weniger Lesungseinladungen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass erstaunlicher Weise ein Lyrikband zu deutlich mehr Einladungen führen kann als ein Erzählband (auch noch Jahre nach der Veröffentlichung!), da es im Bereich der Lyrik mittlerweile ein recht großes Netzwerk an Festivals und eigenen Veranstaltungen gibt (in Österreich, aber auch international). Da hat sich im Laufe der Jahre sehr viel getan. Ein eigenes Erzählband-Festival hingegen ist mir nicht bekannt.
Die Verlage zu überzeugen, dass es sich lohnt
Weniger Lesungen, weniger Buchverkäufe
Antrieb und Kreativität
Bekanntheitsgrad der MitautorInnen und HerausgeberInnen
Konzeption und Ausarbeitung ist ebenso herausfordernd wie für einen Roman, die literarische Dichte ist höher, die Vermarktungschance deutlich geringer.
Schreiben, auch wenn man weiß, dass man nichts verdient & keine Anerkennung bekommt.

den Sinn zu vermitteln, weshalb diese (häufig) einzelnen Texte in einem Buch veröffentlicht werden sollten
Jede Erzählung muss ein eigenständiges Profil haben, sich von den anderen unterscheiden, "anders" sein.
Kein Interesse im Publikum
Verlagssuche, Vermarktung
Mischung der einzelnen Erzählbeiträge, um die Spannung für das Weiterlesen zu erhalten
Eine einheitliche Ebene, die durch Abweichungen strukturiert ist
Keine Ahnung
Ablehnungen durch Verlage
Verlag finden
Das Interesse eines Verlages wecken
Das kann ich nicht genau sagen, es gibt bei allen literarischen Veröffentlichungen Herausforderungen, vielleicht ist die Herausforderung bei einem Erzählband aber vor allem die Anerkennung des Genres Kurzgeschichte (short story) im deutschsprachigen Raum, die hier im Vergleich zum anglikanischen Raum viel weniger Akzeptanz hat.
Im deutschsprachigen Raum hat das Lesen von Kurzgeschichten und Erzählungen keine große Tradition, es gibt kaum einen Markt dafür. Selbst die Erzählbände sehr renommierter und verkaufstarker internationaler AutorInnen wie T.C. Boyle kommen erst spät bzw. nicht zur Übersetzung.
Was ist ein "Erzählband"? Verlag und ich wählten einmal den Untertitel "Kein Roman".
1. Dass Verlage in den deutschsprachigen Ländern kaum Erzählbände von deutschsprachigen Autor*innen veröffentlichen, allenfalls Übersetzungen aus dem Amerikanischen. Ich habe einen Erzählband - mit bereits verstreut publizierten Texten, ergänzt durch unveröffentlichte - etlichen Verlagen angeboten. Fazit: entweder keine Antwort oder die Info, dass der Verlag keine Erzählbände mehr publiziert (weil niemand Erzählbände kaufen/lesen will und sich die Veröffentlichung für den Verlag nicht rechnet), einer, bei dem ich bereits veröffentlicht habe, wollte plötzlich aus denselben Gründen einen Druckkostenzuschuss, weshalb ich den Verlag wechselte. 2. Die prekäre Lage der Feuilletons (Print, öffentlich rechtliche Medien): Der Platz für Besprechungen wurde stark reduziert; lieber Übersetzungen aus dem Amerikanischen als deutschsprachige Romane, Erzählbände gar nicht, Lyrikbände und Sachbücher extrem selten. Und wo keine Werbung, da keine Käufer*innen, that's it.

Interessenten zu finden.
Zielpublikum und daher auch Verlag finden.
Die Geschichten müssen stimmig sein - mit einem guten Gesamt-Titel
Einen Verlag zu finden
Ähnlich wie beim Verfassen eines Romans. Sprachkritische Erzählungen, die gesellschaftliche Abläufe hinterfragen, haben kaum Chancen. Nicht zuletzt wegen der Literaturkritik werden handwerklich gut gemachte, unterhaltsame Texte, die der kapitalistisch geprägten Literaturwirtschaft entsprechen, bevorzugt. Ein bisschen kritisch, aber nicht zu sehr, scheint das aktuelle Erfolgsrezept zu sein.
genug gute Erzählungen zu schreiben
Keine
Man sollte nicht damit anfangen - sondern zuerst schon Romane veröffentlicht haben. Dann geht es leichter, den Verlag, den man schon hat, zu überzeugen, dass "kurz" auch mal geht.
Ausreichend unterschiedliche Geschichten für ein ganzes Buch zu finden
Verlage argumentieren schon in Vorbesprechungen dagegen, sagen, dass bei thematischem Zusammenhang zwischen den Erzählungen mit dem Label "Roman" gearbeitet wird; Lektor*innen sagen, bei größerer Bekanntheit wären Erzählbände möglich, aber nicht für junge Autor*innen
Humor nicht zu verlieren
Höherer Themenbedarf
Kohärenz zu schaffen, wenn nötig und einen risikofreudigen Verlag zu finden
Erst das Renomé (z.B Alice Munro) eines/r Autors/in öffnet in einem Verlag die Möglichkeit für einen Erzählband; ein Erzählband ist eine "Zwischenlösung"; eine spezielle Nachfrage eines Verlages an einen Autor für einen Erzählband ist mir nicht bekannt; ich habe auch nicht den Eindruck, daß dieses Genre von Verlagen besonders nachgefragt bzw. gefördert würde; das Konzipieren und Schreiben einer Erzählung ist anders als ein Thema für einen Roman aufzubereiten; nicht alles eignet sich für eine Erzählung, das zeigt sich spätestens beim Schreiben. Ich habe den Eindruck, daß mittlere bis große Verlage Erzählbände am ehesten von englisch-sprachigen Autoren, wo die "Kultur der Erzählung" gängiger ist, übernehmen;
Passende Leserschaft zu bekommen, Aufmerksamkeit und Lesungen danach
Geringe Nachfrage bei Leser:innen

Wenig Interesse bei Agenturen und Verlagen, gefragt nur als "Zubrot" nach Romanveröffentlichungen
Die Erzählungen entstanden in einem größeren Zeitraum und sind auch in ihrer Form sehr unterschiedlich, deswegen habe ich sie bisher nicht veröffentlicht. Es fehlt eine thematische Klammer und sie sind sprachlich oder vom formalästhetischen Ansatz her zu divers.
Das Interesse des Markts bzw. eher der Fokus der Verlage.
Das Interesse eines möglichen Lesers auf den ersten Blick zu gewinnen, der zweite ist meist schon der erste für das daneben liegende Buch.
Bei vorgegebenem Themenkreis (z.B. Hochzeits- Weihnachts- Kriegsgeschichten...) die Gegebenheiten (Zeit, politische und gesellschaftliche Situation...) hineinbeziehen und trotzdem die humanistische Linie nicht außerachtgelassen.
Einander ergänzende Einzel-Erzählungen zusammenstellen/schreiben, die ein Gesamtbild ergeben
Die Essenz der Geschichte im Auge zu behalten.
Das Schreiben einer Sammlung mit guten Erzählungen. Finden eines Verlags. Gewinnen von Medienecho. Verkaufen.
einen verlag zu finden und die bewerbung
Werden kaum beworben
xxx
einen Verlag finden
Man sollte bereits einen Roman veröffentlicht haben; als erstes einen Erzählband einem Verlag anzubieten, ist schwieriger.
Den richtigen Verlag finden
Alle Geschichten locker zu einem Thema
Verlag finden und Lesungen organisieren
Einen passenden und seriösen Verlag zu finden und nach der Veröffentlichung medial wahrgenommen zu werden.
Verlagssuche, Bewerbung, Einreichen für Preise und Stipendien
Vermarktung
Sichtbarkeit in Medien, Öffentlichkeitsarbeit

Die meisten Aspekte wurden schon genannt.
Umfang und Auswahl der Texte, Überzeugung der Vermarktbarkeit bzw Vertrauen des Verlages in kommerziellen Erfolg
Ein Einzelband kann als alleinstehendes Werk unabhängig von Autor/in beworben werden, bei Erzählbänden tendieren meiner Erfahrung nach die Leute eher dazu, auf den Namen von Autor/in zu achten, weil sie in erster Linie Fan von Autor/in nicht unbedingt der Erzählform sind
Vermarktung
Jede Erzählung sollte in sich so gestaltet sein, dass sie auf die nächste neugierig macht
„Abgerundeter“ Text
Desinteresse von den Verlagen
Dieselben wie bei Romanen; Qualität
Einen interessierten Verlag zu finden.
Die geringere Absatzchancen als bei Romanen.
Ein gutes Verlagskonzept, springente Bewerbung und Öffentlichkeitsarbeit
Den guten Verlag finden
Die Geschichten fertig schreiben und sammeln.
Vermarktungschancen sind geringer
Dass große Verlage lieber Romane hätten
Verlag finden
Vorige Bekanntheit mit Veröffentlichung von Romanen ist entscheidend
Dass ein Verlag ihn überhaupt nimmt. Und ist er dann doch herausgebracht, dass der Buchhandel ihn ins Sortiment aufnimmt. Romane verkaufen sich einfach besser. Wenn man einen großen Namen hat, spielt das alles keine Rolle mehr. Im Grunde ist ein Erzählband meines Erachtens viel leichter und bequemer zu lesen als ein Roman, trotzdem handelt der Kunde in seinem Kaufverhalten nicht danach.
Einen Verlag zu finden, die einzelnen Texte in eine ansprechende Reihenfolge zu bringen
Verlagssuche, Zielgruppenfindung
Die größte Herausforderung ist das Ankommen bei Agenturen bzw. Verlagen. Am Schreiben liegt es nicht (jedenfalls nicht bei mir).

Dramaturgische Stringenz zu finden - um den Erzählband in einem „Satz“ zu verkaufen.
Geduld, Humor und Proben an viele Verlage schicken
Erwartbar niedrige Verkaufszahlen
das Interesse der Leser
Engagement im Lektorat, Qualität der Beiträge
Genügend qualitativ gleichwertige Geschichten zu haben.
Eine besondere Eigenart in Stil und Inhalt zu entwickeln.
Das Modewort "Herausforderungen" ist derart (von Politikern) ausgelustscht, daß ich auf so eine Frage gar nicht mehr antworten will. Denken Sie sich eine zutreffendere Fragestellung aus.
Qualität das Thema
Diese Frage fällt mir schwer zu beantworten, da mir persönlich Erzählungen immer leichter gefallen sind als Romane.
Oft wird das Formst im Vorhinein vom Verlag abgelehnt oder nur gekoppelt mit einem Romanvertrag akzeptiert.
einen Verlag zu finden, der den Band veröffentlicht
Titel der einzelnen Erzählungen, roter Faden, Struktur
Veröffentlichen ist generell schwierig. Leider spielt das zirkuläre Argument der Bekanntheit eine wichtige Rolle, das ist durch die digital verschärfte Aufmerksamkeitsoekonomie nicht besser geworden. Am wichtigsten zu diesem Thema ist aber, dass so Mythen wie dass irgendwer in der Vermarktungskette Romane prinzipiell bevorzugt sich verselbstständigen. Alle plappern das nach, und handeln, als wäre es so, bis es wirklich so ist.
Die Frage ist, was ist gemeint mit Veröffentlichen? Die Herausforderung ist zuerst mal ihn zu schreiben, tragende Ideen und eine Sprache dafür zu entwickeln. Dann einen Verlag zu finden oder den Verlag, bei dem man publiziert zu überzeugen, weil die Verkaufszahlen werden nicht attraktiv sein. Es gibt also beinahe nur die literarische Qualität als Überzeugungsargument, das der Verlag wichtig sein muss. Mediale Präsenz zu bekommen ist leider ebenfalls äußerst schwierig und damit auch mehr als einige wenige Lesungen.
Gemeinsames Thema
Viele Verlage nehmen keine Erzählungen und es ist ohnehin schon unendlich schwer auch bei einem Roman!

Einen Verlag finden
Vermarktung durch den Verlag
Sprache, Inhalt und vor allem, einen Verlag zu finden, der auch bereit ist, das Buch zu bewerben und Lesungen zu veranstalten.
Speziell im Kurzgeschichtenbereich ist das Veröffentlichen eine Herausforderung, weil bei uns die Kurzgeschichte einen zu kleinen Stellenwert hat.
Keine Ahnung. (Absurde Fragestellung.)
Das kommt ganz aufs Thema an. Auf jeden Fall sollte ein Erzählband auch Aufmerksamkeit erregen können.
Einen feinen Verlag zu haben, der Autorin und Qualität ihrer Arbeit wertschätzt.
einen Verlag zu finden
Kontakte knüpfen und Eigenwerbung machen
Man muss bereits VORHER Bekanntheit erlangt haben (z.B.durch einen Roman), sonst hat man keine Chance auf Veröffentlichung
Den richtigen Verlag zu finden
einen verlag zu finden, der das publiziert
Ein übergreifendes Thema zubehandeln
Die Masse an Erzählbänden, Alleinstellungsmerkmale?
Die Arbeit an Erzählungen ist Freude, aber das finanzielle Risiko ist noch höher als bei Romanen
Einen Verlag zu finden, der sich drübertraut
Die Verkaufszahlen sind gering und seit der Pandemie wollen die Verlage gar keine Erzählbände mehr veröffentlichen - nicht von unbekannten Autorinnen
Die Herausforderungen unterscheiden sich nicht wesentlich von denen eines Romans. Für mich ist wesentlich die sprachkünstlerische Gestaltung, aber am Wichtigsten ist es, gelesen zu werden, und dafür ist die Strategie der Vermarktung (und damit des Verlages) entscheidend.
Die Strategie des Verlags, das Werk zu bewerben.
Ohne Bekanntheit einen Verlag zu finden.

siehe alle fragen/antworten in diesem online-formular. – einzig schwer fiel mir hier, dass man als autor/in meint, die antworten auf die gestellten fragen bereits zu gut zu kennen. es ist mehr ein gefühl und eine meinung, die man dann wiedergeben kann, gestärkt an hunder-ten gesprächen mit kolleginnen und kollegen dazu.

der Umfang

Ist mir vollkommen unklar

Die gleichen wie bei Romanen: Zuallererst ein Verlagshaus finden, in dem der Text eine gute Heimat hat. Alles weitere ist von so vielen Faktoren abhängig. Ob sich dann ein Buch gut verkauft oder nicht, ob es eine breite Aufnahme findet, hängt nicht unbedingt vom Genre ab. Das Wichtigste für mich als Autorin ist, das Buch zu schreiben, das zum jeweili-gen Zeitpunkt geschrieben werden muss, egal ob Erzählungen oder Roman.

der Mix der Sujets und gleichzeitige Weckung der Neugierde bei den Leser*innen

Es hängt vom jeweiligen Text, den jeweiligen Texten ab. Selbst wenn einer Autorin, einem Autor Kurzformen liegen, ist es nicht leicht, eine Sammlung von Erzählungen zu schreiben, die alle gleichermaßen gelungen sind, und diese Qualitätsschwankungen beeinträchtigen das Leseerlebnis tendenziell mehr als ein Durchhänger in einem ansonsten großartigen Roman. Jeder einzelne Erzählanatz muss sich selbst beweisen, und je besser die besten Texte in ei-nem Band, desto höher liegt die Latte für die anderen Texte; zugleich ist der ästhetische Spielraum für sie eingeschränkt. Denn die einzelnen Texte eines Erzählbands müssen nicht nur in sich stimmig sein, sondern in irgendeiner Form auch zueinander passen: sei es durch ein übergeordnetes (inhaltliches, formales, strukturelles) Konzept oder einen nachvollzieh-baren Kontext. Dieser Kontext kann allerdings auch ein Label wie "verstreute Prosa" sein (manchmal erschließt sich das auch aus der Art der Texte): und da gibt es eine beruhigende Einschränkung: ein Sammelsurium von bereits an anderen Stellen veröffentlichten Texten wird als Erzählband vielleicht nicht so erfolgreich zu vermarkten sein wie ein Roman; aber es wird doch Leute geben, die sich über die schönsten Texte in dem Band freuen, und Au-tor:innen, die froh sind, mit ein paar Nebenprodukten eine vollwertige Buchveröffentli-chung bestreiten zu können. Dass es solche Bände sind, die das Renommée von Erzählbän-den mindern, ist die andere Seite der Medaille.

Ohne Hausverlag ist es noch schwieriger in ein Programm zu gelangen. Bei der vorigen Frage ist die Formulierung "Das Arbeiten an Erzählbänden ist ein Risiko für AutorInnen" zu kritisieren. Was bedeutet Risiko? Dass es keine Veröffentlichung gibt? Dass diese unter-geht? etc. Erzählbände haben dann bessere Chancen, wenn sie sich motivisch oder thema-tisch eingrenzen lassen. Am besten wären Novellenkränze wie etwa "Nachts unter der stei-nernen Brücke" - hier steht jede Geschichte für sich, dennoch ergeben alle zusammen einen

Roman. Erzählungen, die voneinander vollkommen unabhängig sind, ergeben auch schwerer eine stringente Sammlung - selbst wenn sie stilistisch homogen sind. Eigentlich logisch.
Aktualität von Themen und Figuren, die notwendige Kürze als Voraussetzung für eine Rezeption bei der Leserschaft
einen Verlag zu finden
Dass man einen Verlag hat, der daran interessiert ist. Die Lust am Schreiben kurzer Texte.
Bekanntheitsgrad des Autors
Da ich Erzählbände mit stark avantgardistischer Schreibweise publiziere, die geringe Verkaufszahlen haben und auch wenig Interesse in einem immer noch kommerzieller und traditioneller werdenden Literaturbetrieb hervorrufen, ist das Risiko diese zu schreiben und zu publizieren für den Autor sehr hoch. Dieses Risiko auf Dauer zu überleben ist nur möglich, wenn man einen Stammverlag hat, der an avancierter Literatur ein gleichbleibend hohes Interesse hat. Allein das völlig überholte Label "Roman" konsequent zu verweigern, birgt für AutorInnen, ganz im Gegensatz zu den 70er und 80er Jahren, ein hohes Risiko in jeglicher Hinsicht.
Wenn das entsprechende Marketing nicht vorhanden ist, wird weder der 'Erzähl'band noch der 'Roman' Absätze zeitigen. Es kommen daher immer dieselben Autor*innen zum Zug, nach Bekanntheitsgrad. Der Rest kann sich im Pool totschwimmen.
Die Suche nach einem Verlag und die Aufmerksamkeit für das Buch
Einen Lektor zu finden, der mehr als drei Zeilen liest.
Eigener Stil - Bekanntheit
Einen Verlag zu finden.
Als relativ "unbekannte" Autorin ist es mit einem Erzählband auch schwierig, die Aufmerksamkeit einer Öffentlichkeit zu bekommen, v.a. wenn es das Erstlingswerk ist.
Publikationsbedingungen und Haltung verschiedener Autor*innen - wie gehe ich zB damit um, wenn ich vor 1 Jahr einen Erzählband gemacht habe und nun äußert sich ein/e Autor*in problematisch zu einer politischen Situation (zB Israel-Palästina), man wird damit in Verbindung gebracht. Durch den Band entsteht eine Nähe zwischen den Autor*innen
Geschichten zu schreiben, die thematisch, formell und sprachlich so ähnlich sind dass sie sich in einem Band aufeinander beziehen können
Eine* Verleger* dafür zu interessieren
Verlag finden :)

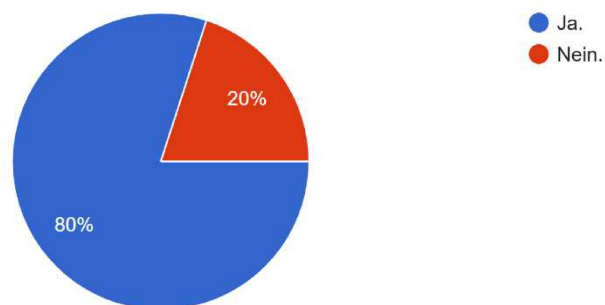
Verkaufsmanagement bei Eigenverlag
Die Vermarktung, die Tradition im deutschsprachigen Raum ist nicht so ausgeprägt
Die Erzählungen müssen trotzdem ein Großes Ganzes ergeben, um vom Verlag angenommen zu werden. Ich für meinen Teil habe meine Vorliebe für die knappe Form in einigen meiner Romane dahingehend umgesetzt, dass die einzelnen Kapitel wie Erzählungen genauso gut auch für sich stehen könnten...
die gate keepers, nichts und niemand sonst
Verlage und Buchhändler:innen sind der Meinung, Erzählbände verkaufen sich nicht. Eine selffulfilling prophecy?
Das Interesse von Verlagen/Agenturen zu gewinnen
Kaum Preise, Stipendien oder Öffentlichkeitswirksamkeit
Verlage finden es weniger gut verkäuflich.
einen passenden Verlag zu finden und den Erzählband an die Frau/an den Mann zu bringen
Die Übersicht zu bewahren und einem einmal entworfenen Konzept zu folgen oder an Aktualisierungen behutsam anzupassen
Die Einhaltung einer fiktiven literarischen Thematik mit gelungener Sprache.

6.2 Ergebnisse der Umfrage unter Verlagen

6.2.1 Visuelle Darstellung der quantitativen Umfrage

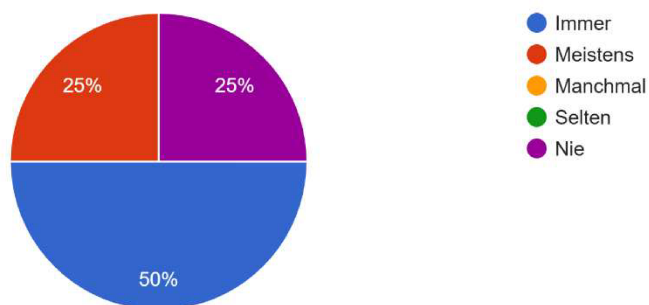
Veröffentlichen Sie gegenwartsliterarische Erzählbände, die ausschließlich Werke eines einzelnen Autors/einer einzelnen Autorin enthalten?

5 Antworten



Haben Erzählbände Ihres Verlags einen entsprechenden Vermerk auf dem Cover? (z.B. Erzählband, Erzählungen...)

4 Antworten



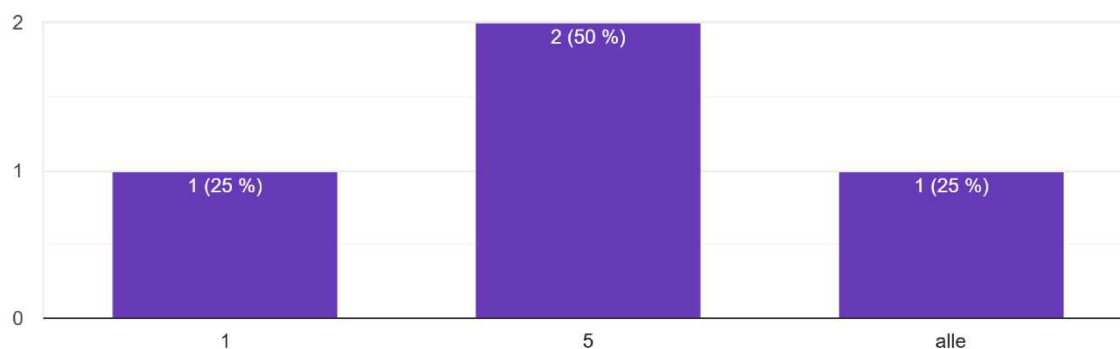
Wie viele Erzählbände, mit Werken eines einzelnen Autors/einer einzelnen Autorin, haben Sie seit 2015 in Ihr Programm aufgenommen?

4 Antworten

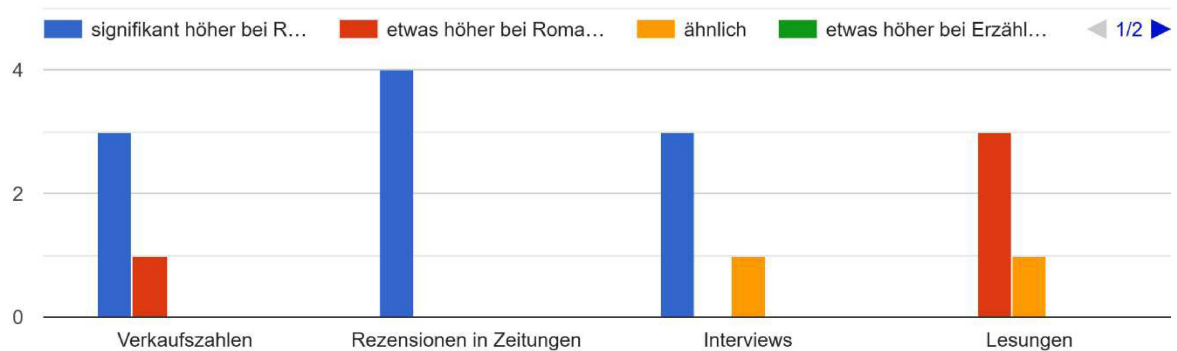


Wie viele dieser Erzählbände stammen von österreichischen AutorInnen?

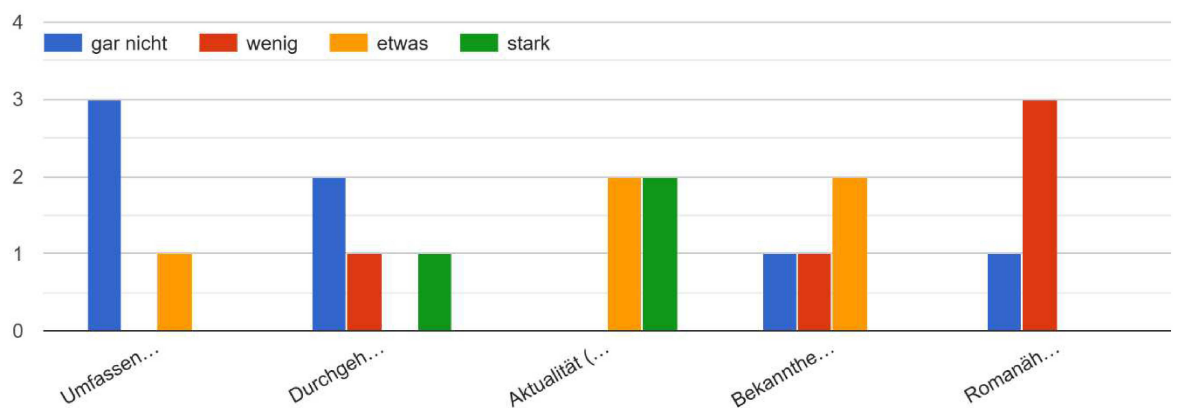
4 Antworten



Wie unterscheiden sich die Zahlen im Vergleich von Roman und Erzählband in den folgenden Bereichen?



Wie viel Einfluss haben die folgenden Faktoren auf Ihre Entscheidung einen Erzählband zu veröffentlichen?



Wie viele Romane haben Sie seit 2015 in Ihr Programm aufgenommen?

5 Antworten

18

62

30

ca. 36

33

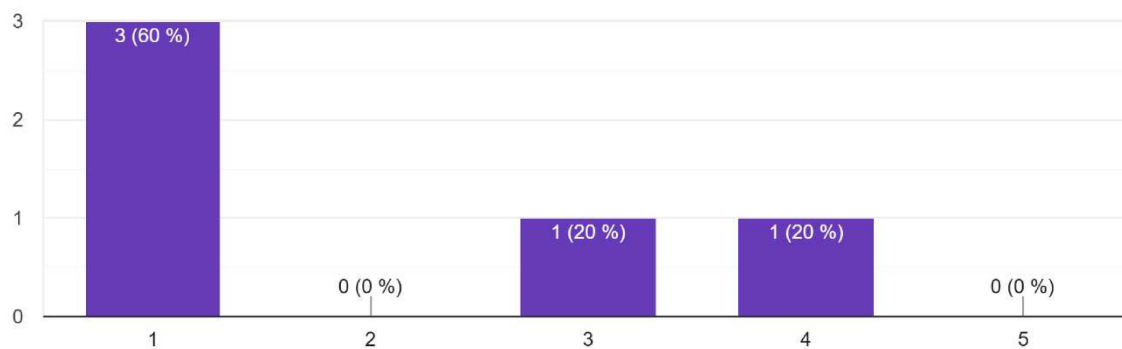
Wie viele dieser Romane stammen von österreichischen AutorInnen?

5 Antworten

15
58
20
36
10

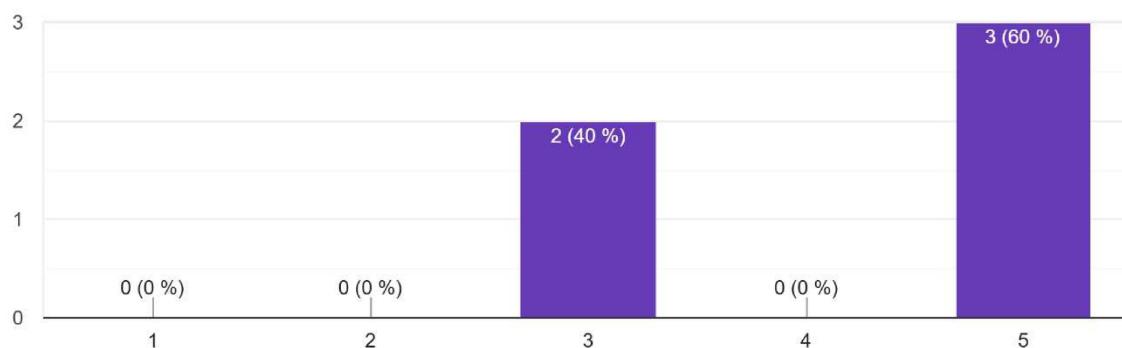
Besitzt das Label "österreichische/r AutorIn" ein Renommée, das für die Publikation literarischer Werke (jeglicher Gattung) förderlich ist?

5 Antworten



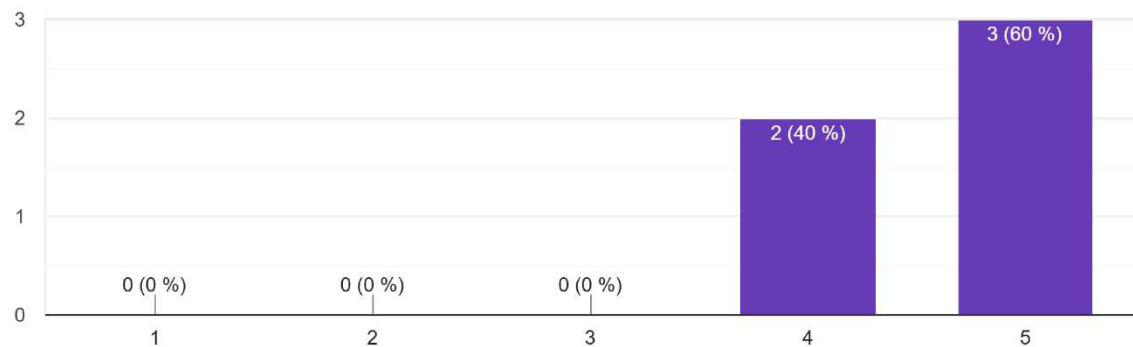
Besitzt das Label "österreichische/r AutorIn" ein Renommée, das für die Publikation von Erzählbänden förderlich ist?

5 Antworten

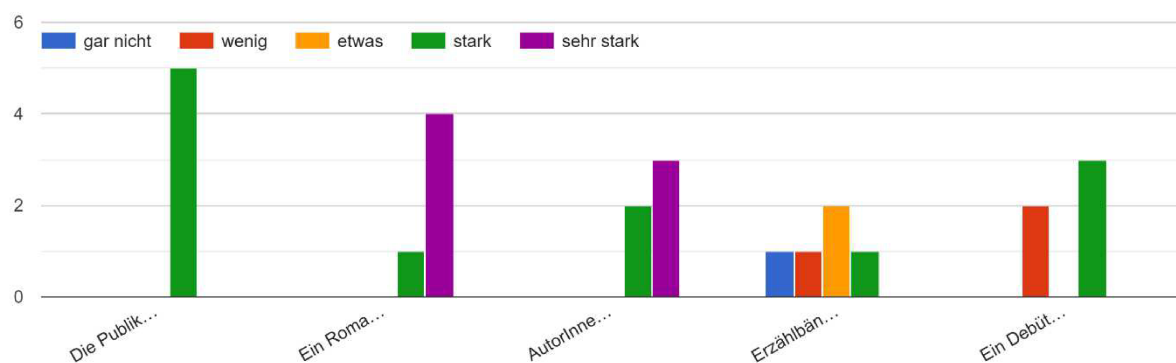


Hat die Bezeichnung „Roman“ Ihrer Einschätzung nach ein höheres Renommée als die Bezeichnung „Erzählband“?

5 Antworten



Wie stark stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?



6.2.2 Freitextantworten

Was sind Ihrer Ansicht nach Herausforderungen beim Veröffentlichen eines Erzählbandes?

Die Aufmerksamkeit von Buchhändler:innen und Presse zu gewinnen

Die Leser wollen lieber Romane

0

Geringere Verkaufszahlen als bei Romanen und für wichtige Literaturpreise kann man nur Romane einreichen, z.B. beim Deutschen Buchpreis.

schlechter positionierbar, nischig, höheres finanzielles risiko