Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra germanistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Innere Welten der Figuren und Raummetaphorik im Roman „Daheim“ von Judith Hermann

Vnitřní světy postav a metaforika prostoru v románu „Daheim“ od současné německé autorky Judith Hermann

Inner Worlds of Characters and Metaphoricity of Places in Judith Hermann’s Novel „Daheim“

Bc. Lada Pejchalová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Viera Glosíková, CSc.

Studijní program: Učitelství německého jazyka pro 2. stupeň základní školy a střední školy – Učitelství anglického jazyka pro 2. stupeň základní školy a střední školy

Studijní obor: N NJ-AJ

2025

Odevzdáním této diplomové práce na téma *Innere Welten der Figuren und Raummetaphorik im Roman „Daheim“ von Judith Hermann* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucí práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Prohlašuji, že jsem při její tvorbě nepoužila nástrojů umělé inteligence jiným způsobem, než je uvedeno ve vyjádření, které je součástí textu práce. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. července 2025

Ráda bych touto cestou poděkovala své vedoucí Doc. PhDr. Vieře Glosíkové, CSc. za její čas, trpělivost, vstřícnost a cenné odborné rady při vedení mé diplomové práce. Děkuji také Patricku Riemerovi za jeho pomoc s jazykovou korekturou této práce.

Hiermit möchte ich mich bei meiner Betreuerin Doc. PhDr. Viera Glosíková, CSc. für ihre Zeit, Geduld, Hilfsbereitschaft sowie wertvollen fachlichen Ratschläge während der Begleitung meiner Diplomarbeit bedanken. Außerdem danke ich Patrick Riemer für seine Hilfe mit der sprachlichen Korrektur dieser Arbeit.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá románem *Daheim* (česky *Doma*) z roku 2021 od současné německé spisovatelky Judith Hermann. Stěžejním bodem práce je analýza a interpretace míst, resp. prostorů v díle a jejich souvztažnosti s vnitřními světy románových postav. Práce sestává ze tří částí. V první části jsou představeny nejdůležitější informace o autorce, literárně-historickém kontextu a obsahu díla. Druhou část lze považovat za vstupní bránu do diskutované problematiky. Zabýváme se v ní mj. titulem románu, teoretickými východisky pro formulaci hypotéz, jakož i „prostory vzpomínek“ a tím, jakou funkci v románu zastává nespolehlivý vypravěč. Ve třetí části práce se pak věnujeme samotné analýze a interpretaci vybraných prostorových fenoménů. V procesu výkladu se opíráme o teorie prostoru, jejichž relevanci pro daný jev podkládáme praktickými příklady z literárního textu. Hlavním cílem zkoumání je zjistit, jaké funkce jednotlivé románové prostory ve vztahu k dílu jako celku zastávají, nakolik je možné hovořit o propojenosti mezi nimi a románovými postavami, a také jak lze v celkovém kontextu díla interpretovat pojem „d/Daheim“ (česky „doma“). Směr výzkumu přitom vytyčují dvě hypotézy. Dle nich se dá daný román považovat za komplexní prostorovou metaforu, která nadto sestává převážně z prostorů s heterotopními a liminálními atributy. Obě hypotézy se ukázaly býti platnými.

KLÍČOVÁ SLOVA

Současná německá próza, Judith Hermann, Román Daheim, literární postavy, metaforika prostoru

ABSTRACT

This diploma thesis deals with the 2021 novel *Daheim* by the contemporary German writer Judith Hermann. The main focus of the thesis is analysis and interpretation of the places in the novel as well as their interconnectedness with the inner worlds of the characters of the novel. The thesis consists of three parts. In the first part, the essentials of the novel such as information about the author, the literary and historical background, as well as the summary of the literary work are introduced. The second part can be seen as an introduction to the matter concerned. It occupies itself with the title of the novel, with the theoretical postulates preceding the formulation of the hypotheses, as well as with the „spaces of memory“ and the presumed function of the unreliable narrator present in the novel. In the third part, the process of analysis and interpretation as such takes place. Several spatial theories are introduced and implemented and their relevance for the given spatial phenomena is supported with examples from the literary text. The overall aim of the research is to ascertain which functions the individual places depicted in the novel perform with relation to the novel as such, to what extent a link is discernible between these places and the characters of the novel, as well as to provide an interpretation of the meaning of the term „d/Daheim“ („(at) home“). The course of the research is set by two hypotheses. According to them, the novel can be seen as a complex place metaphor that abounds predominantly in heterotopic and liminal spaces. Both hypotheses were proven correct.

KEYWORDS

Contemporary German Fiction, Judith Hermann, Novel *Daheim*, Literary Characters, Places as Metaphors

ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem im Jahr 2021 veröffentlichten Roman *Daheim* der zeitgenössischen deutschen Autorin Judith Hermann. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Analyse und Interpretation von Räumen und davon, wie sie die inneren Welten der dort auftretenden Figuren widerspiegeln. Die Arbeit besteht aus drei Teilen. Im ersten Teil werden Informationen über die Autorin, den geschichtlich-literarischen Kontext und die Handlung des Romans vorgestellt. Der zweite Teil fungiert als ein Einstieg in die Problematik des Raumes und widmet sich dem Titel des Romans, den theoretischen Postulaten für die Formulierung der Hypothesen sowie den „Erinnerungsräumen" und der Funktion des im Roman implementierten unzuverlässigen Erzählers. Im dritten Teil beschäftigen wir uns mit der eigentlichen Analyse und Interpretation ausgewählter räumlicher Phänomene. Dabei stehen uns einige Raumtheorien zur Verfügung. Ihre Anwendbarkeit auf die gegebenen Räume begründen wir mit zahlreichen Belegen aus dem literarischen Text. Das Ziel der Forschungsarbeit ist es, herauszufinden, welche Funktionen die dargestellten Räume dem Roman gegenüber ausüben, inwieweit sie mit den einzelnen Figuren verflochten sind und wie sich im Gesamtkontext die Bedeutung des Begriffs „Daheim" interpretieren lässt. Die Forschung orientiert sich an zwei Hypothesen. Ihnen nach kann der Roman als eine komplexe Raummetapher betrachtet werden, die vorwiegend über heterotope und liminale Räume verfügt. Die Gültigkeit beider Hypothesen hat sich bestätigt.

SCHLÜSSELWÖRTER

Deutsche Gegenwartsprosa, Judith Hermann, Roman Daheim, Romanfiguren, Raummetaphorik

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

Motivation zur Auswahl des Themas 7

Abgrenzung der Problematik und die Interessengegenstände einzelner Kapitel 9

1 Übersicht: Autorin, Kontext, Inhalt 11

1.1 Das literarische Werk Judith Hermanns im literarisch-geschichtlichen Kontext... 11

1.1.1 Zu Judith Hermanns Biographie und Werk 11

1.1.2 Judith Hermanns Werk im literarisch-geschichtlichen Kontext 13

1.2 Zusammenfassung der Romanhandlung 17

2 Einstieg in die Problematik des Raumes 19

2.1 Rolle des Paratextes 20

2.2 Theoretische Postulate der Arbeit 24

2.3 Erinnerungsräume und die Rolle der unzuverlässigen Erzählfigur 26

3 Bewegungen im Dazwischen und im Nichts: Analyse und Interpretation von Räumen in *Daheim* und ihr Bezug auf die inneren Welten der Figuren 33

3.1 „Der Sommer vor fast dreißig Jahren“ als ein willentlich konstruiertes Provisorium 34

3.2 Die Tankstelle als eine Verkörperung der Sehnsucht nach einem Wandel 38

3.3 Otis’ Wohnung als ein heterochroner Bruch mit gelebtem Leben 46

3.4 Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Roman-Kistenräumen ... 50

3.4.1 Die Marderfalle als ein Synonym der Gefangenschaft 51

3.4.2 Von der Wiege bis zur Bahre oder Die Kisten Nikes Lebens 53

3.4.3 Die Kiste des Zauberers als ein Raum des Übergangs 57

3.5 Das Grenzwesen im Grenzlosen oder Vom Bord zum Meeresboden 62

3.5.1 Das Schiff MS Aurora als die Heterotopie *par excellence* 64

3.5.2 Anns Bootsleben als der Inbegriff von *itinerance* 67

3.5.3 Das Meer als ein sinnbildlicher Affekt-Raum 70

3.6 Die nordische Ödnis: Sonstiges 74

3.6.1 Der Strand als die Zone des Übergangs und Übergehens 74

3.6.2 Die Brücke im Dorf als ein verbildlichter Übergang 77

3.6.3 Die einzelnen Häuser der nordischen Ödnis 80

3.7 Interpretation des Begriffs „Daheim“ in *Daheim* 90

Abschluss und Auswertung der Hypothesen 93

Resumé 95

Quellenverzeichnis 98

Einleitung

Motivation zur Auswahl des Themas

Seit langem habe ich in mir eine schwer beschreibbare Bereitschaft bemerkt, sich durch Orte heftig beeinflussen zu lassen, ihnen die Fähigkeit zuzuerkennen, in mir starke Gefühle zu erwecken. Als ich mich in jenem Sommer für meine Bachelorstaatsexamen vorbereitet habe, habe ich mich daran gewöhnt, jeden Tag mit den Skripten spazierzugehen, dabei eine bestimmte Tankstelle zu besuchen, dort einen Becher Kaffee zu kaufen und für eine Weile bloß herumzustehen, wegen der für mich seltsamen Anziehungskraft des Ortes. Damals und auch später habe ich mich gefragt, was mich eigentlich dort hingezogen hat, ohne eindeutige Antwort zu finden. Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema dieser Arbeit kam ich zu einigen Hypothesen, die mir sogar eine Antwort oder mindestens Teilantwort vermittelt haben.

Es hat sich natürlich nicht nur um diesen einzigen Ort gehandelt, der mich in dieser oder jener Art gefangen genommen hat: Erwähnenswert scheint z. B. auch eine alte Villa zu sein, die am Ufer des durch meine Heimatstadt hindurchfließenden Flusses emporgeragt hat. Nachdem sie ursprünglich als Residenz des dortigen Textilfabrikanten Ettrich[1] und später kurzfristig als Kindergarten genutzt worden war, wurde die Villa verlassen. Der Blick auf das Gebäude hat in mir jahrelang gemischte Gefühle hervorgerufen – mit der durch seinen fortschreitenden Verfall verursachten Trauer einerseits und der durch den trotz dieser Tatsache weiteranwesenden *genius loci* verursachten Faszination andererseits. Als man sich schließlich entschieden hat, die Villa abzureißen, hatte ich das Gefühl, als wäre das Haus gestorben – vermutlich im Einklang damit, was Stéfansson mit folgenden Worten ausgedrückt hat:

> Es gibt nur wenige Dinge, die so kläglich sind wie ein vereinsamtes Grundstück mit leeren Bauten, die allmählich dem Zahn der Zeit zum Opfer fallen – es erinnert daran, einen depressiven oder traurigen Menschen irgendwo in Ödnis sterben zu lassen[2].

[1] Vgl. Stadt-Salzburg.at.

[2] Vgl. Stefánsson 2022, S. 169. [„Jen málo věcí je tak žalostných jako opuštěný pozemek s prázdnými staveními, na kterých pracuje zub času – je to, jako by někdo opustil depresivního nebo smutného člověka někde na samotě, aby tam umřel.“; Übersetzt von LP]

Hinsichtlich dieser meiner Vorliebe dafür, mich mit der Verwobenheit des Räumlichen und des „Seelischen“ auseinanderzusetzen, ist es kaum überraschend, dass ich mich während meines Erasmusaufenthalts 2024/25 in Leipzig ohne einen noch so kleinen Zweifel in den dort angebotenen Kurs zur Literatur und Raumtheorie eingeschrieben habe. Während des Seminars sind uns viele interessante Perspektiven vorgestellt worden, die man dem Raum, ggf. dessen literarischer Darstellung gegenüber einnehmen kann. Als ich dann auf Judith Hermann stieß, deren *Lettipark* mir im Rahmen des Kurses zur Gegenwartsliteratur vorgestellt worden war und zur Liebe auf den ersten Blick geführt hatte, haben die einzelnen Puzzleteilchen begonnen, ineinanderzugreifen: Nachdem ich mir dann ihren letzten Roman *Daheim* verschafft hatte, fiel mir bald während der Lektüre ein, dass das Buch trotz dessen scheinbarer Unauffälligkeit und kleineren Umfangs über abundantes raummetaphorisches Potenzial zu verfügen scheint.

Zur endgültigen Wahl des Themas für diese Arbeit hat ein Zusammenspiel von allen den oben erwähnten, voneinander schwer abtrennbaren Beweggründen geführt. Aufgrund dessen lässt sich sagen, dass ich zur Beschäftigung mit diesem Thema nicht nur situativ stark angezogen, sondern auch tief von innen motiviert bin.

Abgrenzung der Problematik und die Interessengegenstände einzelner Kapitel

Die aus drei Teilen bestehende Diplomarbeit hat vor, den im Jahr 2021 veröffentlichten Roman *Daheim* von Judith Hermann einer ausführlichen Analyse und Interpretation zu unterziehen, wobei der Schwerpunkt auf der Darstellung von Räumen und deren Verflochtenheit mit den inneren Welten einzelner Romanfiguren liegt.

Im ersten Teil der Arbeit wird eine Übersicht essenzieller Informationen bezüglich des Romans vorgelegt. Sowohl die Autorin als auch ihr Werk werden vorgestellt und in den entsprechenden geschichtlich-literarischen Kontext gesetzt. Danach wird eine kurze Zusammenfassung der Romanhandlung hinzugefügt.

Der zweite Teil der Arbeit lässt sich als ein Einstieg in die in der Arbeit behandelte Problematik verstehen. Zuerst stellen wir den jetzigen Stand der raumtheoretischen Forschung vor. Danach äußern wir uns zu den für die Interpretation des Romans ausschlaggebenden paratextuellen Einflüssen und begründen dabei die Wahl der Schwerpunkte unserer Arbeit. Weiter erläutern wir die theoretischen Anlässe zur Formulierung der dieser Arbeit zugrundeliegenden Hypothesen und machen sie dadurch zum maßgeblichen Ausgangspunkt der im dritten Teil durchgeführten Analyse und Interpretation. Letztendlich wird im zweiten Teil das Grenzphänomen der „Erinnerungsräume“ sowie die Rolle der im Roman implementierten unzuverlässigen Erzählfigur besprochen. Im Allgemeinen soll der zweite Teil die Grundlage für den analytisch-interpretativen Hauptteil der Arbeit schaffen.

Im dritten Teil der Arbeit wird der Roman *Daheim* einer ausführlichen Analyse und Interpretation unterzogen, die sich auf die Raumproblematik fokkusiert. Die Forschung basiert dabei auf zwei Hypothesen. Während nach der Haupthypothese das vorhandene Literaturwerk als eine komplexe Raummetapher betrachtet werden kann, liegt der zweiten – der ersten hierarchisch untergeordneten – Subhypothese unsere Vermutung zugrunde, dass die Mehrheit der im Roman zu findenden Räume als heterotope oder als liminale Räume zu betrachten ist. Mithilfe einiger Raumtheorien versuchen wir, die im Roman vorkommenden Räumlichkeiten zu deuten, und ihre Funktion sowie die Art und Weise, in der sie die inneren Welten der dort auftretenden Figuren widerzuspiegeln scheinen, genau zu erforschen. Da in *Daheim* eine große Anzahl von räumlichen Phänomenen vorkommt, wäre eine individualisierte Beschäftigung mit jedem einzelnen

dieser Räume höchst unübersichtlich. Infolgedessen werden manche Einzelräume in mehrere von uns zustandegebrachte Gruppierungen eingeteilt, die zunächst theoretisch zergliedert und in Bezug auf vom Roman entnommene textuelle Beweise weiter interpretiert werden. Innerhalb der einzelnen Kapitel können sich also jeweils entweder ein einziger Raum oder mehrere konzeptuell benachbarte Räume finden lassen.

So werden im Kapitel 3.1 sowohl die Wohnung als auch die Zigarettenfabrik erforscht, die für den Sommer der Erzählerin vor dreißig Jahren prägend waren, wohingegen das Kapitel 3.2 lediglich dem Einzelphänomen der Tankstelle gewidmet wird. Ähnlicherweise wird im Kapitel 3.3 separat Otis' Wohnung besprochen, während im Kapitel 3.4 die Aufmerksamkeit auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen mehreren im Roman zu findenden „Kistenräumen" konzentriert wird. Im Kapitel 3.5 werden das Phänomen des Meeres sowie die damit eng verbundenen Räumlichkeiten – die Wasserfahrzeuge – behandelt. Im Rahmen des Kapitels 3.6 gehen wir zur nordischen Ödnis[3] über, um das Konzept des Strandes sowie die Brücke im Dorf und die verschiedenen Häuser, die den dort lebenden Figuren Obdach bieten, unter die Lupe zu nehmen. Im letzten Kapitel dieses analytisch-interpretativen Teils bemühen wir uns aufgrund der vorher unternommenen Bestrebungen und ein paar zusätzlicher theoretischer Ansätze darum, die Bedeutung des Begriffs „Daheim" in Bezug auf den vorliegenden Roman *Daheim* zu deuten.

Im Abschluss der Diplomarbeit werden die im Rahmen der Analyse und Interpretation angesammelten Ergebnisse zusammengefasst und die Gültigkeit unserer beiden Hypothesen ausgewertet.

[3] Weidermann 2021.

1 Übersicht: Autorin, Kontext, Inhalt

1.1 Das literarische Werk Judith Hermanns im literarisch-geschichtlichen Kontext

1.1.1 Zu Judith Hermanns Biographie und Werk

Judith Hermann wurde am 15. Mai 1970 in Berlin geboren. Nachdem sie das Abitur abgelegt hatte, entschied sie sich für das Studium der Germanistik und Philosophie – später auch der Musikwissenschaften – schloss das Studium jedoch nicht ab. Stattdessen wurde sie an Journalistik interessiert und absolvierte ein Volontariat bei der deutschsprachigen New Yorker Zeitschrift *Aufbau*. Doch zeigte ihr der Einblick in das strukturierte Schreiben der Welt des Journalismus, dass sie freies Schreiben bevorzugt. Im Jahr 1997, nach ihrer Rückkehr von New York, erhielt Judith Hermann für ihre ersten zwei Geschichten das Alfred-Döblin-Stipendium der Akademie der Künste.[4]

Im Wewelsflether Alfred-Döblin-Haus, einer Residenz für Schriftsteller, schuf Judith Hermann innerhalb von ein paar Monate ihr literarisches Debüt, welches sie im Jahr 1998 veröffentlichte: Den aus insgesamt neun Erzählungen bestehenden Band *Sommerhaus, später*, welcher sowohl beim Publikum als auch bei der Literaturkritik sehr stark ankam. Marcel Reich-Ranicki ließ sich nach der Erscheinung von Hermanns Durchbruchswerk hören, dass „[man] eine neue Autorin bekommen [hat], eine hervorragende Autorin“, deren „Erfolg groß sein [wird]“.[5]

Das zweite Literaturwerk Hermanns, *Nichts als Gespenster*, erschien im Jahr 2003.[6] Wiederum ein Erzählungsband, das Buch behandelt im für Hermann mittlerweile prägend gewordenen Schreibstil die Lebensabschnitte mehrerer reisender Menschen, die in fremden Ländern – in Amerika, in italianischer Venedig, auf Jamaika oder auf Island – wie beiläufig mit ihren eigenen „Gespenstern“ konfrontiert werden. Die erfolgreich gewordene Verfilmung des Buches erreichte die Kinos drei Jahre später[7].

Im Jahr 2009 wurde *Alice*, das dritte Werk Hermanns, veröffentlicht.[8] Die Sammlung bietet den Lesern und Leserinnen fünf Erzählungen an, in denen fünf verschiedene

[4] Munzinger.de.
[5] Vgl. Web.archive.org.
[6] Vgl. ebd.
[7] Vgl. ebd.
[8] Vgl. ebd.

Männer sterben. Die auf seltsame Weise verbundenen Todesfälle treten sowohl allmählich als auch abrupt auf – sowohl erwartet als auch unerwartet. Die Erzählungen befassen sich mit der Frage danach, was nach dem Tod bleibt, wie man sich mit dem Tod versöhnen kann, oder wie es möglich ist, das Leben fortzusetzen, wenn sich in uns der Tod einer anderen Person eingräbt.[9]

Im Jahr 2013, vier Jahre nach der Veröffentlichung von *Alice*, erschien *Aller Liebe Anfang*, Judith Hermanns erster Roman. Am Beispiel einer kleinen Familie, deren Frieden eines Tages durchs Stalking eines fremden Mannes, der sich Mister Pfister nennt, gebrochen wird, demonstriert die Autorin die Verletzlichkeit und Zerbrechlichkeit des menschlichen Glücks.[10] Zu Erzählungen kehrte Hermann im Jahr 2016 mit einer Sammlung namens *Lettipark* zurück, für die sie den dänischen Blixen-Preis für Kurzgeschichten erhielt[11].

Der Roman *Daheim*, mit dem wir uns in dieser Arbeits befassen, erschien im Jahr 2021.[12] In *Daheim* scheint der schon angesprochene Schreibstil Hermanns sehr deutlich präsent zu sein. In ihrem sparsamen, lakonischen, sogar verschwiegenen Ton bietet die Autorin den Lesern und Leserinnen scheinbar unwichtige Alltagsszenen einer Protagonistin mittleren Alters an, die sich doch in eine Art Handlung umwandeln. Dabei befasst sich die Hauptfigur mit eigenen schattenhaften Erinnerungen, mit dem unterschwelligen Gefühl eines Verlustes, als auch mit allgegenwärtiger Unverbindlichkeit, Unentschlossenheit und häufiger Tatenlosigkeit.[13]

Das bis jetzt letzte veröffentlichte Werk Hermanns erblickte das Licht der Welt im Jahr 2023. Die auf den von der Autorin im vorangegangenen Jahr gehaltenen Frankfurter Poetikvorlesungen basierte essayistische Autobiographie *Wir hätten uns alles gesagt* wird als ihr bisher intimstes Buch bezeichnet. Die Autorin bespricht hier ihre Kindheit, ihr Schreiben und ihr Leben; sie befasst sich mit Erinnerungen und mit der verschmelzenden Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit.[14] Wie gewöhnt werden den Lesern und

[9] Vgl. Databazeknih.cz.
[10] Vgl. ebd.
[11] Vgl. Judithhermann.de.
[12] Vgl. ebd.
[13] Vgl. Web.archive.org.
[14] Vgl. Judithhermann.de.

Leserinnen solche Themen vorgestellt, denen im Laufe des Lebens nahezu jeder begegnet und sich mit ihnen darum identifizieren kann.[15] [16]

Einer der Gründe für die breite Rezeption der literarischen Werke Judith Hermanns sogar außerhalb Deutschlands kann die Tatsache sein, dass ihre Werke das Lesepublikum zur Selbstfragung regen. Hermanns Werke wurden auch ins Tschechische übersetzt und die Autorin war mehrmals bei der Vorstellung dieser Übersetzungen in Prag dabei.

1.1.2 Judith Hermanns Werk im literarisch-geschichtlichen Kontext

Seitdem Judith Hermann im Jahr 1998 mit dem Erzählungsband *Sommerhaus, später* debütiert hat, gehört ihr Werk unbestritten zu den ausdrucksvollsten literarischen Texten der **deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, eines literarischen Zeit-Raumes, dessen Grenze bis heute problematisch ist, klar zu definieren. Während sein Anfang feststeht – er fällt auf die Umbruchjahren 1989/90, die neue Rahmenbedingungen, Gegenstände und Funktionszuweisungen von Literatur mitgebracht haben – bleibt sein Ende offen. Dieser literarische Raum erstreckt sich nämlich über den heutigen Tag hinaus und lässt auch frisch entstehende Werke unbegrenzt hinein.[17]

Am Anfang ist die Gegenwartsliteratur angesichts der turbulenten politischen Ereignissen, die ihrem Ursprung vorangegangenen sind, v. a. durch eine heftige, zur Entstehung neuer Formen des „erinnernden Erzählens“ führende Auseinandersetzung mit Geschichte und Erinnerung geprägt worden. Außerdem haben die neuen gegenwartsbezogenen Erzählweisen, die mit dem Medienbereich interagiert und sowohl unterhaltend als auch kritisch funktioniert haben, den jeweiligen Autoren und Autorinnen es ermöglicht, sich zu den neuen politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungen aus der Perspektive eigener Realitätswahrnehmung zu äußern. Nicht zu vernachlässigen sind daneben aber auch andere, „kontemplativere“ Interessenpunkte, die in den Fokus der Gegenwartsliteratur allmählich angekommen sind. Die Rede ist hauptsächlich von der wachsenden Beschäftigung der schrifstellerischen Gemeinschaft mit der Frage danach, wodurch der Mensch eigentlich zu bestimmen ist.[18]

---

[15] Vgl. Judithhermann.de.
[16] Vgl. Databazeknih.cz.
[17] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2016, S. 2.
[18] Vgl. ebd., S. 3.

Neben der stofflichen und motivischen Ebene sind die gegenwärtigen Bemühungen um Schilderung von Welten, die denjenigen des Lesepublikums stark ähneln, auch im formalen Verfahren spürbar. Die Autoren bemühen sich darum, die Fragwürdigkeit und Unsicherheit der erzählten Welt aufzunehmen und die Pluralität, Dynamik, Heterogenität und immer nur momentane Fassbarkeit der Gegenwart ästhethisch zu reflektieren.[19] Sowohl die narrativen Strukturen als auch die parabolischen, allegorischen und symbolischen Bedeutungs- bzw. Sinnebenen, die die Autoren und Autorinnen dazu verwenden, lassen sie dabei als ganz spezifisch bezeichnen.[20]

Die konkreten Realisierungen der oben genannten Allgemeintendenzen unterscheiden sich dann im verschiedenen Maße innerhalb einzelner Subströmungen und literarischer Generationen sowie in den eigenartigen Poetiken einzelner Autoren und Autorinnen. Bei der Charakterisierung der literarischen Entwicklungslinie Judith Hermanns scheinen die Begriffe der Popliteratur und des sog. „literarischen Fräuleinwunders" von Bedeutung zu sein.

Der mit Rolf Dieter Birkmann (Anthologie *Acid. Neue amerikanische Szene*) eng verbundene Begriff „**Popliteratur**" ist im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal schon im Jahr 1964 vom österreichischen Lyriker Hans Carl Artmann verwendet worden.[21] Im engeren Sinne des Wortes bezieht sich der Begriff auf eine in den 1990er Jahren wieder- bzw. neugeborene literarische Entwicklungslinie, die v. a. die junge, etwa ab dem Jahr 1995 erschienene deutsche Literatur deckt und danach strebt, mittels der Einbeziehung von Themen, Stilen, sowie Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur zu verwischen. Obzwar es fraglich sein möge, ob Judith Hermanns Werk zur Popliteratur *per se* gerechnet werden soll – nach Ernst orientieren sich Hermanns Texte nämlich eher an diejenigen der russischen Realisten[22] – wird ihr Name mit Popliteratur oft in Verbindung gebracht.

Außer der Tatsache, dass der Begriff „Popliteratur" für ziemlich lange Zeit v. a. als eine an die junge Leserschaft gerichtete Garantie unterhaltsamer, leicht lesbarer Lektüre fungiert hat, ist er nicht selten als eine Bezeichnung für eine sich von der „ernsthaften" unterscheidende Literatur verstanden worden, deren Sinn und Qualität unter den

[19] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2016, S. 8.
[20] Vgl. ebd., S. 8.
[21] Vgl. Ernst 2014, S. 186.
[22] Vgl. Ernst 2001, S. 77.

Literaturkritikern, Lesern, als auch den Autoren selbst heftig diskutiert worden sind.[23] Diese eher negativen, sogar abwertenden Konnotationen berufen sich vermutlich auch darauf, dass in der Popliteratur sich eine Menge von Tendenzen der vorherigen, stark eigenartigen Strömungen und Trends widerspiegelt. Neben der dadaistischen Zerstörung der Sprache und der alten literarischen Formen sowie der von den Autoren der Beat Generation durchgesetzten offenen Einblicke „von unten“ [24], gehört unter die Vorläufer der Popliteratur jedenfalls auch die zur Wahrnehmung und Praxis der Pluralität[25] auffordernde Postmoderne.

Das Zusammenwirken dieser Einflüsse hat zur Entwicklung neuer, authentischer Sprachweisen geführt, die durch die Verwendung einfacher Sprache und durch die aus der Perspektive gesellschaftlicher Außenseiter berichtete Realitätsdarstellung[26] charakterisierbar sind, und die für die Popliteratur heute mehr oder weniger ausschlaggebend zu sein scheinen. Unter den bekanntesten Namen der Popliteratur lassen sich Christian Kracht (*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*), Sibylle Berg (*GRM. Brainfuck*), oder Benjamin von Stuckrad-Barre (*Panikherz*) finden.[27]

Um die Jahrtausendwende hat sich in Bezug auf die damalige deutschsprachige Literatur und hauptsächlich auf das Phänomen des Popromans ein spezifischer Terminus, das sog. **literarische Fräuleinwunder**, verbreitet. Der *Spiegel*-Literaturkritiker Volker Hage hat ihn zur Bezeichnung einer Generation neuer, bis dahin eher unbekannter Autoren und v. a. Autor*innen*[28] benutzt, die sich durch ihren Erzählgegenstand sowie ihre Erzählweise von den dominanten Ästhetiken der 1980er und frühen 1990er Jahre unterschieden haben.[29]

Im Gegensatz zur bis dahin vorwiegenden Abweichungsästhetik stellen die Autoren und Autorinnen des literarischen Fräuleinwunders vornehmlich solche Themen in Vordergrund, die Wirklichkeit und Fikion verschmelzen lassen, statt sie voneinander streng zu trennen.[30] In ihrem Fokus steht nun die Darstellung eigener Lebenswirklichkeit und des Alltäglichen. Durch die Schilderung solcher Themen, die den Lesern und

[23] Vgl. Ernst 2001, S. 6-7.
[24] Vgl. ebd., S. 6-7.
[25] Vgl. ebd., S. 22-29; vgl. Hofmann 1994, S. 79.
[26] Vgl. Ernst 2001, S. 9.
[27] Vgl. ebd.
[28] Mingels, S. 13 in Nagelschmidt/Müller-Dannhausen/Feldbacher 2006.
[29] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2016, S. 53; S. 66.
[30] Vgl. ebd., S. 54.

Leserinnen mehr oder weniger als aktuelle oder bekannte Probleme erscheinen konnten, wurden Rezipienten zahlreiche Identifikations- und Annäherungsmöglichkeiten geboten.[31]

Die Fragen, mit denen sich die Vertreterinnen des literarischen Fräuleinwunders befassen, sind vom objektiven Gesichtspunkt aber nicht wirklich existenziell – die Sachen, die behandelt werden, können im Gesamtbild der Welt eher als „Luxusprobleme" betrachtet werden[32]. Durch häufige Implementierung der eng an die Protagonisten gebundenen Erzählinstanzen oder des Ich-Erzählers[33] werden in äußerst individueller, oft scheinbar naiver Darstellungsweise die Orientierungslosigkeit und die innere Leere porträtiert, die die 1990er Jahre unter dem schönen Schein von Freiheit und Glück mitgebracht haben[34].

Judith Hermann lässt sich als eine der kanonischsten Autorinnen dieser literarischen „Generation" bezeichnen. In ihrem in nüchternem, reduziertem Sprachstil verfassten Literaturwerk begegnet man solchen Figuren, deren Handeln oft durch Zufälle oder spontane Gefühlsregungen geleitet wird[35]; Figuren, die unter der Kunderaschen „Unerträglichen Leichtigkeit des Seins"[36] zu leiden scheinen, und die sich in einer Art ständigem Transit befinden[37]. Neben Hermann sind bezüglich des sog. literarischen Fräuleinwunders auch solche Autorinnen wie Sibylle Berg (*Der Mann schläft*), Juli Zeh (*Adler und Engel*), Jenny Erpenbeck (*Wörterbuch*), oder Terézia Mora (*Alle Tage*) erwähnenswert.[38]

[31] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2016, S. 54; S. 67.
[32] Vgl. ebd., S. 67.
[33] Vgl. ebd., S. 53.
[34] Vgl. ebd., S. 66.
[35] Vgl. ebd., S. 67.
[36] Vgl. ebd., S. 66-67.
[37] Vgl. ebd., S. 67.
[38] Vgl. Nagelschmidt/Müller-Dannhausen/Feldbacher 2006.

1.2 Zusammenfassung der Romanhandlung

Die Handlung von *Daheim* fängt mit einer plötzlichen Erinnerung der Ich-Erzählerin, einer namenlosen Frau mittleren Alters, an. In dieser Erinnerung sieht sie sich selbst vor etwa dreißig Jahren, als sie in einer Zigarettenfabrik gearbeitet und in einer gemieteten Wohnung mit Aussicht auf eine Tankstelle gelebt hat. Diese Lebensperiode ist durch ihre vereinsamte Teilnahmlosigkeit geprägt. Die Protagonistin verweigert sich, sich an jemanden oder etwas zu binden. Sie bleibt auf eine seltsame Weise distanziert und unter dem Eindruck, dass sie aus diesem „Schwebezustand" jeden Tag ausbrechen und ihr Leben verändern kann. Stattdessen fährt sie jedoch fort, tagtäglich rauchend auf dem Balkon ihrer gemieteten Wohnung zu sitzen und die fremden Leute an der Tankstelle zu beobachten.

Eines Tages begegnet sie an der Tankstelle einem merkwürdigen älteren Mann, der sich als Zauberer vorstellt und ihr anbietet, seine Assistentin zum Zersägen zu werden. Nach ein paar Tagen Nachdenken gibt die Erzählerin dem Angebot eine Chance und besucht den Zauberer und seine Frau an der ihr gegebenen Adresse. Dort findet sie heraus, dass sie als Assistentin mit dem Zaubererpaar auf eine ein Vierteljahr dauernde Kreuzfahrt des Schiffes MS Aurora gehen müsste. Nachdem sie bei diesem Besuch in der Kiste des Zauberers probehaft „zersägt" worden ist, geht sie nach Hause und überlegt, ob sie die Reise unternehmen möchte. Schließlich entscheidet sich die Hauptfigur dagegen, die Erfahrung des imaginären zersägt-Werdens erweist sich jedoch als ein Wendepunkt, der ihr Leben bis in die Gegenwart prägt, auch wenn er mittlerweile ins Unterbewusstsein entschwunden und erst nach fast dreißig Jahren beiläufig wiederaufgetaucht ist.

Zum Auslöser dieser Erinnerung wird eine Falle, die die Protagonistin aufstellen muss, um einen Marder zu fangen. Dieses vermutete Tier lebt im Haus an der Nordküste, wohin die Erzählerin kurz nach dem Abschied ihrer freiheitsliebenden Tocher Ann, die am Bord eines Bootes die fernen Meere durchquert, umgezogen ist, und die zum primären Schauplatz der Geschichte wird. Die Hauptfigur arbeitet hier in *Shell*, der Kneipe ihres nahezu sechzigjährigen Bruders Sascha, der, nachdem er nie zuvor verliebt worden ist, an die Liebe zur zwanzigjährigen Nike leidet. Die über ein Päckchen Skip-Bo Karten verfügende Nike ist als Kind in einer Kiste eingesperrt worden. Sie arbeitet als Kellnerin im Dorf, ist klappendürr, und lässt sich von Sascha zu den im Nirgendwo stehenden Trailern fahren, hinter deren Türen sie verschwindet, um dort – wie Sascha glauben möchte – mit jemandem Skip-Bo zu spielen.

Auch wenn die Protagonistin sich in der Region außerhalb zwischenmeschlicher Kontakte halten will, freundet sie sich im Laufe der Zeit mit ihrer eigenartigen Nachbarin Mimi an, die vermutet, in der Region ihre Wurzeln zu haben. Mimi liebt das Meer. Sie schwimmt in ihm bei jedem Wetter und benutzt seine Flut zum Schaffen der von ihr ausgedachten Leinwand-Kunst. Darüber hinaus erzählt Mimi der Hauptfigur die Geschichte über die mythische Nixe, die das Wappen der Region ziert. Angeblich ist sie von Fischern an Land gebracht, geschändet und letzlich zurück ins Meer geworfen worden. Aufgrund dessen soll sie den Heimischen ein Unheil zugefügt haben. Später beginnt die Protagonistin eine Intimbeziehung mit Mimis pragmatischem Bruder Arild, einem Bauer, der auf seinem Hof Schweine züchtet und der Protagonistin mit dem Aufstellen der Marderfalle hilft. Dank der beiden Geschwister lernt sie später auch ihre alten Eltern Amke und Onno kennen, die auf dem Altensitz der Familie leben.

Während ihres Aufenthaltes in der nordischen Ödnis[39] bleibt die Hauptfigur in regelmäßigem Kontakt mit ihrem Exmann Otis, der in der Stadt in seiner an eine Art Archiv erinnernden Wohnung lebt, sich durch das Sammeln verschiedenartiger Gegenstände auf den Weltuntergang vorbereitet und nicht begreift, wie die Protagonistin in der öden Weltecke freiwilig leben kann. Mit Otis kommuniziert sie sowohl telefonisch als auch per Brief. Sie teilt mit ihm die Scherbchen ihres nordischen Lebens und allerlei Gedanken, denen sie begegnet, u. a. diejenigen, die die Erinnerung an den Sommer vor fast dreißig Jahren und an die Kiste des Zauberers betreffen. Diese Erinnerung lässt sich dann als ein wiederkehrendes Motiv bzw. als einen der wichtigsten Bezugspunkte der Erzählung auffassen.

Vermutlich angesichts seiner postmodernen Natur verfügt das Werk über keinen triumphalen Klimax, zu dem die Erzählung fortschreitend ansteigen würde. Dem Ende der Geschichte gehen zwar etliche Geschehnisse voran, die als eine Art Abschlüsse betrachtet werden könnten – sei es Nikes Tod, das Ankommen Otis' Pakets mit einem alten Weltempfänger, oder die finale Auseinandersetzung der Protagonistin mit ihrer anfänglichen Erinnerung – letztendlich begegnen die Leser und Leserinnen jedoch lediglich der Ich-Erzählerin, als sie, während sie an ihrem Tee nippt, die aufgestellte Marderfalle öffnet, um das darin gefangen gesetzte Tier loszulassen.

[39] Weidermann 2021.

2 Einstieg in die Problematik des Raumes

Im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung kann der Raumbegriff, so Sicks, erst seit den Revisionen des sog. *spatial turn* in einer systematischen Weise verwendet werden.[40] Dieser Konvergenzprozess, der das bisherige territoriale Raumverständnis in ein relationales verwandelt hat,[41] hat erst nach dem Jahr 1970 begonnen, sich deutlich durchzusetzen, als die Aufmerksamkeit intellektueller Kreise auf etliche Werke französischer Theoretiker wie Foucault, Lefebvre, de Carteau oder Virilio gerichtet worden ist[42]. Im Allgemeinen bezeichnet *spatial turn* die „für kulturwissenschaftliches Arbeiten [folgenreichste] Herausbildung eines veränderten Raumverständnisses", gemäß der „der durch traditionelle Container-Vorstellung geprägte Raum als Behälter von Traditionen, von kultureller Identität oder gar Heimat [abgelöst wird]", um stattdessen als der Gestaltungsfaktor sozialer Beziehungen, Unterschiede und Vernetzungen, als vielschichtiges, oft widersprüchliches Ergebnis von Verortungen, Raumansprüchen, Ab- und Ausgrenzungen betrachtet zu werden[43].

Besonders in Bezug auf die von Soja im Rahmen der Geschichtswissenschaft entwickelte Theorie von Verräumlichung, ist eine Reihe von für *spatial turn* ausschlaggebenden Konzepten erschienen. Neben der Durchsetzung des „Neuverständnisses von Grenze als einer Aushandlungszone, eines *mental mapping*, eines *border thinking* oder eines Denkens an den Rändern und von den Rändern her" sind Allgemeinbegriffe wie „Marginalisierungen, Kontaktzonen, Übergänge, Grenzverhältnisse und Zwischenräume zu produktiven Räumen aufgewertet und für dezentrierende Untersuchungseinstellungen genutzt [worden]".[44]

Dieses postmoderne „Dazwischen" ist in der Gegenwartsliteratur prominent: Die Konzeption der als prozessual, fraglich und fragbar dargestellten Räume wird dazu genutzt, das statische und essenzialistische Verständnis der Identität infrage zu stellen und die Ideen der Herkunft und des Zuhauses neu zu verhandeln.[45] Für die Zwecke unserer Arbeit ist dieser Rahmen besonders von Bedeutung.

---

[40] Vgl. Sicks, S. 337 in: Hallet & Neumann, 2009.
[41] Vgl. Bachmann-Medick 2006 in: Docupedia-Zeitgeschichte 2019, S. 11.
[42] Vgl. Guldi In: Spatial.Scholarslab.org.
[43] Vgl. Bachmann-Medick 2006 in: Docupedia-Zeitgeschichte 2019, S. 9.
[44] Vgl. ebd.
[45] Vgl. Schröder 2006 in: Dietrich, S. 355 in: Hallet & Neumann 2009. [Übersetzt von LP]

2.1 Rolle des Paratextes

Dem ersten Raum, in den ein kurzer Exkurs gemacht wird, lässt sich in Bezug auf die Struktur unserer Arbeit das Attribut einer Übergangszone zusprechen: Die Rede ist vom sog. Paratext, der sich, so Wirth, an der Grenze zwischen Text und Nicht-Text befindet[46]. Unter den Dachbegriff „Paratext" gehören diejenigen Phänomene, die den Text zwar nicht direkt konstituieren, ihn jedoch unmittelbar begleiten und der poststrukturalistischer Texttheorie nach vom Text selbst deswegen nicht wirklich zu trennen sind[47]. Gemeint werden damit beispielsweise solche Bestandteile eines Literaturwerkes wie die äußere Aufmachung des Buches, der Name des Autors, oder der Titel[48].

Genette vergleicht den Paratext mit einer Schwelle bzw. mit einem Vestibül, „das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet".[49] Zu betonen ist dabei, dass diese Schwelle nicht nur als bloße Übergangszone bzw. als eine Zone der *Transition* verstanden werden soll, sondern es zugleich um eine Zone der *Transaktion* im Sinne eines Ortes geht, in welchem Pragmatik und Strategie ineinanderfließen, um die Qualität der Textrezeption zu erhöhen und die Lektüre relevanter zu machen.[50] Anders gesagt sind Paratexte dazu fähig, die Leserschaft in ihrer Einstellung zum Text zu beeinflussen, sogar gewissermaßen zu manipulieren.[51] In dieser Hinsicht scheint die von uns dem Räumlichen in Hermanns Roman zuerkannte Sonderstellung logisch geklärt worden zu sein; ihr zugunsten spricht nämlich schon der Romantitel, *Daheim*.

Von allen den Erscheinungen, die unter den Paratext subsumiert werden können, gehört der Titel zu denjenigen, die am schwierigsten definierbar sind.[52] Letzten Endes sind schon die den Titeln zuzuschreibenden Funktionen sehr verschiedenartig: Von der Reihe der Funktionen, die dem Titel zuerkannt werden können, lassen sich, wie Genette es äußert, die drei von Grivel formulierten „Pfeiler" – „das Werk zu identifizieren, seinen Inhalt zu bezeichnen, und ihn in ein günstiges Licht zu rücken" – zwar als gute Ausgangspunkte betrachten, an sich scheinen sie jedoch kaum ausreichend zu sein.[53] Zur Verteidigung

[46] Vgl. Wirth 2009, S. 167.
[47] Vgl. ebd.
[48] Vgl. Genette 2016, S. 11.
[49] Vgl. ebd., S. 10.
[50] Vgl. ebd.
[51] Vgl. Herzog, 2012, [4.13].
[52] Vgl. Genette 2016, S. 58.
[53] Vgl. ebd., S. 77.

dieser Meinung legt Genette mehrere Argumente vor. Im Prinzip kann man jedoch schon von der Tatsache ausgehen, dass nur die erste der oben erwähnten Funktionen unbedingt vorkommen muss, während die zwei anderen nur fakultativ und ergänzend sind[54].

Unseres Erachtens verfügt Hermanns Roman über alle oben erwähnten Grundfunktionen, auch wenn es auf den ersten Blick nicht unbedingt so aussehen möge. Auf der einen Seite ist es nämlich offensichtlich, dass *Daheim* selbst dem Leser keine gattungsbezogene Information vorlegt. Dieses „Problem" löst jedoch die links unten auf dem Buchdeckel zu findende Gattungsspezifizierung *Roman* auf. Auf der anderen Seite möge auch der dritte „Pfeiler", nämlich die durch den Titel auf das Publikum ausgeübte Verführungsfunktion[55], anzuzweifeln sein. Man kann sich nämlich die Frage stellen, inwieweit das Einzelwort in seiner Schlichtheit und in seinem strittigen Aussagewert anlockend ist. Tatsächlich kann jedoch gerade diese Vagheit in den Lesekandidaten das ausreichende Maß an Neugierde erwecken und sie nicht nur zur Lektüre, sondern auch zum von deren Anfang an ausgeübten tieferen Nachdenken anregen – als ob im Einklang mit der in der *Hamburgischer Dramaturgie*[56] angegebenen Behauptung, dass „ein guter Titel genug aussagen [sei], um die Neugier zu wecken – doch zu wenig, um sie zu stillen"[57].

Der Mangel an präzise Definierbarkeit des Begriffs „Daheim" geht Hand in Hand mit einem beinahe unerschöpflichen Interpretationspotenzial, indem er in den zukünftigen Lesern und Leserinnen vielerlei verschiedene, unbestritten sogar äußerst subjektive Assoziationen und Vorstellungen hervorrufen kann. Interessanterweise zeigt sich die Unbestimmtheit des Titels schon auf der morphologischen Ebene, da es auf den ersten Blick unklar bleibt, ob es sich um ein Adverb *daheim* oder um ein Substantiv *das Daheim* handelt. Wie geringfügig diese morphologische Doppelbödigkeit einem auch vorkommen möge, kommt uns der Unterschied dazwischen, sich bei der Auseinandersetzung mit der Bedeutungszuweisung auf das *Wo* oder auf das *Was* zu konzentrieren, keinesfalls überflüssig vor.

[54] Vgl. Genette 2016, S. 77.
[55] Vgl. ebd., S. 92.
[56] Lessing 1769.
[57] Hamburgische Dramaturgie, XXI. Stück in: Genette 2016, S. 92.

Wenn man de Certeaus *place-space* Juxtaposition[58], die für unsere Zwecke von beträchtlicher Wichtigkeit ist, anwendet, lässt sich sagen, dass das erste dieses Paares die Statik eines Ortes, „eine augenblickliche Anordnung von Positionen", evoziert, indes das andere eher an die von den Überschneidungen mobiler Elemente geprägte dynamische Natur des Räumlichen – das durch das Zusammenwirken von deren Bewegungen gelenkte Empfinden – zu erinnern scheint.[59] Während das *Wo* den topographischen Aspekt akzentuiert, lassen sich unter dem *Was* die es durchlaufend herstellenden Konfigurationen verstehen. Der Titel Hermanns Werkes beinhaltet in seiner elementaren Undeutlichkeit demnach beide Seiten der *d/Daheim*-Münze. Die Verbindung von der Idee des reinen Topos mit derjenigen des über ihn Hinausgehenden bzw. in ihm sich Abspielenden hebt auch Hodrová hervor: Sie behauptet, dass ein Ort de facto erst durch die Anwesenheit des Subjekts bzw. des Geschehens beginnt, wirklich zu existieren[60].

Die Interpretationsträchtigkeit des Titels entsteht natürlich nicht ausschließlich aus der Möglichkeit, ihn zwei Wortarten zuordnen zu können. Wie früher angedeutet beruht sie primär auf der Ebene seines semantischen Inhaltes, dessen Vagheit eine große Anzahl von assoziativen Möglichkeiten zulässt. Diese befinden sich dann nicht nur in der deskriptiven Sphäre der ihn festgelegten Denotationen, sondern auch – im Kontext eines literarischen, also über die poetische Sprachfunktion sich auszeichnenden Textes vielleicht sogar hauptsächlich – in der Sphäre sog. sekundärer semantischer Effekte[61] – im Bereich von Konnotationen und Polysemie[62].

Unter dem Begriff „Konnotation" versteht man die Anzahl von assoziierten (Neben-)Bedeutungen und Begleitvorstellungen eines Wortes.[63] Dabei ist zu betonen, dass Konnotationen keinesfalls willkürlich sind. Stattdessen unterliegen sie nicht nur emotionellen und wertenden – also persönlichen – Erfahrungen, sondern auch beträchtlicher Kulturbedingtheit[64]. Dementsprechend ist für die Polysemie des Begriffs „d/Daheim" nicht so sehr die Tatsache entscheidend, dass nicht jeder Mensch das Glück hat, in einem harmonischen Zuhause aufzuwachsen, und dass seine Perzeption davon,

---

[58] De Certeau ist der Meinung, dass „Raum ein geübter Ort [ist]" (orig. „space is a practiced place"); vgl. WordPress.com. Dem englischen Wort *place* schreiben wir in dieser Arbeit den deutschen Begriff *Ort* zu; dem englischen Wort *space* setzten wir dann den deutschen Begriff *Raum* gleich.
[59] Vgl. de Certeau 1984, S. 17.
[60] Vgl. Hodrová 1994, S. 10.
[61] Vgl. Genette 2016, S. 89.
[62] Vgl. Klausnitzer 2012, S. 46-47.
[63] Vgl. ebd., S. 47; vgl. Dwds.de, „Konnotation".
[64] Vgl. Klausnitzer 2012, S. 47.

was „d/Daheim“ darstellen soll, durch negative Erfahrungen verzerrt sein möge; aus der Perspektive der jeweiligen Kultur gehören zum Semem des Wortes „D/daheim“ solche semantischen Merkmale, die ihn zu etwas von Natur aus Anstrebenswertem machen; zu einem Phänomen, das in uns die Idee von Frieden und Geborgenheit erwecken sollte – zu einem Raum, wo man sich beschützt und verankert fühlen darf. Im Kapitel „Vnitřní místa“ („Innere Räume“) ihres im Jahr 1994 erschienenen Werkes *Místa s tajemstvím* (*Orte mit Geheimnis*) behauptet Hodrová, dass die Reise in den inneren Raum am häufigsten als eine Rückkehr charakterisiert werde; sie argumentiert, dass schon die Gnostiker die Rückkehr mit dem Ziel menschlicher Reise gleichgesetzt hätten, und dass auch Komenskýs Wanderer in dem Labyrinth zurück *(da)heim* (tsch. *dom[ů]*) kehre[65].

In diesem Moment streben wir jedoch nicht danach, eine ausführliche Interpretation von Hermanns Buchtitel vorzulegen – eigentlich hoffen wir daran, dass wir dazu zum Ende unserer Forschung fähig sein werden. Die Grundabsicht dieses Subkapitels besteht eher in der Überlegung, wie der konkrete Titel den Grivelschen „Urzwecken“ entspricht und wie er das Publikum der zukünftigen Leser und Leserinnen zu spezifischen Lesearten herausfordern kann.

Unseres Erachtens fungiert Hermanns *Daheim* als ein passendes Beispiel für Hoeks Vorschlag, dass zwischen einem Titel und dem Text semanische Verhältnisse herrschen können[66]. Indem der Titel die Bedeutungsdoppelseitigkeit des schon an sich semantisch abundanten Begriffs *d/Daheim* einschließt, gelingt es ihm, zweifache Wirkung zu erreichen. Erstens demonstriert er, wenn auch implizit, sowohl die Differenz als auch die gleichzeitige Verwobenheit zwischen den Phänomenen des Ortes und des Raumes. Zweitens scheint er das Lesepublikum, das sich nach Hodrová unter dem Einfluss derzeitiger *Reinteriorisierung*[67] befindet, zu einer bevorzugten Leseart herauszufordern, und zwar, dem Phänomen des Örtlich-Räumlichen während der Lektüre erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden.

[65] Vgl. Hodrová 1994, S. 189.
[66] Vgl. Hoek 1973; In: Genette 1997, S. 80.
[67] Vgl. Hodrová 1994, S. 186. [„Zdá se, že po epoše zvnějšnění vstupuje nyní lidstvo, ohrožené ve vlastní existenci, do epochy *reinteriorizace* – nového zniterňování, návratu dovnitř, od něhož si slibuje záchranu.“]

2.2 Theoretische Postulate der Arbeit

Im Rahmen dieses kurzen Subkapitels werden die der Formulierung unserer Haupthypothese zugrundeliegenden theoretischen Postulate erläutert. Dieser Hypothese nach kann der Roman *Daheim* als eine komplexe Raummetapher betrachtet werden.

Wie wir schon im Kapitel 2.1 angedeutet haben, wird in dieser Arbeit die auf de Certeaus *place-space* Juxtaposition basierte terminologische Unterscheidung zwischen „statischem" Ort und „dynamischem" Raum berücksichtigt. Die zu behandelnden Topographien werden demnach i. d. R. als *Räume* bezeichnet – ausschlaggebend ist dabei die Voraussetzung ihrer unmittelbaren Verwobenheit mit den in ihnen sich bewegenden Subjekten und die vermutete gegenseitige Abhängigkeit dieser zwei Phänomene. Auf der einen Seite sind es nämlich die dort sich bildenden Konfigurationen, die diese Orte erst in „belebte" Räume umwandeln[68], auf der anderen Seite sind es jedoch zugleich die Orte, die die in ihnen sich aufhaltenden Figuren identifizieren und die Art und Weise charakterisieren, wie diese Figuren dort handeln, Grenzen überschreiten, mobil werden oder immobil bleiben[69].

So scheinen die erzählten Räume und die dort sich bewegenden Charaktanten[70] in den Prozess kontinuierlicher gegenseitiger Erzeugung bzw. Bestätigung zu geraten, indem das eine dem anderen Sinn verleiht und darin fortfährt, es dadurch in Existenz zu bringen. Zur Interpretierung dieser Verhältnisse gelangen die Leser und Leserinnen im Rahmen „eines subjektiven Semantisierungsprozesses, bei dem die Wahrnehmungsspezifizität der individuellen Sinne, kulturelle Wissenordnungen und die Materialität des Raum[e]s ineinander greifen"[71].

Unsere Haupthypothese ist auf der Vermutung aufgebaut, dass diese Semantisiertheit von Räumen, die nach Lahn und Meister in literarischen Texten sogar *immer* schon irgendwie anwesend ist und die erzählten Räume in einen engen Zusammenhang und ein enges Wechselspiel mit den Aspekten einer Figur [...] stellt[72], in Hermanns *Daheim* besonders spürbar und äußerst von Bedeutung ist – und zwar im Maße, in dem man den Aspekt des

[68] Vgl. Hodrová 1994, S. 10.
[69] Vgl. Hallet & Neumann 2009, S. 25.
[70] Lahn & Meister 2016, S. 243.
[71] Hallet & Neumann 2009, S. 25.
[72] Vgl. Lahn & Meister 2016, S. 250.

Raumes vom narratologischen Gesichtspunkt als den Bedeutungshauptträger bezeichnen kann.

Falls wir davon ausgehen, dass unsere Haupthypothese gültig ist, können wir ferner darüber nachdenken, welche Funktionen der erzählte Raum der Handlung gegenüber ausübt. Lahn und Meister schlagen zwei zentrale Funktionen der erzählten Räume vor. In deren schon besprochener enger Gebundenheit an die Figur(en) können die Räume auf der einen Seite zur Charakterisierung dieser Figur(en) beitragen; auf der anderen Seite können die Räume jedoch auch auf Grundkonflikte im Werk hinweisen.[73]

Jahraus unterscheidet im Rahmen seines auf die Erzähltextanalyse bezogenen narrativen Modells unter anderem zwei konfliktbezogene Ebenen: die *Konfliktebene* einerseits und die *übergeordnete Konfliktebene* andererseits. Während die erst genannte dem Autor nach vor allem an den Norm- und Wertkonflikten interessiert ist – also daran, wie im Literaturwerk die Werte oder Normen mindestens zwei Handlungen bedingen, die „sich wechselseitig blockieren oder negieren" – befasst sich die spätere mit dem sog. zentralen Konflikt: Damit, wie „alle Handlungs-, Raum- und Norm- und Wertstrukturen des Textes zusammenlaufen" – also damit, „worum es [in] dem Text [eigentlich] geht".[74]

In Bezug darauf scheinen die erzählten Räume in *Daheim* außer der Darstellung von individuellen Konflikten auch den zentralen Konflikt abzubilden. Dieser besteht unserer Meinung nach in der Kluft zwischen den im vorigen Subkapitel vorgeschlagenen assoziativen Andeutungen, die der Romantitel hervorrufen möge, und der *Unverwurzelungs*- bzw. *Entfremdungs*semantik, die den Roman sonst prägt, und welche die im Literaturwerk herrsschende Raumkonfiguration in großem Maße miterschafft. Unsere Hoffnung darauf, am Ende der Forschung dazu fähig zu sein, die Bedeutung des Begriffs „d/Daheim" im Gesamtkontext des Romans zu interpretieren, lässt sich demnach der Hoffnung darauf gleichsetzten, das Wesen des zentralen Konflikts zu entziffern.

Da unsere Subhypothese, nach der die im Roman auftretenden Räume überwiegend liminale und heterotope Merkmale tragen, von der Haupthypothese und davon, inwiefern sie sich als gültig erweist, direkt abhängt, hoffen wir darauf, dass die Anlässe zu ihrer Formulierung innerhalb des eigentlichen analytisch-interpretativen Kapitels im dritten Teil der Arbeit verdeutlicht werden.

[73] Vgl. Lahn & Meister 2016, S. 252.
[74] Vgl. Jahraus 2015, S. 71.

2.3 Erinnerungsräume und die Rolle der unzuverlässigen Erzählfigur

„Als Kind kriegst du die drei Dimensionen beigebracht: Höhe, Breite und Tiefe. Wie ein Schuhkarton. Später dann hörst du von einer vierten Dimension: Zeit [...].“[75]

Erinnerungen und die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und damit, wie diese in unsere Gegenwart durchsickert, scheinen in Hermanns *Daheim* aus mehreren Gründen eine wichtige Rolle zu spielen. Erstens ist es eine Erinnerung, die der Erzählerin plötzlich einfällt und zum eigentlichen Beweggrund des Erzählaktes wird. Zweitens sind außer der Anfangserinnerung, die im Laufe der Geschichte – beinahe wie ein Leitmotiv – mehrmals zurückkehrt, auch etliche andere, aufgrund verschiedener Assoziationen aufgetauchte Erinnerungen für den Verlauf der Handlung unabdingbar. Drittens scheint es unwahrscheinlich zu sein, dass die Entscheidung, eine solche Geschichte derjenigen Erzählfigur anzuvertrauen, die sich durch die explizite Anzweiflung eigenes Erinnerungsvermögens freiwillig das Attribut erzählerischer Unzuverlässigkeit[76] zuschreibt[77], beiläufig oder selbstzweckdienlich wäre. Es bietet sich demnach an, die möglichen Anlässe zur Einbeziehung einer solchen Erzählfigur näher zu untersuchen.

Die Idee, Erinnerungen in Verbindung mit räumlichen Vorstellungen zu setzten, kann auf den ersten Blick ein bisschen seltsam vorkommen. In der Tat handelt es sich jedoch, wie Rupp betont, um keine Neuheit, sondern um die „Wiederentdeckung“ eines uralten Konzepts, das sich z. B. auf der bis in die Antike zurückreichenden Loci-Methode[78] exemplifizieren lässt. In Bezug auf Erzählliteratur können die sog. „Erinnerungsräume“ von mehreren Ebenen angesehen werden. Rupp nach lässt sich das Attribut eines Erinnerungsraumes, bzw. eines „Ortes des Gedächtnisses“ sogar der Literatur und ihrem Formenspektrum selbst zuschreiben.[79] Für unsere Zwecke ist aber diejenige Perspektive wichtig, die auf der Ebene der „Erinnerungsräume in der Literatur“[80] operiert.

„Physische“ Orte des Gedächtnisses wie Denkmäler und Museen, die Nora *lieux de mémorie* nennt[81], repräsentieren solche Orte, die nicht mehr gelten, weil sie z. B. völlig

[75] Vgl. Padgett 2017; aus dem AmE übertragen von J. V. Röhnert.
[76] Vgl. Lahn & Meister 2016, S. 193.
[77] Vgl. Hermann 2021, S. 66.
[78] Vgl. z.B. Yates 1990, S. 11-53.
[79] Vgl. Rupp, S. 181 in: Hallet & Neumann 2009.
[80] Vgl. ebd., S. 185-189.
[81] Vgl. ebd., S. 181.

verändert sind, bzw. die es nicht mehr gibt. Da aber „Orte an sich noch keine Funktion für das Gedächtnis [erfüllen], sondern," wie Rupp es äußert, „erst im Verbund mit sinngebenden Erzählungen"[82], müssen diesen Gedenkorten Geschichten zugeschrieben werden, die alleine dazu fähig sind, den Ursprungsorten weiterhin Geltung zu verschaffen. Diese vorausgesetzte Verbindung mit einer Geschichte haben Gedenkorte unserer Meinung nach mit jenem im Gedächtnis gespeicherten „Erinnerungsort" gemeinsam, dessen Fortbehalten zwar keine physische, im Gegensatz dazu jedoch eine mentale Repräsentation sicherstellt.

Gemäß Assmanns Überzeugung „[verläuft] das Erinnern grundsätzlich rekonstruktiv und geht stets von der Gegenwart aus, [wo]mit es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, [und] Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung [kommt]"[83]. Angesichts dessen scheinen „Erinnerungsorte" in jenem Rückrufungs- und Weitervermittlungsakt gewissen Transformations- bzw. Deformationsprozessen zu unterliegen. Während innerhalb dieser Prozesse neue Konturen erworben werden, gehen andere verloren; während manche Bestandteile in den Vordergrund geschoben werden, treten andere zurück; und während manche assoziierten Empfindungen sich stärker anfühlen, werden andere gedämpft. Aufgrund dieser mehr oder weniger drastischen Verzerrungsprozesse scheinen die „Erinnerungsorte" sich stets in neue „Erinnerungslandschaften" umzuwandeln, die den ursprünglichen zwar mehr oder weniger ähneln, mit ihnen aber nicht identisch oder restlos gleichzusetzten sind.

Mit der Einbeziehung von Erinnerungen in die Erzählliteratur scheint eine andere Dimension aufzutauchen. Auch wenn man von der oben besprochenen Natur der Erinnerungen wissen möge, sobald man in die Rolle des kompetenten Lesers schlüpft, nimmt man zugleich etliche angeschlossene Rollen ein, die mit der implizit verstandenen Einstellung zur Fiktionalität, bzw. mit dem unausgesprochenen *Fiktionsvertrag* zwischen der Autor- und der Leserperson[84] zu tun haben. Im Rahmen dieses an die Vermeidung des sog. Illusionsbruchs[85] gerichteten Paktes wird die Leserfigur zur willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit[86] gefordert, also dazu, innerhalb der Lektüre auf Bezweifeln und Infragestellen des Gelesenen zu verzichten, um zu womöglich

[82] Vgl. Rupp, S. 186 in: Hallet & Neumann 2009.
[83] Vgl. Assmann in: Rupp, S. 184 in: Hallet & Neumann 2009.
[84] Eco 1994, S. 103.
[85] Vgl. Lahn & Meister 2016, S. 176.
[86] Vgl. Eco 1994, S. 104; der Begriff ist zuerst von S. T. Coleridge in seinem im Jahr 1817 erschienenen Werk *Biographia Literaria* als „willing suspension of disbelief" gebraucht worden.

vollständigem Eintauchen in die Lektüre fähig zu sein und durch die Geschichte „ganz gefangen genommen“[87] werden zu können. Demzufolge wird in der Erzählliteratur, so scheint es, die Grenze zwischen den von der Figur gerade erlebten und den von dieser Figur bloß erinnerten und weitermitgeteilten Räumen i. d. R. verwischt: Solange der Leser oder die Leserin in dieser oder jener Weise nicht aufgefordert wird, vom gewöhnlichen Leserbenehmen abzukommen, verschmelzen die beiden „Landschaften“.

Eine der Weisen, die zum Bruch mit diesem Leserverhalten führen können, ist die Einbeziehung der unzuverlässigen Erzählfigur. Mithilfe dessen wird darauf hingewiesen, dass auch im Rahmen der erzählten Welt es mehrere Glaubwürdigkeitsebenen geben kann, und dass zwischen dem von der Figur Erlebten und Erinnerten Unterschiede sein können. Auch wenn diese Tatsache auf den ersten Blick nicht unbedingt ausschlaggebend aussehen möge, glauben wir, dass die Konsequenzen eines solchen Bruchs mit der üblichen Rezeptionsart keinesfalls vernachlässigbar sind. Die Leserschaft, von der man gewöhnlich ein vollständiges Hinnehmen des Erzählten bzw., oxymorös, der innerhalb der Lektüre geltenden internen Faktizität des Fiktionalen erwartet, wird plötzlich damit konfrontiert, dass es Elemente der erzählten Welt gibt, deren Bestimmtheit tatsächlich unbestimmt und deshalb infrage zu stellen ist.

Darauf, dass die Ich-Erzählerin als unzuverlässig wahrzunehmen ist, wird die Leserschaft von *Daheim* mehrmals aufmerksam gemacht. In erster Linie gibt sie offen zu, dass „[ihr] Erinnerungsvermögen gering [ist]“[88] – demgegenüber stellt sie das Erinnerungsvermögen ihres ehemaligen Mannes Otis, das ihr nach „so groß [ist], dass es fast von einem Defekt hat“ [89]. Interessanterweise, so fügt die Protagonistin hinzu, weiß sie nicht, wie gut Otis’ Erinnerungsvermögen in Bezug auf sein eigenes Leben ist, denn „er erzählt nicht gerne von sich“: Mit Sicherheit kann nur soviel behauptet werden, dass Otis sich alle Dinge gemerkt hat, die ihm die Erzählerin erzählt hat.[90] In diesem Sinne erinnert Otis’ „Gedächtnispalast“[91] stark an eine Art Archiv – an einen ideellen Ort, der die Merkmale Foucaultscher Heterochronie ausweist und der in einem der späteren Kapitel dieser Arbeit

[87] Vgl. Walton 1990, S. 6. [orig. „being caught up in a story“]
[88] Vgl. Hermann 2021, S. 66.
[89] Vgl. ebd., S. 67.
[90] Vgl. ebd.
[91] Vgl. Rüttel, 2011. „Gedächtnispalast“ ist eine Mnemotechnik, die von der sog. Loci-Methode ausgeht. Popularisiert ist sie z. B. im Zusammenhang mit Dr. Hannibal Lecter, der Figur des US-amerikanischen Schriftstellers Thomas Harris geworden.

näher anzugehen ist. In Bezug auf Erinnerungsräume wollen wir jedoch nochmal zum Phänomen der thematisierten erzählerischen Unzuverlässigkeit zurückkehren.

Im Laufe der Erzählung bemüht sich die Protagonistin unter anderem darum, der eigenen, mit dem Dunst der Vergangenheit vernebelten Wirklichkeit auf den Grund zu kommen und manche prägenden Ereignisse ihres Lebens so präzis wie möglich zu rekonstruieren. Unter diesen Ereignissen scheinen sich zwei besonders herauszukristallisieren, die durch das Erlebnis einer Schwelle verbunden sind: der Schwebezustand des tagtäglichen Wartens im Treppenhaus vor der Tür ihres Kindheits-Daheims einerseits und ihre Begegnung mit dem Zauberer andererseits.

Vermutlich aufgrund der wahrgenommenen Wesentlichkeit dieser zwei Lebensabschnitte entscheidet sich die Hauptfigur dafür, eingeweihte Personen zu konsultieren und sich bei ihnen der Wahrhaftigkeit dieser Erinnerungsräume zu vergewissern. Im breiteren Sinne des Wortes möge dieses Handeln an Noras Differenz zwischen *lieux de mémoire* und *milieux de mémoire*[92] erinnern. Die Protagonistin, die gesteht, dass sie das, „was vor langer Zeit geschehen ist, in Einzelheiten fast vergessen [hatte]"[93], traut den in ihrem Gedächtnis ausgeprägten Repräsentationen ihrer Vergangenheit – den privaten *lieux de mémoire* – nicht vollkommen. Das daraus resultierende Bewusstsein über eine mögliche Diskrepanz zwischen Erlebtem und Erinnertem drängt sie dazu, sich an die – wenn auch minimalen – *milieux de mémoire* zu wenden und zu versuchen, die Umrisse dieser mitgeteilten bzw. miterlebten Erinnerungslandschaften zu ko-rekonstruieren.

Des Treppenhauses, in welchem sie nach der Rückkehr von der Schule jeden Tag stundenlang sitzen musste, bevor sie von der Mutter in die Wohnung gelassen worden war, versucht die Erzählerin sich bei ihrem Bruder Sascha zu vergewissern, der diese Erfahrung miterlebt hat. Im Gegensatz zu Sascha, der behauptet, „das alles noch [zu wissen]; deutlich, glasklar, als wäre es nicht fünfzig Jahre her, als wäre es gestern erst gewesen"[94], spiegelt die das damalige dazwischen-Sein betonende Formulierung der Hauptfigur sowohl ihr Eingeständnis, dass sie sich „nicht an Details, [sondern] eher an Stimmungen, Jahreszeiten, an Licht oder Temperatur [erinnert]"[95], als auch ihre Kenntnis der von Natur aus gegebenen, in ihrem Fall durch das sich selbst zugesprochene schlechte Erinnerungsvermögen noch vertieften Unvollständigkeit von Erinnerungslandschaften

[92] Nora 1998, S. 11.
[93] Vgl. Hermann 2021, S. 66.
[94] Vgl. ebd., S. 161.
[95] Vgl. ebd., S. 66.

wider: „Wir schwebten. In dieser meiner Spur von einer Erinnerung schwebten wir auf dem Treppenabsatz mit den hohen Wänden im Zwielicht zwischen den dunkelbraun angestrichenen verschlossenen Türen.“[96]

Saschas mutige Aussage über die angebliche Klarheit seiner Erinnerungen bewegt die Protagonistin dazu, zuzugeben, dass sie das „von [sich] nicht behaupten [kann]“[97], als auch dazu, sich durch ihn noch ihrer zweiten prägenden Jugenderinnerung zu vergewissern, nämlich der Begegnung mit dem Zauberer. Die ungewohnte Sicherheit, die die Protagonistin über die Genauigkeit dieser konkreten Erinnerung gefühlt hat, weil „[sie] plastisch, haptisch [war], wie aus einem eigenen Material“[98] und ihr „leicht, wie ein Traumbild“[99], eingefallen ist, ist nämlich durch Otis’ Brief ebenfalls erschüttert worden. Nach den Worten Ihres Exmannes scheint die Erzählerin zwei verschiedene Perioden ihrer Jugend vermischt zu haben, um einen hybriden Erinnerungsraum entstehen zu lassen. Otis nach ist sie dem Zauberer während ihrer Arbeit in einer anderen Fabrik begegnet; nicht an der Tankstelle, die sie vom Balkon ihrer Einraumwohnung beobachtet und wo sie das Moskauer Eis gekauft hat, sondern in einem Supermarkt, in welchem sie sich in ihrem damaligen Stewardessenkostüm Zimtkaugummi und Wasser besorgt hat.[100] In Reaktion auf diese Feststellung wird die Erzählerin „[un]sicher, ob [sie] die Rückseite, die dritte Seite [des Briefes] lesen will“ und „lieg[t] eine Weile so [dort]“, bevor sie „die Seite um[dreht][101].

Dieses Erstarren sagt viel über den Grad der Erschütterung aus, die sie erlebt, als der Brief sie dazu zwingt, diesen mutmaßlich realitätsgetreuen Erinnerungsraum ebenfalls anzuzweifeln. Ihr Versuch, die ihr eingefallene Version dieser Erinnerung von ihrem Bruder bestätigt zu bekommen, erweist sich aber gleichfalls als vergeblich. Obzwar Sascha sich an die damalige räumliche Konfiguration des Lebens seiner Schwester – an die Tankstelle und an den Balkon ihrer Einraumwohnung – erinnert, behauptet er, „von einem Zauberer nichts [zu wissen]“[102]. Doch kommt die Lässigkeit[103], mit der Sascha diese Konversation angeht und die an Interessenlosigkeit grenzt, einem ausreichenden Aussagewert kaum entgegen. Das einzige, was daraus für die Erzählerin herzuleiten ist,

[96] Vgl. Hermann 2021, S. 159.
[97] Vgl. ebd., S. 161.
[98] Vgl. ebd., S. 76.
[99] Vgl. ebd., S. 64.
[100] Vgl. ebd., S. 155.
[101] Vgl. ebd., S. 156.
[102] Vgl. ebd., S. 162.
[103] Vgl. ebd., S. 161.

scheint demnach in der Bestätigung der den Erinnerungsräumen zuzuschreibenden Charakteristik zu bestehen.

Aufgrund der Erosion der Zeit und unseres eigenen Gedächtnisses, denen die Detailtreue unserer Erinnerungsräume unterliegt, und der Unterschiede, die es aufgrund dessen zwischen Erlebtem und Erinnertem unweigerlich gibt, entstehen mehr oder weniger lückenhafte Narrative – mehr oder weniger vernebelte Erinnerungslandschaften – auf denen wir unsere Identität aufbauen und sie zur gestaltenden Wirklichkeit unseres Daseins avancieren. „Wir konstruieren Märchen und nehmen sie an. Unser Sinn denkt allerlei Fantasien aus, wenn wir etwas [nicht] glauben wollen“[104].

Diese Erkenntnis wird in einem der zum Ende der Erzählung stattfindenden Momente zum Höhepunkt gebracht. Die Protagonistin gelangt dazu, dass nicht nur ihre erinnerte, sondern auch ihre unmittelbar erlebte Realität anzuzweifeln ist. Dabei verzichtet sie, so scheint es, vollständig und explizit auf eigene erzählerische Zuverlässigkeit:

> Ich höre die Hunde bellen, ich höre [...] ein Feilschen auf einem Marktplatz vielleicht, eine Chet-Baker-Trompete und ein Zug, der sich entfernt. [...] etwas knattert im Wind. Segel, möglicherweise. Möglicherweise Anns Stimme, von ganz weit weg, ihre heitere Stimme, die aus den guten Tagen, ich kann sie hören, sie singt tatsächlich ein Kinderlied. Und möglicherweise träume ich und habe alles geträumt, auch Nike, auch ihre hohen Wangenknochen, ihr Kartenspiel und ihre Wehrhaftigkeit, ich habe Ann geträumt und Otis, ich träume das Wasser, meine Kindheit, mich.[105]

Sowohl mittels der Anhäufung von unbestimmten Ausdrücken wie *etwas*, *vielleicht*, und *möglicherweise* als auch mittels des verbalisierten Gedankens, dass es sich tatsächlich um einen bloßen Traum handeln möge, stellt die Erzählerin alles, was mit ihr in Verbindung steht, infrage. Anstatt dass sie eindeutige Antworten gefunden und eine kathartische Entwirrung erreicht hat, lässt sich sagen, dass sie das Erinnerte mit dem Erlebten, die Vergangenheit mit der Gegenwart, nochmal verschmelzen lässt. Dabei gelangt sie jedoch zu keiner Klarheit, sondern zum Eindruck einer ultimativen Irrealität, in der sie sogar an der Existenz ihrer eigenen Existenz irrewird.

---

[104] Vgl. *Hannibal*, Staffel 3, Episode 3, 2015. [„We construct fairy tales and we accept them. Our minds concoct all sorts of fantasies when we don't want to believe something.“]. [Übersetzt von LP]
[105] Vgl. Hermann 2021, S. 205.

Diese in *Daheim* wahrnehmbare Rezeptionsästhetik, die die Zuverlässigkeit der Erzählfigur infrage stellt und ans Anzweifeln des Erinnerten gerichtet ist, scheint den Tendenzen nahezukommen, die sich seit der Moderne einer wachsenden Beliebtheit der Autoren und Autorinnen erfreut haben[106]. Die schriftstellerische Gemeisnchaft hat sie verwendet, um die „transzedentale Obdachlosigkeit" des Menschen in der modernen Welt sowie die Überzeugung, dass es keine Sicherheit gibt, zum Ausdruck zu bringen.[107] Ferner zeigen sich mittels der Implementierung dieser Rezeptionsästhetik diejenigen Merkmale, die Herrmann und Horstkotte dem Epochenbegriff „Gegenwartsliteratur" zuschreiben: In *Daheim* spiegeln sich nämlich ganz deutlich die Unsicherheit, Fragwürdigkeit und die nur momentane Fassbarkeit der Gegenwart[108], wie auch das Bewusstsein der höchst individuellen Natur eigener Lebenswirklichkeit[109] wider. In diesem Sinne lässt sich sagen, dass der Roman solche Eigenschaften hat, die ihn zu einem ganz prototypischen Vertreter dieser literarischen Tradition einreihen.

[106] Vgl. Lahn & Meister 2016, S. 193.
[107] Vgl. ebd.
[108] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2017, S. 8.
[109] Vgl. ebd., S. 3-4.

3 Bewegungen im Dazwischen und im Nichts[110]: Analyse und Interpretation von Räumen in *Daheim* und ihr Bezug auf die inneren Welten der Figuren

Im zweiten Teil der Diplomarbeit haben wir die Rolle des Paratextes in Bezug auf den besprochenen Lesetext erörtert, die zur Formulierung unserer Hypothesen führenden theoretischen Postulate nähergebracht und uns den sog. Erinnerungsräumen gewidmet. Damit wollten wir auf die tragende Rolle der Liminalität hinweisen und unsere Vermutung vorstellen, dass diese sich schon auf der Ebene der mit der formalen Gestaltung zusammenhängenden Bestandteile des Literaturwerkes manifestiert und zu einer spezifischen, auf das „schwebende Dazwischen" gerichteten Leseart aufzufordern scheint.

In diesem Teil der Arbeit haben wir es vor, die im Werk auftretenden Räume vorzustellen, ihre vermutete Verflochtenheit mit den inneren Welten der einzelnen Figuren zu untersuchen und zu erfahren, inwiefern ihre Darstellung unseren Hypothesen entspricht. Diesen Hypothesen nach lässt sich Hermanns Roman *Daheim* als eine komplexe Raummetapher betrachten, der diejenigen Räume zugrundeliegen, in deren Natur sich vornehmlich heterotope oder liminale Merkmale finden lassen. Was die Struktur dieses Kapitels angeht, versuchen wir, möglichst chronologisch vorzugehen. Da wir aber unter anderem auch einige „Raumtypen" vorschlagen, die mehrere im Roman sonst individuell vorkommende Räumlichkeiten subsumieren, ist es nicht immer möglich, dieser bevorzugten Reihenfolge entgegenzukommen.

[110] Vgl. Hallet & Neumann 2009, S. 355. [„Postmoderne Grenzräume und Endräume in der Gegenwartslyrik: Bewegungen ins Dazwischen und ins Nichts in Frank Bidarts *The War of Vaslav Nijinsky*"]

3.1 „Der Sommer vor fast dreißig Jahren“[111] als ein willentlich konstruiertes Provisorium

Nach den Worten Borsòs verfügt die Qualifikation „transitorisch“ sowohl über temporale als auch über räumliche Semantik. Während die erste auf „kurz andauernde, später wegfallende Phänomene oder Eigenschaften“ hindeutet, lässt die zweite sich mithilfe der Begriffe wie „Durchfahrt, Durchquerung bzw. Durchgangsort(e)“ umschreiben. Das Transitorische bezieht sich demnach im Allgemeinen auf an sich fluide „Zwischenstationen“ und transitorische Orte, die von einem Zustand zu einem anderen überführen und denen die Eigenschaften der Beweglichkeit, Veränderlichkeit und einer besonderen Art von Mobilität eigen sind.[112]

Einer passenden Veranschaulichung der Differenz zwischen temporaler und räumlicher Semantisierheit eines solchen Transits begegnen wir am Anfang des Romans, wo die Protagonistin im Rahmen einer plötzlichen Erinnerung ihren „Sommer vor fast dreißig Jahren“ schildert, als sie „eine Einraumwohnung im Neubaugebiet einer mittleren Stadt und Arbeit in der Zigarettenfabrik [hatte]“[113]. Aus der räumlich-semantischen Perspektive lässt sich nämlich weder der erste noch der zweite dieser Orte, die die Hauptfigur damals frequentiert hat, als per se transitorisch bezeichnen – ihre temporäre Übergangsnatur erweist sich auf der temporal-semantischen Ebene. Die Protagonistin behandelt diese Räume nämlich als die unlängst genannten „kurz andauernde[n], später wegfallende[n] Phänomene“ und gestaltet sie dazu, was wir hier als ein *willentlich konstruiertes Provisorium* nennen wollen.

Wenn wir an alle die Häuser, in welchen wir jemals Unterkunft gefunden haben, denken und uns darum bemühen, die intime, konkrete Essenz zu isollieren, die den ungewöhnlichen Wert begründen würde, den wir unseren Vorstellungen von einer gehüteten Intimität zuschreiben, müssen wir, so Bachelard, „über die Auffassung des Hauses als ein ‚Objekt‘ hinausgehen“; so können wir „die primären Tugenden entdecken, die das der Urfunktion vom Wohnen gewissermaßen eigene Band entlarven.“[114] Nicht nur diese von Bachelard vorgeschlagene Deobjektivierung des Hauses sondern auch seine Behauptung, dass allen wirklich bewohnten Räumen die Essenz vom Daheim (eng. *home*)

[111] Hermann 2021, S. 9.
[112] Vgl. Borsò S. 259-260, In: Dünne & Mahler 2015.
[113] Vgl. Hermann 2021, S. 9.
[114] Vgl. Bachelard 1994, S. 3-4. [vom Englischen übersetzt von LP]

zuzugestehen sei, indem es sich um eine dem menschlichen Wesen eigene Tendenz handle[115], fordern dazu auf, den Haus-Begriff einer bestimmten Verallgemeinerung im Sinne eines auch die Wohnungen einschließenden Wohnsitzes zu unterziehen.

In der Idee eines Wohnsitzes spiegelt sich die „seit der Antike angenommene ontologische Qualität des Ortes, [...] die intrinsische Verbindung des Seins mit der Eigenschaft eines *locus* bzw. eines Ortes“[116] wider. Es lässt sich also nicht sagen, dass es unmöglich wäre, zu einer schlichten, einförmigen Einraumwohnung Bindungen zu bilden – auch wenn eine gewisse Elaboriertheit der Behausung zur höheren Klarheit von unseren an diesen Ort gebundenen Erinnerungen beitragen möge[117]; es sei denn, dass man eine willkürliche Entscheidung träfe, zum Ort eine Distanz zu behalten.

Die absichtliche Entfremdung der Erzählerin von ihrem damaligen Wohnsitz bzw. ihre Bestrebung, unverwurzelt und „beweglich“ zu bleiben, zeigt sich in ihrer Wiedergabe dieses Sommers ganz deutlich. Auf der einen Seite vermied sie es, sich in der Einraumwohnung materiell einzurichten und sich vermögensbezogen zu binden, indem „[sie] [nichts] be[saß]. [...] [Sie] nahm an, [sie] hätte von dieser mittleren Stadt sofort in eine andere gehen können“[118]. Auf der anderen Seite bewahrte sie der Wohnung gegenüber auch eine emotionale Distanz. Die „zarte[n] grüne[n] Stengel mit weißen Blüten“, die manche Vormieter auf dem Balkon in Kästen gelassen hatten „goss [sie] nie“, nüchtern konstatierend, dass sie „[da] trotzdem [waren]“[119], und beim Verlassen der Wohnung beschränkte sie sich bloß auf das Pragmatischste, als sie „die Kaffeetasse ab[wusch], den Boiler aus[drehte], [ihr] Bett [machte], den leeren Kühlschrank auf[klappte] [und] den Hauptwasserhahn zu[drehte], um [ihren] Koffer in den Flur an die Tür [zu stellen] [und] [sich] [mit einer Zigarette] auf den Balkon [zu setzten][120]“ – auf den einzigen Ort, dem sie sich damals zugeneigt fühlte, vermutlich weil er den Blick auf die Tankstelle bot, den „[sie] [...] sehr [mochte]“[121], und der wir uns später im Detail widmen werden.

Die Zigarettenfabrik und die Überlegung davon, inwieweit es für die Hauptfigur möglich war, sich dort einzufügen und zu verwurzeln, scheinen auf den ersten Blick einer

[115] Vgl. Bachelard 1994, S. 3-4. [orig. im Englischen; übersetzt von LP]
[116] Vgl. Borsò S. 259, In: Dünne & Mahler 2015.
[117] Vgl. Bachelard 1994, S. 8. [orig. im Englischen; übersetzt von LP]
[118] Vgl. Hermann 2021, S. 18-19.
[119] Vgl. ebd., S. 11.
[120] Vgl. ebd., S. 30.
[121] Vgl. ebd., S. 67.

gewissen Ambivalenz zu unterliegen. Auf der einen Seite bietet sich nämlich Marx' Perspektive an, die so eine Kapitalanlage als jene „fremde, [den Arbeiter] beherrschende und ausbeutende Macht" ansieht, die mit ihrer „beständige[n] Reproduktion oder Verewigung des Arbeiters" eine an sich „entfremdende Arbeit" schafft[122], und deren Nutzung des technischen Fortschritts den Prozess der Entmenschlichung fördert.[123] Letzten Endes lässt sich auch die Erzählerin hören, dass in der Halle Höllenlärm und Hitze herrschten, die sie „alle zu erledigten Geschöpfen machte"[124]. Auf der anderen Seite konnte die Zigarettenfabrik mit ihrem unwandelbaren Rhythmus, der von der Hauptfigur als „[v]on sieben bis zwölf, eine halbe Stunde Mittagspause und noch mal drei Stunden weiter"[125] beschrieben wird, und mit der Kommunität anderer Fabrikarbeiterinnen, die „präzise, knappe Gesten für Ficken und Scheitern, Zorn, für das Ende von etwas, für den Triumph [hatten]" und „viel lachten"[126], ein genügendes, durch Regelmäßigkeit, Vorhersehbarkeit und Gemeinschaft entstehendes Stabilitätsgefühl schaffen.

In der Wiedergabe der Protagonistin ist diese Ambivalenz ziemlich klar spürbar. Auch wenn sie feststellt, dass „[d]ie Arbeit in der Zigarettenfabrik in Ordnung [war]", „simpel", gibt sie zunächst zu, dass sie „nicht vor[hatte], in dieser Fabrik zu bleiben, [ihr] Leben da zu verbringen". „[Sie] steigerte [s]ich nicht in die Zusammenhänge hinein", trug Ohrenstöpsel, um an den Gesprächen nicht teilnehmen zu müssen und verweigerte es, in der Mittagspause „Mahlzeit" zu sagen. Sie betrachtete diese Regel nämlich als Machtdemonstration, welcher sie sich nicht ausliefern wollte.[127]

Diese Unentschlossenheit und das Fehlen eines festen Standpunktes stimmen mit der Tatenlosigkeit ihres damaligen Lebens überein. Die Erzählerin betrachtete die Fabrik als eine „fluide" Zwischenstation[128], von der sie innerlich vollkommen entfremdet blieb. Im Schwebezustand dieser selbt zuerkannten „Ohnmacht" beschränkte sich die Protagonistin auf die Akten „passiver Resistenz". Neben der dumpfen Rebellion, die darin bestand, nicht „Mahlzeit" zu sagen, stahl sie täglich Zigaretten und sehnte sich danach, dass die Ampel des Zufallsgenerators auf Rot fallen würde, wenn sie an ihr vorüberging, so dass sie entdeckt und ohne Umstände rausgeworfen würde[129]. Sie verhielt sich so, als wäre sie

[122] Vgl. Marx 1962, MEW 23, S. 595f.
[123] Vgl. Horkheimer 1991, S. 25 in: Landherr 2020, S. 236.
[124] Vgl. Hermann 2021, S. 10.
[125] Vgl. ebd., S. 9.
[126] Vgl. ebd., S. 10.
[127] Vgl. ebd., S. 9-11.
[128] Vgl. Borsò S. 259-260 in: Dünne & Mahler 2015.
[129] Vgl. Hermann 2021, S. 207-208.

„eine Schnecke, die in ihr Haus kriecht“[130] gewesen, in dem sie auf die Verantwortung für das eigene Leben verzichtete und darauf hoffte, mittels einer *Deus ex machina* erlöst zu werden, die aber nie kam – zumindest nicht in der Form des roten Ampellichts.

Trotz etlicher Eigenschaften, die sie innehaben und die auf Übergänglichkeit implizit hindeuten mögen – sei es die potenziell erahnte nomadenhafte Übergänglichkeit einer gemieteten Wohnung, oder das Phänomen der auf ihre bloße Leiblichkeit beschränkten, entindividualisierten Arbeitskraft, bzw. „das sine qua non der kapitalistischen Produktion“[131] einer Kapitalanlage, stellen weder die Einraumwohnung noch die Zigarettenfabrik eindeutige, vorbildliche Beispiele transitorischer Orte dar. In Bezug auf die Hauptfigur als das in diesen Orten sich bewegende Subjekt[132] werden die Orte jedoch belebt[133], „verräumlicht“ und in den Prozess gegenseitiger Einwirkung gesetzt. Während die Figur in diesem Prozess dazu ermächtigt wird, den Räumen einen Sinn zu verleihen, gewinnen die dynamisierten Räume die Fähigkeit, diese Figur und ihr Handeln mitzuprägen[134].

Innerhalb dieses reziproken Einflusses wurden diese zwei Roman-Orte zu transitorischen Räumen, die, wie Borsò betont, nicht zur Formulierung von Identitäten geeignet sind[135], und in denen die Hauptfigur dementsprechend unverwurzelt und immobil blieb[136]. In ihrer erahnten Bereitschaft, „von dieser mittleren Stadt sofort in eine andere [zu] gehen“[137] einerseits und dem reglosen Erstarren andererseits fuhr sie fort, in ihrem willentlich konstruierten Provisorium – in der indefiniten Grauzone zwischen möglichem Handeln und bloßem Vorhaben – zu schweben.

---

[130] Vgl. Hermann 2021, S. 25.
[131] Vgl. Marx, 1962, MEW 23, S. 595f.
[132] Vgl. Hodrová 1994, S. 10.
[133] Vgl. ebd.
[134] Vgl. Hallet & Neumann 2009, S. 25.
[135] Vgl. Borsò S. 262 in: Dünne & Mahler 2015.
[136] Vgl. Hallet & Neumann 2009, S. 25.
[137] Vgl. Hermann 2021, S. 9-11.

3.2 Die Tankstelle als eine Verkörperung der Sehnsucht nach einem Wandel

Die Protagonistin erwähnt die Tankstelle am Anfang des Erzählaktes, als sie den Lesern und Leserinnen eine plötzliche Erinnerung an eine bestimmte Periode ihrer Jugend mitteilt.[138] Angesichts der aus dem Subkapitel 2.3 gezogenen Folgerungen hinsichtlich der Erinnerungsräume eignet es sich, klarzumachen, dass der Erinnerungsraum der Ich-Erzählerin hier als die maßgebliche Ausgangsversion behandelt wird. Auch wenn Otis' Version aufgrund seines riesigen Erinnerungsvermögens der Realität objektiv gesehen besser entsprechen möge, wird in dieser Arbeit von der Idee der subjektivierten, höchst individuellen Natur eigener Lebenswirklichkeit[139] ausgegangen. In Bezug auf die Auseinandersetzung mit eigener Identität kommt uns die subjektive folglich als eine der objektiven übergeordnete Perspektive vor.

Aufgrund ihrer vermuteten Singularität gehört diese Tankstelle zu denjenigen Räumen des Romans, die in dieser Arbeit separat besprochen werden. Gleichzeitig lässt sich dieser Raum stellvertretend für alle die Räume betrachten, die im Rahmen der Anfangserinnerung vorkommen – und welche die Eigenschaft zu verbinden scheint, als liminale Übergangsräume bezeichnet werden zu können. Aus mehreren Gründen, die wir im Laufe dieses Kapitels vorstellen werden, scheint die Tankstelle nämlich einen Übergangsraum *par excellence* darzustellen. Ferner sind wir unter dem Eindruck, dass Tankstellen nicht nur liminale sondern auch heterotope Merkmale ausweisen, welche auch im vorliegenden Roman widergespiegelt werden. Da sich jedoch unter den vom Autor der Theorie vorgeschlagenen Heterotopie-Beispielen keine Tankstelle finden lässt[140], ist es nötig, unserer Vermutung eine theoretische Basis zu verschaffen. Zunächst wird kurz präzisiert, was unter dem Schlüsselbegriff „Heterotopie" überhaupt zu verstehen ist.

Heterotopie ist ein theoretisches Konzept, das von Michael Foucault in seiner 1967 Vorlesung „Des Espace Autres" vorgestellt und später im französischen, im Oktober 1984 veröffentlichten Journal *Architecture/Mouvement/Continuité*, wieder aufgegriffen

[138] Vgl. Hermann 2021, S. 9-30.
[139] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2017, S. 3-4.
[140] Nitsch (S. 36 in: Dünne & Mahler 2015) erwähnt eine Tankstelle in Verbindung mit Toussaints Roman *L'appareil-photo* (1988) als einen sog. „Nicht-Ort", bzw. einen „geeignete[n] Aufenthal[t] für einen sich treiben lassenden Protagonisten [...]".

worden ist.[141] Im Gegensatz zu Utopien, die Foucault als „Orte ohne realen Ort“ definiert, geht es bei Heterotopien um wohl existierende Orte, welche, indem sie „die realen Orte [...] zugleich repräsentier[en], infragestell[en] und ins Gegenteil verkehr[en], außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen“: Man könnte demnach über verwirklichte Utopien sprechen.[142] Um als heterotop bezeichnet werden zu können, soll ein Ort etlichen von Foucault formulierten Grundsätzen entsprechen. In nachfolgenden Absätzen wird die Anwendbarkeit dieser Grundsätze auf das räumliche Phänomen der Tankstelle vorgeschlagen.

Der erste der Foucaultschen Grundsätze zur Bestimmung einer Heterotopie ist ihre Omnipräsenz in allen Kulturen der Welt[143]. Auch wenn eine solche Behauptung in Bezug auf Tankstellen übertrieben klingen möge – denn es gibt unbestritten zahlreiche Regione, die über keine Tankstellen verfügen – glauben wir, dass dieser Grundsatz prinzipiell doch applizierbar ist. Infolge des vor allem seit der industriellen Revolution stattfindenden Globalisierungsprozesses wird die Erde von einem kolossalen Straßennetz durchzogen, welches den Menschen ermöglicht, mithilfe eines Straßenverkehrsmittels riesengroße, zu Fuß kaum überwindbare Entfernungen zu bezwingen. Egal, ob man mit einem Auto, Motorrad, Lastkraftwagen oder Fernbus reist – früher oder später und in dieser oder jener Weltecke wird es unweigerlich notwendig, das Verkehrsmittel zu betanken. Im Laufe der Zeit sind den Tankstellen auch andere Funktionen zuerkannt worden, auf die wir noch später zurückkommen werden. Auch wenn sich einzelne Tankstellen im Ausmaß ihrer den Kunden zur Verfügung gestellten Dienstleistungen voneinander beträchtlich unterscheiden können, bleibt ihr universaler, weltweit einheitlicher Urzweck der Bereitstellung von Treibstoff das, was diese Orte fordert, möglichst durch die ganze Welt hindurch erreichbar zu sein – sonst würde das Grundprinzip dieses Netzwerkes scheitern.

Weiter gibt es nach Foucault zwei Kategorien von Heterotopien: die sog. Abweichungsheterotopien einerseits und Krisenheterotopien andererseits.[144] Es ist offensichtlich, dass Tankstellen weder der ersten noch der zweiten Kategorie restlos zuzuordnen sind. LKW-Fahrer, die an Parkplätzen bei Tankstellen in den Kabinen ihrer Wagen übernachten bzw. Prostitutierte, die in unmittelbarer Nähe mancher Tankstellen den Vorbeifahrenden ihre Dienste anbieten, scheinen den Konzepten der Abweichung

[141] Vgl. Bădulescu 2012, S. 1.
[142] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 320.
[143] Vgl. ebd., S. 321.
[144] Vgl. ebd., S. 321-322.

und Krise am nächsten zu liegen. Das ist, natürlich, ungenügend, indem es sich um keine diesem Ort primär zugeschriebenen Funktionen handelt. Trotzdem lässt sich zwischen diesen Kategorien ein unübersehbarer Berührungspunkt finden. In beiden Fällen handelt es sich nämlich um liminale Räume – also um Räume, die als materielle oder imaginäre Schwellen verstanden werden können[145], als Gebiete der Transition, die sich zwischen Grenzen befinden, wie eine ins Zimmer führende Tür, und die in dieser Hinsicht in gewisser Weise als Untermenge von Heterotopien gesehen werden können[146].

Das Phänomen der Liminalität lässt sich aus mehreren Perspektiven betrachten. Van Genneps *Rites of passage*, eines der ersten und zugleich einflussreichsten Werke, die sich mit diesem theoretischen Konzept beschäftigen, wählt einen anthropologisch-soziologischen bzw. ethnologischen Gesichtspunkt, indem es sich mit den Übergangsriten befasst, die die transitorischen „Lebenskrisen" eines Individuums begleiten.[147] Dementgegen sind wir logischerweise eher am raumtheoretischen Verständnis des Begriffs interessiert, und zwar daran, was Bădulescu sowohl dem Foucaultschen Terminus „Heterotopologie" als auch dem, was Rushdie als „Unverwurzelung"[148] bezeichnet, gleichsetzt.[149]

Diese Liminalität bzw. Zwischenräumlichkeit scheint die Tankstellen schlechthin zu prägen. Sie werden errichtet, um den auf dem Straßennetz Reisenden ein temporäres Asyl anzubieten. Sowohl die Errichtung als auch der folgende Betrieb von Tankstellen sind also von der Existenz des Straßenverkehrs im gegebenen Gebiet bzw. im Allgemeinen direkt abhängig. Überdies scheint mit den Tankstellen sowohl das materielle als auch das imaginäre Schwellenverständnis verbunden zu sein. Da Tankstellen sich ausschließlich an Rändern befinden – sei es an Rändern von Fahrstraßen, Autobahnen, oder Ausfallstraßen[150] – muss man, um eine betreten zu können, von der gegebenen Trajektorie der jeweiligen Fahrt abweichen. Dabei scheint man nicht nur zur physischen, sondern auch zur mentalen Abkehr gelangt zu sein. Die Entscheidung, die Fahrt zu unterbrechen, ist nämlich aufgrund eines bestimmten bewusst-Werdens der Notwendigkeit getroffen: Irgendein Umstand ist zeitweilig wichtiger als die Fortsetzung der unternommenen Fahrt geworden, handle es sich um mangelnden Treibstoff, eine unüberwindbare Müdgkeit, die

[145] Vgl. Wirth 2012, S. 7.
[146] Vgl. Beyond Rivalry 2017.
[147] Vgl. Van Gennep 1960, S. vii (Vorwort).
[148] Vgl. Bădulescu 2012, S. 5. [Orig. „unrootedness"; Übersetzt von LP]
[149] Vgl. ebd.
[150] An einer Ausfallstraße befindet sich die Tankstelle in *Daheim*; vgl. z. B. Hermann 2021, S. 12.

durch eine kurze Rast oder einen Becher Kaffee bewältigt werden muss, oder das Bedürfnis, die Toilette zu benutzen.

Es gibt noch zwei weitere Grundsätze Foucaults, die an dieser Stelle erwähnt werden sollen. Während der erste den Heterotopien die Fähigkeit zuerkennt, an einem einzigen Ort mehrere reale, normalerweise miteinander nicht wirklich verträgliche Orte nebeneinanderzustellen[151], setzt der andere voraus, dass Heterotopien in sich die Eigenschaften aller anderen realen Orte einschließen, indem sie der tatsächlichen Welt gegenüber entweder eine Illusions- oder Kompensationsfunktion ausüben[152]. Viele heutige Tankstellen erinnern an eine Art Mikrokosmos: Wegen ihrer ans die Welt durchquerende Netzwerk topographisch gebundenen Plazierung stehen Tankstellen zwar in direkter, bedingter Verbindung mit allen realen Orten, gleichzeitig kommen sie aber im Grunde genommen als beinahe autarke Einheiten vor. Es lässt sich sagen, dass sie über die Befriedigung basaler physischer Bedürfnisse hinausgehen und nahezu über alles, was ein prototypischer Mitglied heutiger Gesellschaft für essenziell halten möge, verfügen. Neben den Toiletten oder einem relativ breiten Einkaufsangebot, in welchem sich außer den Lebensmitteln und Getränken auch vielerlei andere wesentliche Produkte befinden, gibt es in diesen Orten gewöhnlich auch die für viele in ihrer tagtäglichen Existenz schon unverzichtbare Internetverbindung. Hinsichtlich dieser Aufzählung scheint die Tankstelle in zwei Weisen interpretierbar zu sein. Einerseits stellt sie durch die Nebeneinanderstellung mehrerer realer Orte eine „universalisierende Heterotopie“[153] dar, andererseits lässt sie sich angesichts der Verfügbarkeit all der Dienstleistungen, welche die das menschliche Leben prägenden Bedürfnisse befriedigen, als eine verwirklichte Illusions- bzw. Kompensationsheterotopie[154] betrachten.

Der nächste Grundsatz, der das Phänomen der sog. „Heterochronie“ betrifft, bezieht sich v. a. auf die größeren, moderneren, an strategisch wichtigen Standorten errichteten Tankstellen. Foucault meint, dass „eine Heterotopie erst dann voll zu funktionieren beginnt, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben“[155]. Diesem Grundsatz kommen Tankstellen dieser Art beinahe völlig entgegen. Indem sie den Kunden zu jeder Tageszeit zugänglich sein und demnach im pausenlosen

[151] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 324.
[152] Vgl. ebd., S. 326.
[153] Vgl. ebd., S. 324.
[154] Vgl. ebd., S. 326.
[155] Vgl. ebd., S. 324.

Betrieb funktionieren müssen, scheinen sie von der traditionellen, konventionell gemessenen und wahrgenommenen Zeit befreit zu sein. Sowohl die kulturbedingten als auch die zirkadianen Zeitgesätze, die das gängige Dasein des Menschen sonst regieren, verlieren in Bezug auf diesen Tankstellen-Typ an Gültigkeit. Exemplifizieren lässt sich dies an jenen spätnächtlichen Aufenthalten, die den Fernbusfahrten eigen sind, und während derer die verschlafenen, verwirrten Passagiere zum Betreten einer Tankstelle ermutigt werden, um von deren konstanter, durch die unwandelbare künstliche Beleuchtung miterschaffener „Zeitlosigkeit" begrüßt zu werden. Welche Tageszeit es auch geben möge, sind diese Tankstellen doch dazu bereit, die Reisenden zu empfangen.

In Bezug auf Tankstellen gibt es einen einzigen Grundsatz, der auf den ersten Blick eindeutige Unstimmigkeit hervorzurufen scheint. Dieser Grundsatz schlägt ein System der Öffnung und Schließung vor, das den heterotopen Ort isoliert und zugleich den Zugang zu ihm ermöglicht[156]. Die erwähnten Tankstellen werden demgegenüber durch ihre ständige Empfangsbereitschaft geprägt. Auch wenn da die Reisenden als eine stark vorwiegende Zielgruppe gelten, muss man nicht unbedingt einer sein, um diesen Ort betreten zu dürfen. Die einzige Konsequenz, die ein solcher von der gesellschaftlich einverstandenen Erwartung abweichende Eintritt haben kann, scheint auf der imaginären, auf das Empfinden des gegebenen Individuums beschränkten Ebene zu liegen. Die Rede ist von einem Gefühl, dass man nicht hinzugehört, und sich also in der Rolle eines „Außenseiters" – eines Imposters[157] – befindet, der von der spezifischen Atmosphäre des Ortes abgesondert ist, und auf den sich die zwar ungeschriebenen, von der Zielgruppe jedoch implizit hingenommenen „Gesetzte" nicht beziehen. Wie wir später zeigen werden, wird diese Einstellung auch in der Erzählung der Protagonistin von *Daheim* geäußert.

Nach der Vorlegung der theoretischen Grundlage begeben wir uns zur eigentlichen Textanalyse und -interpretation der Roman-Tankstelle. Wie schon angedeutet, erscheint dieser Raum als Repräsentanz aller der in der Anfangserinnerung der Hauptfigur vorkommenden Räumlichkeiten: sowohl der durch die monotone, unveränderliche Arbeit geprägten Zigarettenfabrik, der einsamen, anonymen Einraumwohnung als auch des entpersönlichten Hauses des Zaubererpaares und der dort sich befindenden Zauberkiste.

---

[156] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 325.

[157] Als „Imposter" wird eine Person bezeichnet, die vorspielt, jemand anderer zu sein, um die anderen zu belügen. Vgl. Dictionary.cambridge.org., „Imposter". [Übersetzt von LP]

Alle diese Räume spiegeln in bestimmter Art die derzeitige Lebensteilnahmslosigkeit der Erzählerin – die sowohl örtliche als auch mentale Stagnation, die ihr damaliges Leben prägte – wider. Diese Stagnation und die gleichzeitige Überzeugung, dass es sich nur um eine Übergangsperiode handelt, lassen sich im Laufe ihrer Wiedergabe von mehren Indizien ablesen. Auf der einen Seite gibt es die im vorangegangenen Subkapitel schon zitierten Worte „[i]ch hatte nicht vor, in dieser Fabrik zu bleiben, mein Leben da zu verbringen [...]“ oder „[i]ch nahm an, ich hätte von dieser mittleren Stadt aus sofort in eine andere gehen können“[158], auf der anderen Seite gibt es die Roman-Tankstelle, die wir in dieser Hinsicht als die fruchtbarste Raummetapher betrachten. Abends saß die Protagonistin nämlich oft auf ihrem Balkon im fünften Stock und betrachtete mit Genuss die Ausfallstraße und die Tankstelle[159]:

> Die blaue Leuchtreklame der Tankstelle, die anfahrenden, abfahrenden Autos, die Ständer mit traurigen Sträußen in Folien, die Säcke Grillkohle vor der Tür. Wie die Leute aus ihren Autos stiegen, tankten, träumten, [...] wie sie reingingen und in den Zeitungen blätterten, Biere kauften, Schokolade und Minzbonbons. Ich stellte mir vor, dass alle diese Leute auf eine lange Fahrt gingen, volltankten, wirklich weit weg wollten, Leute auf der Durchreise, [...].[160]

Im zitierten Auszug ist der starke Kontrast spürbar, der zwischen der Reglosigkeit der Protagonistin und der unterschwelligen Sehnsucht, sich ihr zu entreißen, herrscht. Die außerordentliche Anziehungskraft der Tankstelle – dieses Schwellenraumes – scheint dann ihren eigenen Liminalitätszustand zu reflektieren. Die Hauptfigur projiziert den Drang – das, was etwa mit dem Begriff „Fernweh“[161] umfasst werden könnte – auf die anonymen Reisenden. Während diese Helden und Heldinnen ihrer imaginären Geschichten anfuhren und abfuhren[162], blieb sie still und reglos, sie vom Vielleicht-Manchmal-Wann-Auch-Immer ihres vermieteten Balkons beobachtend.

Außer der Vorliebe, dem Wimmeln der Tankstelle aus der Distanz zuzuschauen, gibt die Protagonistin zu, sich daran gewöhnt zu haben, an die Tankstelle Abend für Abend in Flip-Flops und schlichtem Kleid ein Moskauer Eis kaufen zu gehen. Auch wenn sie immer von Anfang an wusste, dass sie nach keinem anderen Eis als dem Moskauer greifen würde, „stand [sie jedes Mal] so lange wie möglich vor der offenen Truhe herum“ und tat

[158] Vgl. Hermann 2021, S. 18-19.
[159] Vgl. ebd., S. 11-12.
[160] Ebd., S. 12.
[161] Starke Sehnsucht nach der Ferne; vgl. Dwds.de, „Fernweh“. .
[162] Vgl. Hermann 2021, S. 12.

so, „als [hätte] [sie] [s]ich nicht entscheiden [können]“[163]. Dieses Handeln kann sowohl als eine Manifestation des früher erwähnten Imposter-Gefühls als auch als eine materialisierte Reflexion jenes Vielleicht-Manchmal-Wann-Auch-Immer ausgelegt werden, das der damaligen Denkart der Figur eigen war. Obwohl sie in dieser liminalen Lebensphase stagnant blieb und nichts veränderte, redete sie sich stets ein, jeden Tag die Möglichkeit zu haben, anders zu handeln, aus diesem Zustand zu flüchten. Die Vermutung, dass das in diesem Schwellenraum wiederholt gekaufte Moskauer Eis an den Stillstand ihrer Schwellenexistenz erinnert, scheint dadurch bestätigt zu sein, dass es schmolz, zerlief und von ihr weggeschmissen wurde[164], nachdem sich an der Tankstelle die Begegnung mit dem Zauberer zugetragen hatte.

Die Frau, die dort an der Kasse ausnahmslos jeden Tag saß, die Kunden auf widerwilliger Weise bediente, „exakt über [sie] hinweg guckte“ und mit der Protagonistin trotz der tagtäglichen Anwesenheit beider den ganzen Sommer über kein einziges persönliches Wort wechselte,[165] trägt darüber hinaus nicht nur zum Eindruck eines der seltsamen Zeitlosigkeit und eigenen Gesetzen unterliegenden Mikrokosmos bei, sondern scheint auch bestimmte Merkmale eines imaginären Systems von Öffnung und Schließung auszuweisen. Obwohl der Zugang in diesen Ort wem auch immer ermöglicht ist, bleibt er zugleich offenbar gewissermaßen isoliert und fremdem Element verschlossen.

In der Wiedergabe der Protagonistin wird die Tankstelle außerdem in bestimmter Weise als eine der äußeren Welt gegenübergestellte Illusions- bzw. Kompensationsheterotopie geschildert. Während die Leute sogar in der abendlichen Dunkelheit einer unüberwindlichen Sommerhitze standhalten mussten, die sie in „wie im Schlaf“[166] taumelnde Wesen verwandelte, wurden sie im Innenraum der Tankstelle von Helligkeit und Kühle[167] erwartet. Zum Eindruck eines anlockenden, beinahe paradiesischen Charakters dieses Raumes trägt auch die sich automatisch öffnende Tür[168] bei, indem sie für die ständige Empfangsbereitschaft der unter den unvollkommenen Bedingungen der Außenwelt leidenden Menschen zu stehen scheint.

[163] Vgl. Hermann 2021, S. 12-13.
[164] Vgl. ebd., S. 17.
[165] Vgl. ebd., S. 16.
[166] Vgl. ebd., S. 13.
[167] Vgl. ebd.
[168] Vgl. ebd.

Mit der letzten Andeutung darauf, dass es sich bei Tankstellen um heterotope Räume handeln möge, kehrt man zu einem der zentrale Konzepte dieser Arbeit – dem Liminalitätskonzept – zurück. Die Rede ist vom Treffen mit dem Zauberer, das den Lebensstillstand der Hauptfigur in Bewegung setzte. Die Tatsache, dass diese entscheidende Begegnung gerade an der Tankstelle stattfand, scheint keinesfalls zufällig zu sein. Indem dieser Ort zum Treffpunkt zweier Individuen wurde, die in gewisser Weise als Gegenpole angesehen werden können – eines alternden Zauberers, eines Reisenden[169], einerseits, und einer sich im reglosen Schwebezustand befindenden jungen Frau andererseits – weist er sich als eine Manifestation eines Schwellenraumes, eines In-Zwischens, *par excellence* aus.

Unter den heterotopen Hinweisen, die im Tankstelle-Phänomen erahnt werden und zur semantischen Fruchtbarkeit dieses Raumes beitragen, ist das Attribut der Schwelle am deutlichsten spürbar. Die Roman-Tankstelle weist sich aus mehreren Gründen als ein symbolischer Übergangsraum aus. Zwei Gründe, die dafür sprechen, sollen hervorgehoben werden: Erstens spiegelt die Tankstelle in ihrer Darstellung das damalige innere Empfinden der Hauptfigur wider, zweitens wird sie – zumindest in der Erinnerung der Protagonistin – zum Schauplatz eines Treffens, das zum Wendepunkt in ihrem Leben führt. Aufgrund dessen lässt sich der Roman-Tankstelle eine Schlüsselposition zuerkennen; indem dort eine Bewegung, bzw. eine Reise ausgelöst wird, erweist sich dieser Raum nicht nur für die Hauptfigur, sondern auch für die Dynamik des Romans selbst als ausschlaggebend. Denn ohne dieses in-Bewegung-Setzen fände die Erzählung mit größter Wahrscheinlichkeit überhaupt nicht statt:

> Die Erfahrung einer Reise ist für die Literatur zentral. Jeder beliebige Text ist in der Tat eine Reise und eine Suche. In seinem Lauf werden Straßen von Figuren durchgefahren, die sich an Fahrten von einem Punkt zum anderen begeben. Das Reisen ist der Gegensatz dazu, steckenzubleiben.[170]

[169] Hermann 2021, S. 27.
[170] Vgl. Bădulescu 2012, S. 4. [Orig. „The experience of the journey is central to literature. (...) Any text is essentially a journey and a quest. Roads are ridden or driven along by characters which embark on journeys from here to there. Travelling is the opposite of staying put.“; übersetzt von LP]

3.3 Otis' Wohnung als ein heterochroner Bruch mit gelebtem Leben

Eine der ersten Informationen, die die Erzählerin den Lesern und Leserinnen über Otis mitteilt, ist, dass „[er] ein Sammler [ist]"[171]. Die auf den ersten Blick unauffällige Schlichtheit dieser Feststellung scheint von einer kaum zu bezweifelnden Überzeugung der Protagonistin davon, wodurch ihr Exmann schlechthin geprägt wird, auszusagen: Ihres Erachtens kann seine Person am besten durch die für ihn typische Sammeltätigkeit aufgefasst werden. Außer der mit den angesammelten, „entwerteten Gegenständen" überfüllten Wohnung, in der Otis die Mehrheit seines Lebens verbringt, gibt es schließlich auch seinen gewaltigen „Gedächtnispalast", in dessen Gemächern er das Wissen über andere Menschen birgt[172]:

> Ich habe ihm alles erzählt – alles, was ich aus meiner Zeit ohne ihn noch wusste, und das, was ich in den Jahren, die ich mit ihm verbracht habe, ohne ihn erlebt habe. Was mir widerfahren ist – Begegnungen, Dialoge, Blicke, diese Dinge, die du erzählst, wenn du am Abend eines Tages, den du draußen verbracht hast, nach Hause kommst. Otis hat sie sich alle gemerkt.[173]

Die Natur dieser beiden mit Otis in unmittelbarer Verbindung stehenden Räumlichkeiten weist darauf hin, dass sich die Ansicht der Erzählerin restlos bestätigen lässt. Es sieht so aus, als würde Otis sich darum bemühen, sowohl seinen Wohnraum als auch den Raum seines Inneren, in dem der Außenraum in der Tat völlig reflektiert wird, als eine Art Archiv zu behandeln: Als einen Ort, der „sich endloser Akkumulation hin[gibt]"[174], und der als eine Heterotopie der Zeit – „Heterochronie"[175] – bezeichnet werden kann. Dementsprechend wollen wir Otis' Wohnung in den nachkommenden Absätzen als einen heterotopen bzw. heterochronen Ort betrachten. Dabei soll herausgefunden werden, inwieweit die Otis zugehörigen Räume die geäußerte Überzeugung der Protagonistin widerspiegeln: Mit einem stillen, doch unüberschaubaren Bedauern charakterisiert sie Otis' Sammeln als eine Tätigkeit, die „voller Trauer [ist]" und dazu führt, dass „das Leben an ihm vorbei[zuziehen scheint]"[176].

---

[171] Hermann 2021, S. 69-70.
[172] Vgl. ebd., S. 76.
[173] Ebd., S. 66-67.
[174] Vgl. Dünne & Günzel, S. 325.
[175] Vgl. ebd., S. 324-325.
[176] Vgl. Hermann 2021, S. 73.

Wie schon erwähnt, beginnt eine Heterotopie – also der Raum, der „in Verbindung mit allen anderen Orten steh[t] [...] und dennoch allen wider[spricht]“[177] – gemäß Foucaults vierten Grundsatzes erst dann voll zu funktionieren, wenn ein absoluter Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen worden ist[178]. Als einer von solchen zu Heterochronien symmetrisch bezogenen heterotopen Orten gilt der Friedhof, dem der Verlust des Lebens eines Einzelnen und die Scheinewigkeit, in der er sich „unablässig auflöst und verschwindet“, zugrunde liegen.[179] Das Archiv, welches als Oberbegriff jener Orte wie Museum oder Bibliothek wahrzunehmen ist, zeigt sich demgegenüber dadurch, dass dort „die Zeit unablässig angesammelt und aufgestapelt wird“.[180]

Otis' Archivierung scheint in sich dann interessanterweise sowohl die Idee der endlosen Akkumulation als auch die des Verlustes und der endgültigen Auflösung beinahe nahtlos ineinanderfließen zu lassen. Durch die Errichtung von Archiven zielt man gewöhnlich darauf ab, „einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht und dem Zahn der Zeit nicht ausgesetzt ist“[181]. Solche Archive können als eine Art Tempel betrachtet werden, unter deren Dächern das Zeugnis der trotz aller Hürden sich immer wieder erweisenden Unüberwindlichkeit der Menschheit zu finden ist. Otis' Archivwesen liegt demgegenüber seine unerschütterliche Überzeugung zugrunde, dass die Menschheit dem endgültigen Untergang geweiht ist. Neben den „scheinbar wertlose[n] Gegenstände[n]“, die Otis aus Kartons an Straßenrändern rettet, und die in seinen Besitz gelangen, weil sie für ihre vorherigen Besitzer wertlos geworden sind,[182] häuft Otis in seiner Wohnung nämlich auch Sachen, „von denen er“, wie die Erzählerin mit gewissem Zweifel erklärt, „denkt, dass [man] sie brauchen [wird], wenn die Welt untergeht“[183].

Diese Verfalls- bzw. Auflösungsvoraussetzung ist jedoch nicht der einzige Berührungspunkt, der zwischen Otis' Archiv und der Friedhof-Analogie vorkommt. Die Idee, auf der die Heterochronie Otis' Wohnung basiert, erinnert nämlich an eine Art Negativ-Aufnahme von derjenigen Idee, die wir heutzutage mit Friedhöfen assoziieren. In heutiger stark säkularisierten Gesellschaft scheint der Friedhof außer dem Symbol der „Scheinewigkeit“[184] hauptsächlich zum Symbol des unvermeidlichen Endes geworden zu

[177] Dickhaut, S. 237 in: Hallet & Neumann 2009.
[178] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 324.
[179] Vgl. ebd.
[180] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 324-325.
[181] Vgl. ebd., S. 325.
[182] Vgl. Hermann 2021, S. 70.
[183] Ebd., S. 69-70.
[184] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 324.

sein. Der beträchtlich geschwächte Glaube ans Leben im Jenseits scheint die Vertiefung der Kluft zwischen dem um jeden Preis zu erhaltenden Leben und dem um jeden Preis hinauszuzögernden Tod zur Folge zu haben: Wegen dieser „Dämonisierung“ des Todes kommt uns der Friedhof darum als der Ort einer unter dem Schleier endgütigen Verlustes verhüllten Abweichung vor, die im deutlich abzutrennenden Kontrast zur „Norm“ des am-Leben-Seins da draußen steht. Otis, in dessen Wohnung neben dem angeschlagenen Geschirr, Töpfen ohne Deckel oder Regenschirmen auch Generatoren, Batterien, Taschenlampen, Medikamente oder Wassertonnen angesammelt sind,[185] hat demgegenüber vor, diesen Ort zu einem Reservoir des Lebens zu avancieren: Zu einer privaten, autarken Insularität, die im ganz deutlich abzutrennenden Kontrast zur „Norm“ der untergehenden, sich auflösenden Welt da draußen erhalten und widerstandsfähig bleiben soll.

Otis’ Wohnung stellt in seiner Heterochronik eine fast exemplarische Insularität dar. Sie ist ein isolierter, abgeschlossener und deshalb in bestimmter Art beherrschbarer[186] Raum, der für niemanden außer ihn bewohnbar ist[187], und in dem eine von der konformen, angepassten Normzeit abweichende „Eigenzeit“[188] gilt. Diese Eigenzeit lässt sich in Otis’ Fall als eine selbsterschaffene „Zeitlosigkeit“[189] bezeichnen. Sowohl das indefinite, durch die ständig zugezogenen Vorhänge und die einzige brennende Klemmlampe hergestellte Zwielicht seines Zimmers, als auch die Tatsache, dass Otis tagelang auf seiner „schmalen Matratze im Zentrum des Archivs“ liegt, viel schläft, und sich an seinem Laptop allerlei Filme über die Ferne als auch Vorträge über den Weltuntergang ansieht, zeugen davon, dass Otis sich nach seiner eigenen, von der natürlichen sowie der konventionell gemessenen Zeit abgetrennten Zeitwahrnehmung richtet, in deren Strukturlosigkeit er schwebt[190].

Die oben erwähnte Verfolgung von Filmen und Vorträgen, das sein Alltagsleben großenteils bestimmt, trägt obendrein zum heterotopen Eindruck der mit Otis in Verbindung stehenden Raumkonstellation bei; indem er auf den zweidimensionalen Bildschirm seines Laptops die Szenen der dreidimensionalen Außenwelt projiziert, die

[185] Vgl. Hermann 2021, S. 70-71.
[186] Vgl. Wilkens 2011, S. 62; vgl. Hermann 2021, S. 73. Der Hauptfigur nach „weiß [Otis] genau, was er besitzt“.
[187] Vgl. Hermann 2021, S. 71.
[188] Vgl. Zubarik S. 121 in: Ostheimer & Zubarik 2016.
[189] Vgl. Wilkens 2011, S. 62.
[190] Vgl. Hermann 2021, S. 74.

sowohl in zeitlicher als auch in örtlicher Diskrepanz zu seiner jeweiligen Lebenswirklichkeit stehen, werden nach dem Vorbild des dritten Foucaultschen Grundsatzes an einem einzigen Ort solche Räume zusammengebracht, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind[191]. Die durch Usbekistan fahrende Eisenbahn, die über der Beringsee kreisenden Hubschrauber als auch die Leute, die vom angeblich angebrochenen Weltuntergang Vorträge halten,[192] treffen sich in dieser Art zwischen den vier Wänden Otis' verstaubten Archivs, um in die „träge Eigenzeit"[193] seiner Existenz eine illusorische Motion bzw. einen Anschein gewissen Fortgangs hineinzubringen.

In Otis' Überzeugung, dass man „in absolut jeder Hinsicht immer auf das Schlimmste gefasst sein [muss]" und sich „nie, niemals, in Sicherheit wiegen [darf]"[194], lässt sich eine tief verwurzelte Furcht vor dem Kontrollverlust ahnen. Im Versuch, dieses von der menschlichen Existenz untrennbare Risiko zu vermeiden, verkapselt sich Otis freiwillig in einem Ort der verwirklichten Pseudo-Utopie: In einem Ort, der in dem Durcheinander all der übereinandergestapelten und -geschichteten, selten genormten Gegenstände[195] das Chaos der Außenrealität repräsentiert; in einem Ort, der in seiner bis zum Extrem gezogenen Fähigkeit, einer Katastrophe standzuhalten, die vermutete urteilslose Naivität der unvorbereiteten Masse[196] infragestellt; in einem Ort, dessen Essenz die Essenz aller der außerhalb dieses Ortes liegenden Orte ins Gegenteil verkehrt.[197]

So eine Verkehrung der eigentlichen Lebensessenz scheint jedoch erhebliche Folgen zu haben. Durch die Ablehnung der Unvorhersehbarkeit, die als einer der integralen Bestandteile des Am-Leben-Seins verstanden werden kann, scheint Otis sich in seiner Verhaltensweise zu einer kaschierten Hibernation zu verdammen. Auf der im Zentrum seines außerhalb der vorgegebenen Zeit stehenden Archivs liegenden Matratze, die die Heterochronie seiner Existenz im Sinne einer „Insularität innerhalb einer Insularität" zu potenzieren scheint, wartet er auf den Ernstfall, der ein lebenswertes Leben schließlich mitbringen würde[198].

---

[191] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 324.
[192] Hermann 2021, S. 74.
[193] „Träge Eigenzeit" ist der Name des Kapitels von Sabine Zubariks 2016 Werk *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*; vgl. Zubarik 2016, S. 121-136.
[194] Vgl. Hermann 2021, S. 75.
[195] Vgl. ebd., S. 71.
[196] Vgl. ebd. ["Er ist sich sicher, dass die anderen in keiner Weise auf die Katastrophe eingestellt sind, sie leben, als gäbe es keine Katastrophen, als wäre in diesem Teil der Welt Frieden eine sichere Bank."]
[197] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 320. Heterotopie wird hier als ein Ort beschrieben, der „die realen Orte [...] zugleich repräsentiert, infragestellt, und ins Gegenteil verkehrt [...]."
[198] Vgl. ebd., S. 75.

3.4 Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Roman-Kistenräumen

In Gaston Bachelards berühmtem Werk *The Poetics of Space* gibt es ein Kapitel, das sich mit Schubladen, Truhen und Schränken beschäftigt[199]. Der Autor lässt sich da hören, dass „eine den kleinen Schachteln wie Truhen und Kästchen gewidmete Anthologie ein wichtiges Kapitel in Psychologie bilden würde", indem „diese komplexen, von einem Handwerker geschaffenen Möbelstücke sehr offensichtliche Zeuge des *Bedürfnisses nach Geheimhaltung*, des intuitiven Sinnes von Versteck-Räumen, seien."[200] Sowohl diese Worte als auch Bachelards später im Kapitel geäußerte Behauptung, dass es wenige Menschen gebe, die bezweifeln würden, dass zwischen der Geometrie eines Kastens und der Psychologie der Geheimhaltung eine Homologie existieren soll[201], sprechen dafür, dass so ein durch die menschliche Hand gefertigter Kistenraum in seiner festgestellten Begrenztheit gewöhnlich dazu tendiert, Sicherheit, Geborgenheit und Gemütlichkeit hervorzurufen.

In Hermanns *Daheim* kommen Kistenräume in unterschiedlichen Gestalten beinahe erstaunlich oft vor: Bezüglich unserer Interpretation scheinen sie darum eine unentbehrliche Rolle zu spielen. Innerhalb dieses Kapitels wollen wir diese Kistenräume näher ansehen und uns mit den Unstimmigkeiten auseinandersetzen, die sich bei ihrer Betrachtung unvermeidbar herauskristallisieren. Die erste Unstimmigkeit hängt mit dem Physischen der Kistenräume zusammen: Ihre von Natur aus gegebene Geschlossenheit steht nämlich in einem ganz auffälligen Widerspruch zum sonstigen, in einer omnipräsenten Unbegrenztheit und Unverwurzelung der sich treiben lassenden Protagonisten bestehenden Charakter des Romans. Die zweite Unstimmigkeit betrifft das auf der emotionalen Wahrnehmung basierte Verständnis von Kistenräumen. Während diese Räumlichkeiten im Allgemeinen positiv zu verstehende Attribute assoziieren, denen etwa ein Intimität-Begriff zugrunde zu liegen scheint, haben die in *Daheim* auftretenden Kistenräume solche Funktionen inne, die dieser primären Auffassung kaum entsprechen. Der resultierte Zwiespalt erscheint so deutlich, dass es sich anbietet, in ihm nach einer tieferen Botschaft zu suchen und zu versuchen, diese zu entziffern.

---

[199] Bachelard 1994, S. 74–89.
[200] Vgl. ebd., S. 81. [Übersetzt von LP]
[201] Vgl. ebd., S. 82. [Übersetzt von LP]

3.4.1 Die Marderfalle als ein Synonym der Gefangenschaft

Der Marderfalle lässt sich in Bezug auf den Lauf der Geschichte eine Sonderrolle zuweisen. Obwohl es sich aus chronologischer Perspektive nicht um den allerersten im Roman zum Ausdruck gebrachten Kistenraum handelt, ist sie in der Tat von Anfang an unterschwellig anwesend. Die Erinnerung an die Kiste des Zauberers, die die Protagonistin den Lesern und Leserinnen anfangs mitteilt, wird nämlich nur „wegen des Hauses am Polder, wegen Mimi und Arild und wegen der Marderfalle“[202] vom Abgrund der Vergessenheit wieder hervorgerufen. Angesichts dieser ihrer zwar unausgesprochenen, logisch jedoch ganz bestimmt ableitbaren impliziten Urpräsenz, verleiht die Falle dem Roman die Struktur einer Art „versteckter Rahmenerzählung“. Es ist nämlich wiederum die Marderfalle, zu der sich die Protagonistin im letzten Satz des Literaturwerkes vorbeugt, um sie aufzumachen[203].

Dem Aufstellen der Marderfalle geht die Vermutung der Protagonistin voraus, dass in ihr Haus ein großes Tier zog, das in der Nacht „über den Dachboden raste und die Dämmung aus den Fugen [riss], am Holz [kratzte], hierhin und dahin [lief]“.[204] Obwohl es sich äußerlich um einen völlig neutralen, länglichen Kasten mit Öffnungen an beiden Seiten und einer Wippe in der Mitte[205] handelt, verströmt die Marderfalle im Vergleich zu den Bachelardschen Geheimhaltung und Verstecktheit[206] konnotierenden Kistenräumen „eine Aura von Wahnsinn und von Raserei“[207]. Natürlich geht diese fundamental unterschiedliche Assoziation der geschlossenen, über sechs quadratische Seitenflächen verfügenden, in Form also vergleichbaren Räumlichkeiten in der ersten Reihe vom ihnen zuerkannten Zweck aus. Während in „[einem] Schrank ein Zentrum der Ordnung besteht, die das ganze Haus gegen ungesteuerte Unordnung schützt“[208], wird die zum Abfangen eines Tieres – eines lebendigen Wesens – bestimmte Marderfalle zum Synonym einer ins Todesurteil mündenden Gefangenschaft:

---

[202] Hermann 2021, S. 31.
[203] Vgl. ebd., S. 218.
[204] Vgl. ebd., S. 59-60.
[205] Vgl. ebd., S. 61.
[206] Vgl. Bachelard 1994, S. 81.
[207] Vgl. Hermann 2021, S. 61.
[208] Vgl. Bachelard 1994, S. 79. [Übersetzt von LP]; Bachelard fügt an dieser Stelle ein Zitat aus Colette Wartzs *Paroles pour l'autre* hinzu, um zu zeigen, dass solche Ordnung nicht nur reine Geometrie sondern auch bestimmte familiäre Gemütlichkeit mitbringt: “Ordonnance. Harmonie.//Piles de draps de l'armoire//Lavande dans le linge.”

> [Arild] sagte, er könne sich nicht vorstellen, dass es lange dauern würde, bis der Marder drin wäre. Ich sagte, was mache ich, wenn der Marder drin ist. Du rufst mich an, ich komme vorbei und nehme ihn mit. Was machst du dann mit ihm. Er sah mich eine Weile nachdenklich an und sagte schließlich, ich massakriere ihn. Offenbar nahm er an, das Wort Massaker sei für mich einfacher als das Wort Töten.“[209]

Die in Bezug auf den Roman wahrzunehmende Besonderheit der Marderfalle besteht nicht nur darin, dass sie ihn in gewisser Weise formal mitzuprägen scheint, sondern auch darin, dass sie als nahezu plakativer Archetyp aller anderen im Werk auftretenden Kistenräume vorkommt: Gefangenhalten, Alleinesein sowie Geruch des Todes fließen im Phänomen der Falle unverdünnt ineinander. Sie erinnert an einen hochgradigen Stellvertreter der anderen Roman-Kistenräume, deren zwar verschiedenartig modifizierten, im Prinzip doch mitgeteilten Eigenschaften die Marderfalle inkorporiert.

Nach dem Kern des fundamentalen Unterschieds zwischen jenen Schubladen, Truhen und Schränken, die in Bachelards *The Poetics of Space* so zärtlich beschrieben werden, und den in *Daheim* vorkommenden, im Phänomen der Marderfalle gipfelnden Kistenräumen, lässt sich wahrscheinlich in der Dichotomie des Leblosen bzw. Anorganischen und des Lebendigen suchen. Die eine beruhigende Ordnung erweckende Geometrizität einer für gebügelte Laken bestimmten Kommode ist auf solche Kistenräume, in denen ein lebendiges Geschöpf gehalten wird, kaum übertragbar: Stattdessen tauchen Unrast, Verzweiflung, Verwirrtheit, ja Wahnsinn auf.

Im Roman begegnen wir mehreren Hinweisen darauf, dass die Hauptfigur dem Konzept der Falle gegenüber eine bestimmte Ambivalenz bzw. ein bestimmtes Misstrauen bewahrt. Da der Roman intern fokalisiert ist und vom Blickwinkel der Hauptfigur erzählt wird, ist ihre dem Raum gegenüber empfundene Gefühlslage sowie die Färbung, die die Erzählung dadurch gewinnt, für die Zwecke der Interpretation wichtig, ja maßgeblich. Nachdem der Marder in die Falle für eine Weile nicht hineingegangen ist, zweifelt die Protagonistin daran, dass er es je machen würde.[210] Nachdem dann wiederholt unerwünschte Tiere – sei es „eine prächtige Glückskatze“[211] oder ein Vogel, eine Amsel – in der Falle gefangen worden sind, stellt sie vielmehr den Sinn dessen infrage, „einen Marder fangen zu wollen, wenn ständig andere Tiere in die Falle gehen.“[212] Und nachdem

[209] Hermann 2021, S. 61-62.
[210] Vgl. ebd., S. 75-76.
[211] Ebd., S. 64.
[212] Ebd., S. 140.

die Falle die Erzählerin an die Kiste des Zauberers erinnert hat, wird ihr klar, dass „ein Trauma, etwas Verschüttetes“[213] reaktiviert worden ist – ein Traumbild dessen, „wie [sie sich] in [des Zauberers] Kiste gelegt [hat]“ und „in der Mitte entzweigesägt [worden ist]“[214].

Die mit dem Schluss des Erzählaktes sich deckende und den zweiten Teil des ideellen strukturellen Rahmens darstellende Entscheidung der Erzählerin, die in der Ecke stehende, verschlossene Falle zu öffnen,[215] lässt sich als eine Art Indiz zur Erschließung jener Botschaft ansehen, die die Roman-Marderfalle vermutlich vermitteln soll. Sie scheint anzudeuten, dass das von Natur aus Unbeständige, Instabile, Bewegliche – ein Tier, ein Mensch, die Welt im Allgemeinen – in keine Kiste gesperrt werden kann bzw. soll; weder tatsächlich, noch sprichwörtlich.

3.4.2 Von der Wiege bis zur Bahre oder Die Kisten Nikes Lebens

Die Erzählerin stellt Nike, die zwanzigjährige Freundin ihres alternden Bruders Sascha, als „ein mit allen Wassern gewaschenes Heimkind[216] vor, das Sascha in einer Nacht „auf der Brücke im Dorf wie eine vom Regen nasse Katze [aufgelesen hat]“[217]. Obwohl Nike in Bezug auf die Geschichte auf den ersten Blick die Rolle einer eher einfältigen, sich treiben lassenden Nebenfigur innezuhaben scheint, lässt sich sagen, dass die Tragik ihres Lebens über eine reiche Symbolträchtigkeit verfügt. Auf der einen Seite gibt es die teils subtilen, teils ganz transparenten Andeutungen auf Nikes Vergleichbarkeit mit der mythischen Nixe, die das Wappen der Region ziert; auf der anderen wird am Beispiel Nikes das Resultat dessen demonstriert, was geschehen kann, wenn man das von Natur aus Unbeständige, Instabile und Bewegliche – einen Menschen – doch in eine Kiste einsperrt.

Nike soll als Kind von ihrer Mutter in eine Kiste eingesperrt worden sein: „Manchmal nur eine Stunde, manchmal ein paar Tage lang.“[218] Die aus grob gezimmertem Holz verfertigte Kiste mit Spalten zwischen den Planken, „Astlöcher[n], durch die Nike atmen und raussehen konnte“ war insofern geräumig, dass sie da noch als Zwölfjährige

[213] Hermann 2021, S. 67.
[214] Vgl. ebd., S. 64.
[215] Vgl. ebd., S. 218.
[216] Vgl. ebd., S. 35.
[217] Vgl. ebd., S. 81.
[218] Ebd., S. 78.

reingepasst hat. Während ihrer seit dem Alter von anderthalb bis zum zwölften Lebensjahr stattfindenden, im Laufe der Zeit immer länger werdenden Kistenaufenthalte hat Nike über zwei einzige Gesellschafter verfügt – über ein durch ein Astloch sichtbares Fensterbild von einem Fuchs an einem Fallschirm, und über das Skip-Bo Kartenspiel, das man ihr in die Kiste eines Tages gegeben hat, als sie acht Jahre alt war[219].[220]

Nikes Kindheitsgeschichte erinnert im Prinzip an den anrüchigen Fall eines US-amerikanischen Mädchens namens Genie Wiley, des sog. „wilden Kindes", das seit dem Krabbelalter bis zur frühen Adoleszenz von eigenem Vater in ein komplett isoliertes Zimmer eingesperrt und an ein Möbelstück gefesselt worden ist, ohne der Sprache und normalen sozialen Erfahrungen ausgesetzt worden zu sein. Die etwa zwölf Jahre dauernde, durch körperliche Misshandlung[221] begleitete Gefangenschaft hat eine Reihe irreversibler Konsequenzen zur Folge gehabt – sei es ein extrem beschränktes Sprachverständnis und die ganz fehlende Sprechfertigkeit oder ein stark asoziales Verhalten.[222] Nike weist in Bezug auf das kürzlich Beschriebene etliche ziemlich auffällige Ähnlichkeiten auf – wenn auch in gemilderter Weise.

Auf der einen Seite lassen sich im Roman Anspielungen auf Nikes kommunikative Besonderheiten finden. Neben der Tatsache, dass ihr weder Schreiben noch Lesen beigebracht worden sein sollen[223], kommuniziert Nike mit Sascha über ihr Handy in einer stark kryptischen Ausdrucksweise. Da die von Nike verwendeten Abkürzungen wie KP, HDL oder OMG[224] zu einem der typischsten Merkmale heutiger Jugendsprache gehören, scheint der Roman am Beispiel der über ihre gesamte Kindheit immer wieder in eine Kiste eingesperrten Zwanzigjährigen auf die Abgegrenztheit, ja Abgeschlossenheit der jungen Generation von der älteren hinzuweisen[225]. Möglicherweise übt der Roman sogar eine Art subtile Kritik des scheinbaren Sprachverfalls[226], den viele Menschen mit der Jugendsprache und mit der „Netz-Sprache" zu assoziieren tendieren.

Auf der anderen Seite weist Nike mancherlei spezifische Verhaltensweisen auf, die an der Grenze zum Asozialen schwanken. In einer Mundharmonikaschachtel trägt Nike das

---

[219] Vgl. Hermann 2021, S. 80.
[220] Vgl. ebd., S. 79.
[221] Nike ist angeblich gleichfalls körperlich bestraft worden; vgl. ebd., S. 80.
[222] Vgl. Salkind 2002, S. 102. [Übersetzt von LP]
[223] Vgl. Hermann 2021, S. 80.
[224] Vgl. ebd., S. 43.
[225] Die Erzählerin ist deswegen dazu fähig, dem Bruder mit zumindest ungefährer Erschließung Nikes „Chiffren" zu helfen, weil ihr diese ihre Tochter Ann beigebracht hat; vgl. ebd.
[226] Vgl. Neuland 2024 in: Politikkultur.de.

Skelett eines Frosches.[227] „[Sie] stöhnt und rupft an ihren Haaren herum, als wären sie Gras, [...] legt die Hände vor die Ohren, reißt Mund und Augen auf [und] sieht exakt so aus wie die Figur auf Munchs Bild vom Schrei“[228], wenn sie dem Bruder der Erzählerin verstehen lassen will, dass er sie in Ruhe lassen soll. Sie „trinkt kindlich, in glucksenden tiefen Schlucken, [...] rülpst, lässt die Tasse fallen [und] schiebt die Scherben mit dem Absatz ihres High Heels unter den Stuhl“[229], oder tanzt mit angewinkelten Armen, im Nacken verschränkten Händen und träge wackelndem Hintern in der Ecke vorm Ofen.[230] Nikes Verhalten scheint einen Eindruck zu geben, dass sie, wenn auch nicht mehr in einer tatsächlichen Kiste eingesperrt, forfährt, in einem privaten, über eigene „Regeln“ verfügenden Kopfraum zu leben, der von der Norm beträchtlich abweicht.

Darüber hinaus scheint sich Nike – höchstwahrscheinlich unbewusst – im Einklang mit jener Aussage zu verhalten, der nach „die Vögel, die im Käfig geboren wurden, glauben, dass Fliegen eine Krankheit ist.“[231] Von der erworbenen Freiheit nutznießt Nike nämlich in sehr ambivalenter Weise. Einerseits sieht man sie, als „sie auf ihrem Rad durchs Dorf [fährt], klapperdürr, [...] in einer [...] Kapuzenjacke mit dem Portrait von Charles Manson darauf“ und weißen Plastikblumen um den Lenker ihres Rades“[232], andererseits lässt sie sich in ihren High Heels von Sascha allerdings regelmäßig zu den im Nirgendwo stehenden Trailern fahren, hinter deren geschlossenen Türen sie – wie Sascha glauben möchte – mit irgendwem „eine Runde Skip-Bo“ zu spielen pflegt.[233]

Im Kontext unserer Interpretation scheint es kein Zufall zu sein, dass Nike, die ihre Kindheit in einer Kiste mit einem Päckchen Skip-Bo Karten verbracht haben soll, gerade in den „immer im Schlamm versinken[den]“[234] Skip-Bo-Trailern ihren Tod findet. Sowohl die kistenhafte Gestalt der Trailer als auch der Morast, in dem sie stecken, und in dem Nikes Leiche gefunden wird, sehen so aus, als würden sie das ausweglose Gefangen- und Alleinesein ihrer Kindheit in der Kiste widerspiegeln und nachstellen.

---

[227] Vgl. Hermann 2021, S. 99.
[228] Vgl. ebd., S. 98.
[229] Vgl. ebd., S. 96.
[230] Vgl. ebd., S. 99.
[231] Vgl. Alejandro Jodorowsky: “Birds born in a cage think flying is an illness.” [Übersetzt von LP]
[232] Vgl. Hermann 2021, S. 87.
[233] Vgl. ebd.
[234] Vgl. ebd., S. 86.

Das eingesperrt-Sein in der in ihrer Gestaltung an die Marderfalle erinnernden[235] Kiste scheint Nike außerdem zu einem unentrinnbaren Schicksal prädeterminiert zu haben. Indem die Außenwelt, in der die aus der Kiste Herausgelassene sich nun bewegen darf, ihr entfremdet bleibt und darin versagt, entsprechende Verwurzelungsmöglichkeiten zu bieten, wird Nike, die „was von einem überempfindlichen Tier [hat]"[236], dazu gezwungen, von der Wiege bis zur Bahre auf ihren High Heels von einer Kiste zur anderen zu stolpern.

Interessanterweise gibt es im Einklang mit jener dem Roman eigenen Verschwommenheit der Grenzen zwischen Realität und Illusion, zwischen Wirklichkeit und Täuschung, keinen Beweis dafür, dass Nikes Kindheitsgeschichte tatsächlich geschehen ist. Deren Wahrhaftigkeit wird eigentlich sowohl von der Protagonistin als auch von Sascha angezweifelt: „Ich sage, vielleicht war sie nie in einer Kiste eingesperrt. Vielleicht erzählt sie dir das, weil sie denkt, dass du's hören willst. Ja, sagt mein Bruder, das kann sein. Aber warum will ich so eine schreckliche Geschichte hören. Tja. Warum."[237]

In der Lakonik des oben zitierten Austausches ist eine Anspielung darauf spürbar, dass es schließlich nicht von Bedeutung ist, ob Nikes Kindheitsgeschichte wirklich passiert oder lediglich ausgedacht worden ist – eine Tatsache, die wiederum auf die Wichtigkeit einer metaphorischen Lektüre der im Roman auftretenden Räumen hinzudeuten scheint. Nikes Kindheitskiste als möglicher Auslöser ihrer verschrobenen „Heimkindsexistenz" und die zu verübelnde Ursache Nikes tragischen Endes stellt also vielmehr eine andere Facette des durch den Roman durchsickernden Zweifels daran dar, dass die subjektivierte, höchst individuelle Natur eigener Lebenswirklichkeit[238] begutachtet und in eine ordentliche Schublade eingeordnet werden kann bzw. soll.

---

[235] Außer dem gemeinsamen Zweck, ein lebendiges Geschöpf gefangen zu halten, scheinen die zwei Kistenräume auch manche äußeren Ähnlichkeiten auszuweisen: „In der Falle war [oben] eine Luke, darunter ein Gitter. Man konnte die Luke öffnen, reinsehen, ohne dass einem das, was darin war, ins Gesicht sprang." Ähnlicherweise verfügte Nikes Kindheitskiste über einen Deckel: „Wenn Nike länger drin war, klappte ihre Mutter zwischendurch den Deckel auf, gab ihr etwas zu essen rein und sperrte die Kiste wieder zu", sie mit einem Vorhängeschloss sichernd. Vgl. Hermann 2021, S. 63 & S. 79.
[236] Vgl. ebd., S 82.
[237] Ebd., S. 92.
[238] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2017, S. 3-4.

3.4.3 Die Kiste des Zauberers als ein Raum des Übergangs

Die Kiste des Zauberers, in die sich die Hauptfigur eines Tages im Sommer vor fast dreißig Jahren[239] gelegt, schließen und sich „entzweisägen“ gelassen hat, scheint von allen den im Roman vorkommenden Kistenräumen interpretationsweise am komplexesten zu sein. Auf der einen Seite teilt die Zauberkiste eine Reihe von Assoziationen mit den anderen Kistenräumen: Sie erinnert die Protagonistin sowohl an ihr damaliges „Alleinesein“[240], als auch an die Gefühle des Gefangenseins und der damit unmittelbar aufgetauchten Todesangst. In der klaustrophobischen Enge der unbequemen, heißen und wackelnden[241] Kiste, die mit ihrem Spalt in der Mitte und Öffnungen an beiden Enden eine offenbare Ähnlichkeit mit der Marderfalle ausweist, wurde die Erzählerin an den Rand eines Ohnmachtsanfalls gebracht und dachte, dass sie durch den ihr im Haus des Zauberers servierten Eistee vergiftet und dazu verurteilt worden war, lebendig begraben zu werden[242]. Darüber hinaus verfügt die Zauberkiste aber noch über eine „Sonderfunktion“, die mit der Natur eines geschlossenen Kistenraumes nicht wirklich übereinzustimmen scheint: Sie fungiert als ein Raum des Übergangs, als ein „Schwellenraum“.

Die Kiste des Zauberers in Hermanns Roman lässt sich kaum als ein transitorischer, also ein a priori fluider Raum, dem Beweglichkeit und Veränderlichkeit immanent sind[243], betrachten. Aufgrund ihres Genitivattributs und bezüglich der Fiktionalität des Romans böte es sich zwar an, ihr etwas Magisches – eine Zauberkraft, irgendeine zauberhafte Aura – zuzuschreiben; die die Zauberkiste betreffenden, vielmehr verächtlichen Aussagen der Protagonistin weisen jedoch darauf hin, dass es nicht der Fall ist. Die Erzählerin lässt sich hören, dass die „ein wenig abgeschabt[e], mit blauem Lackpapier und silbernen Sternchen beklebt[e]“[244] Kiste „auch vor dreißig Jahren schon lächerlich gewesen [war]“[245], „ein Witz“[246]. Die Kiste an sich scheint also ein bloßes Instrument zur Durchführung des steinalten, jedem bekannten[247] Zaubertricks mit zersägter Jungfrau darzustellen, dem nichts per se Außergewöhnliches zuzuschreiben wäre.

---

[239] Vgl. Hermann 2021, S. 9.
[240] Ebd., S. 64.
[241] Vgl. ebd., S. 24.
[242] Vgl. ebd., S 25.
[243] Vgl. Borsò, S. 259 in: Dünne & Mahler 2015.
[244] Vgl. Hermann 2021, S. 67.
[245] Vgl. ebd., S. 23.
[246] Vgl. ebd., S. 27.
[247] Vgl. ebd., S. 16., S. 214.

In Bezug darauf kommt uns die Zauberkiste eher als ein mehr oder weniger regloser *locus* vor. Den absoluten Raumtheorien nach ist Raum, ein *spatium*, als ein durch die drei Dimensionen der Länge, Breite und Höhe gekennzeichnetes, in sich selbst unendliches Phänomen zu verstehen. Ein „durch die je vorgegebene, feste Position bestimmt[er]", begrenzter Teil dieses Raumes gilt dann als der *locus*, der Ort. Dieser locus lässt sich als natürlich betrachten, solange „etwas in ihm steht", bzw. solange sich in ihm ein „unbewegte[r] Körper" befindet. Eine Bewegung wird in dieser Hinsicht demgegenüber als etwas Unnatürliches, etwas Fremdartiges angesehen.[248] Angesichts dieses Raum-, bzw. Ortverständnisses scheint die Zauberkiste ein von der Spatialität des ihr umgebenden Wohnzimmers abgegrenzter *locus* zu sein.

Das sonst vollkommen leere, entpersönlichte Wohnzimmer[249] weist auf den ersten Blick zwar keine räumliche Lebendigkeit aus, kehren wir jedoch zum Postulat Hodrovás, dass ein Ort erst durch das in ihm anwesende Subjekt wirklich „belebt", „verräumlicht" wird, zurück[250], erweist sich die betäubende Stille[251], die die Protagonistin in diesem Zimmer empfindet, als eine wohl nachvollziehbare räumliche Eigenschaft. Der das Wohnzimmer mitprägende Zauberer scheint um sich herum nämlich „etwas Regloses, Zähes"[252] zu haben, das dem Wohnzimmer dann einen entsprechenden Charakter verleiht. In Bezug darauf bzw. im Gegensatz dazu kommt einem mitten im Zimmer auf zwei Böcken stehende Zauberkiste[253] als eine „anorganische" Örtlichkeit – als ein an sich regloses, passives Subjekt – vor, das für Platzierung eines unbewegten Körpers konzipiert und auf äußere Manipulation angewiesen ist.

Angesichts des kürzlich Erwähnten bietet sich die Frage an, wieso so eine statisch erscheinende Kiste trotzdem als ein den Anschein hoher Dynamik nahelegender Raum des Übergangs wahrgenommen werden kann. Für die Beantwortung der Frage scheint Michail Bachtins Theorie der Chronotopoi behilflich zu sein. Bachtins Chronotopos lässt sich als eine auf die Untrennbarkeit von den Kategorien der Zeit und des Raumes hinweisende literaturtheoretische Metapher verstehen, der nach in der Literatur die räumlichen und zeitlichen Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen

[248] Vgl. Borsò, S. 261 in: Dünne & Mahler 2015.
[249] Vgl. Hermann 2021, S. 27.
[250] Vgl. Hodrová 1994, S. 10.
[251] Vgl. Hermann 2021, S. 27.
[252] Ebd., S. 27-28.
[253] Vgl. ebd., S. 20.

[verschmelzen]“, und die die Zeit als die vierte Dimension des *spatium* betrachtet.[254] Nehmen wir die Perspektive dieser spatio-temporälen Interdependez ein, gelangen wir dazu, dass die Zauberkiste außer ihrem *locus* ebenfalls an die konkrete Zeit jenes „Tag[es] vor fast dreißig Jahren“[255] gebunden und dadurch zu definieren ist.

Neben der allgemein berühmteren Typologie der für unterschiedliche literarische Genres prägenden Makrochromotopoi, die „über einzelne Schauplätze oder einzelne motivartige Handlungselemente hinausgreifen“[256], bringt Bachtin in seinem Werk auch zahlreiche Mikrochronotopoi zum Ausdruck, „die an konkrete Lokalitäten gebunden sind“; unter diesen gibt es neben dem Chronotopos des Weges oder dem des Marktplatzes den für uns und für die erwähnte Zauberkiste wichtigen Chronotopos der Schwelle.[257] Gehen wir von den unserer Arbeit zugrundeliegenden Hypothesen aus, denen nach der Roman als eine komplexe, v. a. durch liminale (und heterotope) Räume geprägte Metapher betrachtet werden kann, scheint zwischen dem Gesamtsujet des Romans, der als die Verkörperung der Sehnsucht nach einem Wandel[258] verstandenen Tankstelle, und schließlich der Kiste des Zauberers ein „eingebettetes [chronotopisches] Verhältnis“[259] zu herrschen. Die Kiste des Zauberers ließe sich demnach als Extension bzw. Kulmination des im bereits diskutierten Verhältnis vom Abstraktesten zum Konkretesten fortschreitenden Schwelle-Begriffs ansehen.

Nachdem wir die Kiste des Zauberers mithilfe etlicher raumtheoretischer Postulate angesehen und es versucht haben, auszulegen, wieso ihr die Rolle eines Übergangsraumes zugewiesen werden könnte, wollen wir unsere Aufmerksamkeit noch auf ihre mit dem Begriff der Schwelle eng zusammenhängende symbolische Komponente lenken. Das in der Kiste stattfindende Entzweisägen des Körpers lässt sich hier als das Symbol für seelische Spaltung interpretieren. Als die Protagonistin das Wohnzimmer des Zauberers

---

[254] Vgl. Bachtin 2008, S. 7.
[255] Vgl. Hermann 2021, S. 64.
[256] Namentlich finden wir unter diesen Makrochronotopoi z. B. den Chronotopos des abenteuerlichen Prüfungs-, bzw. Alltagsromans, des Ritterromans, des Schelmenromans, des pastoralen Idylls u. a.; vgl. Huss, König & Winkler 2016, S. 19-20.
[257] Vgl. ebd., S. 20.
[258] Siehe das Kapitel 3.2 dieser Arbeit.
[259] Im englischen Original als „nested chronotope“ bezeichnet. Aufgrund der empfundenen Kompliziertheit Bachtins Theorie hat Jay Ladin es versucht, die wichtigsten Beziehungsmuster zwischen Bachtin’schen Makro- und Mikrochronotopoi vorzuschlagen. Das „eingebettete“, vorwiegend für in Ich-Form geschaffene Literaturwerke charakteristische Verhältnis basiert darauf, dass ein Makrochronotopos einen anderen, ggf. mehrere andere Mikrochronotopoi enthält. Falls die Chronotopoi in dialogischer Beziehung stehen, trägt der von dem Makrochronotopos völlig gefärbte Mikrochronotopos direkt zur Qualität und Bedeutung des Makrochronotopos bei. Vgl. Ladin, S. 226. [Übersetzt von LP]

zum ersten Mal betritt, merkt seine dort auf einem der drei Stühle sitztende Frau an, dass „[die Protagonistin] nicht wirklich klein [ist].“ Der Zauberer stimmt damit jedoch nicht überein und sagt seiner Frau, dass „[s]ie genau richtig [ist]“, und dass „[seine Frau] einverstanden sein [wird]“.[260]

Auch wenn dem der Hauptfigur unterbreiteten Angebot des Zauberers, seine Assistentin zum Zersägen zu werden, die Worte vorangegangen sind, dass „sie klein [ist]“, „genau richtig für [ihn]“, dass sie die richtigen Füße und schmale Schultern hat und schmal ist,[261] lässt sich in seiner unstimmigen Reaktion eine über reine Körperlichkeit der Protagonistin hinausgehende Einschätzung erahnen. Es sieht nahezu so aus, als hätte er bereits an der Tankstelle ihren damaligen Seelenzustand[262] gespürt und darauf hindeuten würde, dass sie eine geeignete Person für ein seelisches Zersägen ist. Dieser Vermutung scheint überhin seine Sicherheit zu entsprechen, dass die Protagonistin über sein Angebot nachdenken und schließlich doch kommen würde, sowie die Tatsache, dass auf dem Fensterbrett im Wohnzimmer genau drei zum Eingießen des Eistees vorbereitete Gläser stehen.[263]

Die Fragen, die der Protagonistin von dem Zauberer und seiner Frau vor der Probe des Zersägens gestellt werden, kommen ihr merkwürdig vor. Sie versteht nicht, warum es sie interessieren sollte, wo sie arbeitet, ob sie eine Familie oder jemanden hat, für den sie etwas tun müsste. Später zeigt es sich, dass diese Fragen als Fragen organisatorischen Charakters verstanden werden könnten: Das Zaubererpaar will vermutlich wissen, ob sie dazu fähig wäre, mit ihnen als Assistentin auf ein Kreuzfahrtschiff namens MS Aurora mitzukommen.[264] Im Angesicht der sich anbietenden symbolischen Auslegung lassen sich diese Fragen jedoch ebenfalls als ein Interesse daran interpretieren, ob im Leben der Erzählerin sich irgendwelcher Sinn oder irgendeine Richtung finden lassen – oder ob die junge Frau in ihrem Dasein nur ziellos schwebt und eines seelischen Zersägens, eines Schwellenübertretens, bedürfen könnte.

Als der Zauberer der Hauptfigur vorm Betreten der Kiste versichert, dass sie „keine Angst haben [muss]“, sagt sie, dass sie keine Angst hat und nicht weiß, wovor sie welche haben

[260] Vgl. Hermann 2021, S. 20.
[261] Vgl. ebd., S. 14-15.
[262] Siehe das Kapitel 3.2. dieser Arbeit.
[263] Vgl. Hermann 2021, S. 21.
[264] Vgl. ebd., S. 21-22.

sollte.[265] Diese Reaktion sagt viel über die resignierte Gleichgültigkeit aus, die die Erzählerin bezüglich ihrer Existenz demonstriert. Ihre damalige Verhaltensweise erinnert nämlich an eine Art „Schlafwandeln“[266], mit dem die Hauptfigur sie während einer späteren Auseinandersetzung mit dieser Erinnerung ganz treffend vergleicht. Während dieser Rumination beschäftigt sie sich mit der Frage, warum sie „keine Angst hatte, als [sie] dem Zauberer und seiner Frau begegnet [ist], [w]arum [sie] mit ihnen mitgegangen [ist][267]. Sie gelangt schließlich dazu, sie „muss [sich] gewünscht haben, dass [sie von dem Zauberer] in zwei Hälften zerteilt würde“[268]. Obwohl der Zauberer „darauf verzichtet [hat]“, erinnert sich die Erzählerin – wie im Einklang mit der auf die seelische Ebene übertragenen Symbolik des Entzweisägen – an den Gedanken, der ihr durch den Kopf ging, nachdem sie probeweise „zersägt“ worden ist: „Ich wäre tatsächlich in zwei Hälften geteilt – nicht körperlich, eher im Kopf. Vielleicht im Herzen. Mein Herz wäre in zwei Hälften geteilt, ich war da, und ich war ganz woanders. An einem anderen Ort, sehr weit weg.“[269]

Dieses Gefühl, innerlich entzweigesägt worden zu sein, scheint die Hauptfigur durch ihr ganzes Leben zu begleiten. In einer mit Arild geführten Diskussion gibt sie zu, dass sie sich so fühlt, als hätte sie in der Kiste etwas verloren – als läge „ein wesentlicher und nicht zu benennender Anteil“ von ihr immer noch drin.[270] Unseres Erachtens spiegelt sich in diesem von der Hauptfigur empfundenen Verlust das Prinzip des durch diesen Kistenraum verkörperten Übergangs deutlich wider: Denn es scheint unausweichlich zu sein, einen Anteil des jeweiligen Selbst loszulassen, um eine beliebige Umwandlung durchlaufen zu können.

Passend zur generellen Stimmung des Romans lässt sich die von der Protagonistin durchlaufene Umwandlung als keine märchenhafte „Erlösung“ betrachten. Neben der traumatisierenden Natur[271] der Erfahrung und allen den damals frivol ignorierten, im Rückblick jedoch klar sichtbaren Risiken, bleibt nicht einmal das im in-Bewegung-Setzen der Erzählerin bestehende Resultat des imaginären Entzweisägens von offenkundiger unerfreulicher Ambivalenz verschont: „Hätte schiefgehen können, sagt Arild. In diesem

[265] Vgl. Hermann 2021, S. 23.
[266] Vgl. ebd., S. 212.
[267] Vgl. ebd.
[268] Vgl. ebd., S. 213.
[269] Ebd., S. 25-26.
[270] Vgl. ebd., S. 216.
[271] Vgl. ebd., S. 67.

Haus. Du weißt nie, an was für Psychopathen du gerätst. Worauf die Leute hinauswollen. Ja, sage ich, hätte schiefgehen können. Ist aber nicht schiefgegangen. Jedenfalls nicht auf die klassische Weise.“[272]

Im letzten Satz der Protagonistin gibt es eine explizite, wenngleich nicht näher spezifizierte Andeutung darauf, dass der Besuch beim Zauberer bzw. das Sich-Hinlegen in seine Kiste doch in bestimmter Weise schiefgegangen ist. Dabei bleibt jedoch unbestritten, dass die Zauberkiste der ihr zugewiesenen Funktion nachgekommen ist: In deren Innenraum ist die Protagonistin ihrem bisherigen reglosen Schwebezustand entrissen worden. Wie „schief“ sie seit dem Zersägensakt durch das Leben auch gehen möge, eine Tatsache bleibt gewiss: Sie geht ja.

3.5 Das Grenzwesen im Grenzlosen oder Vom Bord zum Meeresboden

Es wäre undenkbar, bei der Raumanalyse und -interpretation Hermanns *Daheim* das Phänomen des Meeres auszulassen; letztendlich spielt sich die Mehrheit der Geschichte in der nordischen Ödnis[273] am Meer ab. Mit dem Strand werden wir uns im Detail aber erst im nachkommenden Kapitel beschäftigen. Im Rahmen dieses Kapitels wollen wir uns demgegenüber auf die Wechselbeziehung zwischen dem in seiner „unermesslichen räumlichen Größe“[274] empfundenen Meer und denjenigen Räumlichkeiten, die sich auf der „instabilen Grenzfläche“[275] des Meeresspiegels tragen lassen, konzentrieren.

Angesichts seiner erhabenen, faszinierenden Gewaltigkeit haben sich mit dem Meeresphänomen im Laufe der Geschichte viele beschäftigt: vom antiken Philosoph Thales, der den mit Wasser gefüllten Raum mit der Weltentstehung verbindet, über Herman Melville, der in seinem im Jahr 1841 erschienenen, zwischen Romantik und Realismus schwankenden Roman *Moby Dick* die äußerst schwierige Bewältigung des Meeresraums thematisiert, bis zu zahlreichen Denkern der letzten Jahrzehnte, die das Meer verschiedenen, von der Ökologie bis zur Geopolitik reichenden Untersuchungen unterziehen.[276]

---

[272] Hermann 2021, S. 215.
[273] Weidermann 2021.
[274] Vgl. Kraztert 1998, S. 36 in: Becker, S. 251 in: Günzel 2012.
[275] Vgl. Becker, S. 251 in: Günzel 2012.
[276] Vgl. ebd.

Eine der einflussreichsten raumtheoretischen, auf das Meer bezogenen Betrachtungen der letzten Zeit kommt von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in ihrer Unterscheidung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten das Meer zum Archetyp aller glatten Räume – also Räume, die als intensive *spatien* der Entfernung betrachtet werden können – nennen.[277] Diese Auffassung des Meeres ist für unsere Interpretation von beträchtlicher Bedeutung: Ihr nach lassen sich die glatten Räume auch als Affekt-Räume bezeichnen, die „viel mehr von Ereignissen und Haecceïtates als von geformten oder wahrgenommenen Dingen", von „Intensitäten, Winden und Geräuschen, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten" belegt werden. Sie sind Räume der besonders auf der haptischen (statt der optischen) Ebene operierenden Wahrnehmung.[278]

Das allgemein als Symbol für Reise und auch für Lebensfahrt zu verstehende Schiff[279] lässt sich in seiner in-sich-Geschlossenheit als ein jenem grenzenlosen Meer entgegengesetzter Ort[280] bezeichnen, als ein „Grenzwesen"[281], das „mobilgemachte Nest, das Herkunft und Risiko, Behälter und Transitraum dynamisiert"[282]. Aufgrund seiner paradoxen Raumform zwischen Einschließung und Ausgerechtigkeit auf das Offene[283] ist das Schiff von Michael Foucault als „Heterotopie *par excellence*"[284] bezeichnet worden. Im Rahmen unserer auf Roman-Schiffe bezogenen Interpretation werden wir uns neben dieser für unsere Zwecke sehr bedeutsamen Schiff-These Foucaults auch an den angloamerikanischen Begriff der sog. *itinerance* orientieren, welcher sich etwa als „zielloses Reisen" im Sinne der Metapher für Existenz[285] verstehen lässt.

[277] Vgl. Becker, S. 252 in: Günzel 2012; vgl. Deleuze & Guattari 1980, S. 664.
[278] Vgl. Deleuze & Guattari 1980, S. 663-664.
[279] Neben des Schiffes auch das Boot oder die Barke; vgl. Biedermann 1989, S. 381.
[280] Vgl. Becker, S. 251 in: Günzel 2012.
[281] Vgl. ebd.
[282] Sloterdijk 2005, S. 195 f. in: Günzel 2012, S. 355.
[283] Vgl. Becker, S. 355 in: Günzel 2012.
[284] Dünne & Günzel 2021, S. 327.
[285] Vgl. Borsò, S. 266 in: Dünne & Mahler 2015.

3.5.1 Das Schiff MS Aurora als die Heterotopie *par excellence*

Das Schiff MS Aurora spielt im Roman eine wohl untraditionelle Rolle: Obwohl sich an seinem Bord letztendlich kein einziger Moment der Geschichte abspielt, lässt sich sagen, dass es einer ihrer wichtigsten Bezugspunkte ist. In diesem Subkapitel wollen wir es folglich versuchen, die Funktion zu benennen, die das Schiff MS Aurora dem Roman gegenüber auszuüben scheint. Dabei halten wir uns hauptsächlich an den zuvor erwähnten Michael Foucault, der für seine Theorie von Heterotopien sechs (im Kapitel 3.2 im Detail angegangene) Grundsätze formuliert hat, und dem nach dem Schiff der Status eines exemplarischen Beispiels einer solchen Heterotopie zugeschrieben werden kann:

> Wenn man bedenkt, dass Schiffe letztendlich ein Stück schwimmenden Raumes sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, die von Hafen zu Hafen [...] fahren, [...] dann werden Sie verstehen, warum dass Schiff für unsere Zivilisation [...] nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung [...] ist, sondern auch das größte Reservoir für die Phantasie. Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence.* In den Zivilisationen, die keine Schiffe haben, versiegen die Träume.[286]

Das Roman-Schiff wird zum ersten Mal vom Zauberer während des Besuchs der Protagonistin in seinem Haus erwähnt. Der Zauberer stellt ihr das Schiff MS Aurora als ein Kreuzfahrtschiff vor, das nach Singapur und zurück fährt und das die Hauptfigur mit ihm und seiner Frau bestiege, falls sie seine Assistentin beim Zersägen würde. Am Bord des Schiffes würden sie dann ein Vierteljahr lang drei Vorstellungen pro Woche machen,[287] diesmal mit „eine[r] richtige[n] kleine[n] Paradetreppe“[288], mit Nebel, Musik und Illuminierung[289].

Auch wenn der Begriff „Kreuzfahrt“ im buchstäblichen Sinne des Wortes auf eine kreuz und quer verlaufende Art des Reisens hindeuten könnte, treffender handelt es sich um eine „Rundfahrt“; denn die Aufgabe des Schiffes besteht primär nicht darin, die Reisenden auf einen bestimmten Ort zu transportieren. Anstatt dass das Kreuzfahrtschiff das Mittel zum Zweck wäre, ist es das Zweck an sich. Das Kreuzfahrtschiff lässt sich in diesem Sinne als ein autarker Ort ansehen, der für einen begrenzten Zeitraum zum alleinstehenden Mikrokosmos – zu einem mehr oder weniger luxuriösen Paradies – wird.

---

[286] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 327.
[287] Vgl. Hermann 2021, S. 22.
[288] Vgl. ebd., S. 23.
[289] Vgl. ebd., S. 25.

Er ist darum eine unverfälschte, restlos „verwirklichte Utopie“[290]. Soll jenes „von Hafen zu Hafen“ fahrende Schiff in der früher zitierten Argumentation Foucaults als eine „Extremform der Heterotopie“[291] angesehen werden, scheint das Kreuzfahrtschiff diese noch zu vervielfältigen.

Für das Roman-Kreuzfahrtschiff gilt das oben Erwähnte ganz passend. Obzwar die MS Aurora nach Singapur fährt, fährt sie auch wieder zurück. Auf die nahezu paradiesische Natur dieser drei Monate dauernden Kreuzfahrt deutet ferner selbst der Zauberer hin: Die Erfahrung einer solchen Schiffreise sieht er nämlich als „etwas eigenes“[292], als ein entspannendes Geschenk. In der ihr zuerkannten Außenkabine wäre der Hauptfigur es angeblich ermöglicht, tagtäglich am Bullauge zu stehen und mit dem Blick auf das Meer, auf den Sonnenuntergang und Sonnenaufgang, zu rauchen.[293]

Wie schon zu Beginn des Subkapitels zum Ausdruck gebracht, ernennt Biedermann in seinem Lexikon der Symbole das Schiff zum „Symbol für Reise und auch Lebensfahrt“[294]. Zum ähnlichen Ergebnis gelangt schließlich auch die Protagonistin in ihren zum Ende des Besuchs bei dem Zauberer und seiner Frau gemachten Überlegungen. Alle Indizien scheinen darauf hinzuweisen, dass sich die beiden im kaum eingerichteten Bungalow nur übergangsweise aufhalten, nirgends wohnen und auf Schiffen unterwegs sind: Dass sie „letztlich Reisende [sind]“[295]. In Bezug auf den grundsätzlich zyklischen, auf sich selbst bezogenen und in sich geschlossenen Charakter einer Kreuzfahrt bietet sich jedoch die Frage, inwieweit man in einem solchen Schiff-Raum so eine mit einer von Natur aus progressiv *forts*chreitenden Lebensfahrt vergleichbaren Reise unternimmt.

Unter dem schönen Schein des beinahe als Paradies zu verstehenden Kreuzfahrtschiffes – des potenzierten *par excellence* des Schiffes Foucaults – scheint sich unseres Erachtens eine Art Eskapismus zu verbergen, eine andere Form von Wirklichkeitsflucht bzw. ein auf einen anderen Ort, einen „Ort ohne Ort“[296], übertragener Schwebezustand. Diesem Verständnis scheint auch die Entscheidung der Protagonistin, die Reise mit dem Zauberer und seiner Frau nicht zu unternehmen, entgegenzukommen: Die in der Zauberkiste Entzweigesägte ist dem Liminalen doch schon entrissen worden. Im Vergleich zu dieser

[290] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 320.
[291] Vgl. ebd., S. 327.
[292] Hermann 2021, S. 28.
[293] Vgl. ebd., S. 22, S. 28.
[294] Neben dem Schiff auch das Boot oder die Barke; vgl. Biedermann 1989, S. 381.
[295] Vgl. Hermann 2021, S. 27.
[296] Günzel 2012, S. 355.

auf dem Verständnis des Kreuzfahrtschiffes als die eigentliche Zieldestination basierenden Interpretation schlägt Otis, der Exmann der Hauptfigur, einen anderen potenziellen Ausgang ihrer damaligen Situation vor:[297]

> [...] wenn du nach Singapur gefahren wärest, säßest du heute nicht in diesem muffigen halbverfallenen dunklen Haus hinter dem Deich. [...] Du könntest in einer Suite im 17ten Stock eines Townhouses im Bett liegen und Jasminblütentee aus flachen Schalen trinken. Du könntest einen malayischen Abendhimmel sehen, du wärest ziemlich sicher nicht zurückgekehrt. Du wärest in Singapur geblieben.[298]

In dieser Version der Geschichte wird das Schiff wiederum zum Mittel zum Zweck im Sinne Foucaults, zu einem Fahrzeug, das die „unermessliche räumliche Größe“[299] des Meeres bzw. Ozeans überwindet, um die Reisenden in eine andere Destination, eine alternative Realität hinüberzubringen. Im Angesicht des Verzichts der Erzählerin auf die Reise und der Tatsache, dass sie stattdessen in einer „zu grau[en], zu einsam[en], zu mittelmäßig[en]“, schlichten Ecke der Welt[300] geendet hat, könnte das Schiff das Foucaultsche „Reservoir für die Phantasie“, ja sogar einen versiegten Traum darstellen.

Im Gesamtkontext des Romans scheint sich in Bezug auf das Schiff also zweierlei Interpretation anzubieten: Es kann entweder als das beste Beispiel für Foucaults Heterotopie verstanden, oder für den symbolischen Raum des nicht-Passierten, des Was-wäre-wenn gehalten werden. Ungeachtet der beiden Versionen bleibt jedoch letztendlich diejenige Tatsache am wichtigsten, dass die Schiffsreise für die Erzählerin weder mit diesem noch mit jenem Resultat geschehen ist[301]. Aufgrund dessen entzieht sich das Schiff MS Aurora im Laufe der Geschichte nie dem Status eines imaginären, rein hypothetischen Ortes.

---

[297] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 327.
[298] Vgl. Hermann 2021, S. 67-68.
[299] Vgl. Kraztert 1998, S. 36 in: Becker, S. 251 in: Günzel 2012.
[300] Vgl. Hermann 2021, S. 68.
[301] Vgl. ebd., S. 31.

3.5.2 Anns Bootsleben als der Inbegriff von *itinerance*

Außer der im Bereich des Hypothetischen gebliebenen MS Aurora begegnen wir im Roman noch einem anderen maritimen Fahrzeug, das diesmal ganz real ist. Die Rede ist vom Boot, an dessen Bord Ann, die Tochter der Protagonistin, die Weltmeere durchquert. Anns Boot lässt sich interessanterweise weder als ein restloses Äquivalent des Schiffes Foucaults noch dasjenige des Kreuzfahrtschiffes MS Aurora betrachten. Stattdessen scheint es etwas von den beiden in sich einzuschließen und darüber hinaus zu gehen. Man kann es nämlich sowohl als das Mittel zum Zweck, als auch als der Zweck an sich betrachten – in beiden Fällen jedoch ein bisschen anders als bei den vorbildhaften Wasserfahrzeugen.

So wie das „Foucaultsche" Schiff ist Anns Boot „auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und [...] dem endlosen Meer ausgeliefert"[302]. Nach dem, was sich aus dem Roman ablesen lässt, dient es jedoch nicht dazu, seine Insassen von Hafen zu Hafen zu fahren. Ihr Reisen scheint vornehmlich an Bord des Bootes beschränkt zu sein, auf den Akt des Reisens selbst. Vom als eine von der sonstigen Lebensrealität der Schiffsgäste abweichende Zieldestination zu betrachtenden Kreuzfahrtschiff MS Aurora unterscheidet es sich jedoch ebenso. Auch wenn die Bootsgäste das Bord tatsächlich kaum zu verlassen scheinen, ist das Boot kein Zweck an sich. Obzwar es sich um kein zu merkantilen, kolonisatorischen oder kriegerischen Absichten[303] bestimmtes, also im traditionellen Sinne des Wortes zu betrachtenden Beförderungsmittel handelt, lässt Anns Boot zugleich keinen Zweifel daran zu, dass man mit ihm reist, und dass Ann „eine Reisende [ist]"[304].

Im Allgemeinen kann man Anns Boot als ein bewohnbares „Stück schwimmenden Raumes"[305] ansehen, das zum Zweck des sog. *itinerance*, eines mehr oder weniger ziellosen Reisens[306] durch die Weltmeere dient: eines Herumstreifens, einer Irrfahrt, einer Wanderschaft[307]. Wanderschaft lässt sich dann primär als eine „nicht nur graphisch-räumlich[e], sondern auch geistig-intellektuell[e]" Tätigkeit eines „suchenden Menschens oder Weggehers" verstehen, die man in der Romantik begonnen hat, „mit dem

[302] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 327.
[303] Vgl. Günzel 2012, S. 355.
[304] Vgl. die Sektion „Über das Buch" im von Fischer Verlag herausgegebenen E-Book von Hermann, 2021.
[305] Dünne & Günzel 2021, S. 327.
[306] Vgl. Borsò S. 266 in: Dünne & Mahler 2015.
[307] Vgl. Context.reverso.net, „errance". Diese Synonyme werden auf der Website dem Begriff *errance* zugeordet, der jedoch mit dem Wort *itinerance* eng verwandt, ja synonym zu verwenden ist.

Motiv individueller bürgerlicher Freiheit“ zu verbinden.[308] Vornehmlich der Freiheitsdrang scheint dabei die grundlegende Zutat Anns Entscheidung, eine Bootsexistenz zu führen, darzustellen.

Hinter Anns Freiheitsdrang lassen sich, im Widerspruch zur berühmten Dichotomie des „nature *versus* nurture“, sowohl Veranlagung als auch Erziehung vermuten. Auf der einen Seite scheint dieser Drang eine Ann angeborene Eigenschaft zu sein. Als sie klein war, „wollte [sie] keiner Gruppe zugehören“; sie „war schlecht in der Schule“ und hat „mehr Raum um sich herum [gebraucht] als andere Leute“[309]. Sogar das Meer hat sie schon als kleines Mädchen „schön gefunden“[310] – im Laufe der Zeit hat sich diese Vorliebe in Tätowierungen von Leuchttürmen, Kompassen und Sternbildern ausgedrückt[311]. Darüber hinaus lässt Anns Persönlichkeit einen deutlich rebellischen Geist spüren: Auf die Überzeugung ihres Vaters Otis, dass man sich „nie, niemals in Sicherheit wiegen [darf]“ reagiert sie mit den Worten, dass „[sie] trotzdem das mach[t], was [sie] will“[312].

Auf der anderen Seite hat Anns Einstellung und die Sehnsucht nach der Ferne mit größter Wahrscheinlichkeit damit zu tun, dass sie als Kind mit dem „versponnenen Archiv“[313] ihres Vaters konfrontiert worden ist. Obwohl die damals mit ihrer Mutter in einer anderen Wohnung außerhalb des „Archivs“ lebende Ann zum Vater oft und gerne zu Besuch gekommen ist, „[hat] Otis’ Sammeln [zugleich] dazu geführt, dass Ann außer einem Rucksack mit Zahnbürste, Handy, T-Shirt und Adressbuch [...]“ bei ihrem Auszug nichts anderes mitgenommen hat.[314] Im Vergleich zu Otis hängt Ann „ihr Herz nicht an Gegenstände“ und findet nicht nur den Überfluss an Eigentum sondern auch die bloße Idee eines Zuhauses[315] als eine Art Freiheitberaubung – eine belastende Sträflingskugel.

Hinter dem Reisen Anns und der anderen Insassen des Bootes scheint sich jedoch keine Suche im Sinne eigentlicher Entdeckungs- bzw. Erkenntnisreise[316] finden zu lassen. Auf

---

[308] Vgl. Günzel 2012, S. 446.
[309] Vgl. Hermann 2021, S. 143.
[310] Vgl. ebd., S. 49.
[311] Vgl. ebd., S. 144.
[312] Vgl. ebd., S. 75.
[313] Vgl. ebd., S. 71.
[314] Vgl. ebd.
[315] Vor der bloßen Erwähnung des Zuhauses hat Ann eine große Angst; vgl. ebd., S. 150. [„Sie befürchtet, dass ich sagen könnte – komm nach Hause. Als müsste sie sich dagegen wappnen, dass ich das sagen könnte.“]
[316] Entsprechend etwa dem graphisch-räumlichen und geistig-intellektuellen Suchen nach Gleiter; vgl. Günzel 2012, S. 446-447.

der einen Seite sagen die Koordinaten, die Ann an ihre Mutter ab und zu schickt, aus, dass das Boot sich immer weiter entfernt – vom „Rand des Kontinents und da[her], wo die Dinge sich verschärfen“ bis in „ein Gewässer, das ungefähr und auf den Landkarten nicht mehr vermerkt [ist]“.[317] Auf der anderen Seite ist Ann der Meinung, dass es naiv ist, zu denken, dass „das Unbewusste klar werden kann“, und dass es möglich ist, Wahrheit zu finden. Stattdessen ist sie davon überzeugt, dass jede Erklärung ausgedacht ist und erst dann existiert, wenn man sie formuliert.[318]

Angesichts dessen scheint die Art des Wanderns, welcher sich Ann am Bord ihres Bootes ergibt, mit derjenigen übereinzustimmen, die Gleiter nach im 19. Jahrhundert in der Opposition zur Figur jenes suchenden Wanderns ins Zentrum getreten ist, und zwar derjenigen des Verlierens und „Sich-selbst-verlierens“.[319] Dieser Vermutung würde gleichfalls der Widerwille entsprechen, den Ann jeder Erwähnung eines Zuhauses gegenüber äußert. Wie im völligen Einklang mit den auf unsere Hypothesen bezogenen Begriffen der Rushdieschen *Unverwurzelung*[320] und *Entfremdung* scheint die im Boot sich immer weiter entfernende[321] Tochter der Erzählerin darauf zu zielen, keine Wurzeln zu schlagen – weder im örtlichen noch im geistigen Sinne des Wortes. Auf alle potenziell bindenden Gewissheiten verzichtend bemüht sich Ann darum, ihre Autonomie um jeden Preis zu bewahren.

In Bezug darauf kommt das zum „winzige[n] Punkt auf einem nachtblauen Meer“[322] gewordene, durch die entferntesten Gebiete des schon kaum Vermerkbaren streifende[323] Boot Anns als Ort, bzw. Raum einer absichtlichen, sowohl graphisch-räumlichen als auch geistig-intellektuellen Entfremdung bzw. Entfernung. Es sieht wie ein mit dem ihn immer ferner driftenden, mit jener grenzenlosen Freiheit assoziierten Meer in einer Wechselbeziehung interagierender Ort aus, als ein Mittel zum absichtlichen Verlorenwerden – und als dessen Zweck zugleich. In ähnlicher Weise wie im Fall der kommunikativen Besonderheiten Nikes[324] scheint Anns Boot dabei sowohl für ein der konkreten Geschichte dienendes Emanzipations- bzw. verloren-Gehen-Motiv, als auch

[317] Vgl. Hermann 2021, S. 213.
[318] Vgl. ebd., S. 149.
[319] Vgl. Günzel 2012, S. 447.
[320] Vgl. Bădulescu 2012, S. 5. [Orig. „unrootedness“; übersetzt von LP]
[321] Vgl. Hermann 2021, S. 213.
[322] Vgl. ebd., S. 173.
[323] Gleiter führt das Verb „Streifen“ als ein Synonym der verlierenden und sich-selbst-verlierenden Art von Wandern an; vgl. Günzel 2012, S. 447.
[324] Siehe S. 54 dieser Arbeit.

für eine überpersönliche, über das Literaturwerk hinausgreifende Anspielung an jene entfremdenden Tendenzen zu stehen, die zur Entstehung einer auf beiderseitigem Verständnisverlust basierenden Generationskluft führen:

> Ich glaube [...], dass [Papa] sich [...] sicher freuen [würde], wenn du ihn mal besuchst. Wenn du nach Hause fährst [...]. Jetzt habe ich es doch gesagt – nach Hause. Ich wollte es nicht sagen, ich habe nicht aufgepasst. Ann gähnt ausgiebig [...]. Mal sehen. Es gibt hier was zu tun. Wir haben Pläne, ich kann hier gerade nicht weg. Verstehst du, was ich meine. Ich sage, ich fürchte, ich versteh's nicht. Tut mir leid. Ich weiß zu wenig, um was zu verstehen.[325]

3.5.3 Das Meer als ein sinnbildlicher Affekt-Raum

In diesem Kapitel befassen wir uns mit den miteinander zusammenhängenden Phänomenen des Meeres und der auf seiner Oberfläche schwimmenden Wasserfahrzeuge. Nachdem wir uns mit der auf sich selbst bezogenen, in sich geschlossenen verwirklichten Utopie des Kreuzfahrtschiffes MS Aurora und mit Anns mit dem Meer wechselbezüglich interagierendem Boot gewidmet haben, wollen wir nun auf Schiffsdecke beliebiger Art verzichten, um die Aufmerksamkeit auf das tatsächliche Meereselement richten zu können.

Wie in der Einleitung des Kapitels erwähnt worden ist, lässt sich das Meer nach Deleuze und Guattari als der Archetyp des dem gekerbten entgegengesetzten glatten Raumes betrachten.[326] Diese „Glätte" weist dabei auf die übergewichtige Absenz von geformten oder wahrgenommenen Gegenständen und auf die demgemäß in den Vordergrund geschobenen Ereignisse und Haecceïtates hin; aufgrund der Gewichtigkeit dieser Phänomene kann man die glatten Räume auch als sog. Affekt-Räume, deren Erfahren hauptsächlich die haptische Wahrnehmung zugrundeliegt, bezeichnen.[327] In *Daheim* lässt sich diese tiefenwirkende Wahrnehmung des Meereselements jedenfalls beobachten. Den Lesern und Leserinnen wird sie dann vor allem aus der Perspektive Mimis, der einheimischen Freundin der Protagonistin, vermittelt. In diesem Subkapitel wollen wir im Angesicht dieser Affekt-Raum-Theorie auf die Gemütsbewegungen hindeuten, die das Meer in den Figuren bzw. in Mimi und in der Protagonistin erregt. Dabei versuchen wir,

[325] Vgl. Hermann 2021, S. 150.
[326] Vgl. Becker, S. 252 in: Günzel 2012; vgl. Deleuze & Guattari 1980, S. 664.
[327] Vgl. Deleuze & Guattari 1980, S. 663-664.

herauszufinden, was diese über die Sinnbildlichkeit aussagen mögen, die Mimi dem Wattenmeer zuschreibt[328].

Mimi kommt von allen den der nordischen Ödnis in dieser oder jener Art zugehörigen Figuren als die selbstsicherste und der Eigentümlichkeit der Region zugeneigtste und getreuste Person vor, wobei das Meer für sie unbestritten die essenzielle Rolle spielt. Mimi scheint über das Wattenmeer alles zu wissen. Sie ist dazu bereit, der Protagonistin die mit dem Meer zusammenhängenden Begriffe wie „Ebbe und Flut, [...] Nipptide, Springflut, [und] Wasserkante“[329] zu erklären. Zugleich kann sie mithilfe des in der Region fürs Überleben unentbehrlichen Tidenkalendars[330] die Allüren des Meeres vorhersehen. Mimi achtet das Meer hoch und erkennt es restlos an. Anstatt dass sie sich zu seiner Mächtigkeit, seinem Ungestüm, teils Kaprice furchtsam oder verdammend stellen würde, scheint sie sich darum zu bemühen, daraus für sich selbst etwas zu gewinnen. Sie lässt das Meer sie in eine Stimmung versetzen; sie lässt das Meer sie beeindrucken.

Wenn es Flut gibt, geht Mimi ins Meer schwimmen, auch wenn das rostbraune, schlammige Wasser im Hafenbacken tatsächlich immer eiskalt ist. Das ihr von ihrer Großmutter beigebrachte Schwimmen im Meer stellt für Mimi nämlich ein Gottesgeschenk dar, ein Elixier, welches das Leben verlängert und Menschen glücklich macht.[331] Das Wasser betritt sie „grundsätzlich nackt“: „[S]ie zieht sich aus, als wäre das Meer ihr Liebhaber“, und „geht, ohne zu zögern, ohne einen Moment innezuhalten, ins Wasser.“[332] Dieses Verhalten scheint davon zu zeugen, dass Mimi das Meer an sich in aller seiner Kraft wirken lassen will: Im Einklang mit der These von Deleuze und Guattari ergibt sie sich einer äußerst intensiven[333], ganzkörperlich-haptischen[334] Erfahrung. Im Wasser verhält sich sie dann „wie eine Königin“: Mit ihrem Kopf hoch über dem Wasser und geschlossenen Augen schwimmt Mimi der Sonne entgegen und „badet im Licht“.[335] Da sie eine tüchtige Schwimmerin ist, begibt sich Mimi sogar über ihre Bahnen hinaus, obzwar sie angeblich jedes Mal irgendetwas hört, was sie dazu mahnt, raus in den Sog

[328] Vgl. Hermann 2021, S. 49.
[329] Vgl. Hermann 2021, S. 48.
[330] Vgl. ebd.
[331] Vgl. ebd., S. 104.
[332] Vgl. ebd., S. 106-107.
[333] Vgl. Becker, S. 252 in: Günzel 2012; Deleuze & Guattari 1980, S. 664.
[334] Vgl. Deleuze & Guattari 1980, S. 663-664.
[335] Vgl. Hermann 2021, S. 107.

des Priels zu schwimmen. Mimi kann diesem geheimnisvollen Ruf jedoch widerstehen und sich nicht verführen lassen.[336]

Eines Tages auf der Mole erzählt Mimi der Hauptfigur den Mythos über die zur Zier des heimischen Wappens gewordene Nixe, ein junges Meeresgeschöpf, das den Fischern in der Blauen Balje ins Netz gegangen, von ihnen an Land mitgenommen, dort geschändet und schließlich dem Meer – seinem Element – zurückgegeben worden sei. Die rachsüchtige Nixe habe der Region folglich eine Naturkatastrophe zugefügt: Das gestiegene Wasser habe alles, was die Leute dort hatten, vernichtet. Mimi, die sich danach sehnt, etwas von der Nixe in ihren Besitz zu bringen, behauptet, dass die zornige Wehrhaftigkeit des gefolterten Meeresgeschöpfs im Wasser immer anwesend ist und sich auf den Schwimmenden übertragt – ob dieser es will oder nicht.[337] Aus dieser Aussage lässt sich eine Erklärung für Mimis Stärke, ihre Üppigkeit und Mächtigkeit,[338] ableiten: Sie scheinen als das Resultat ihrer Verbundenheit mit dem Meereselement interpretiert werden zu können.

Im Gegensatz zu Mimi geht die Protagonistin mit beträchtlich weniger Souveränität vor, als sie sich für das Betreten des „erregend kalten", nach Algen und Schlick riechenden Wassers[339] zum ersten Mal entscheidet. Den Lesern und Leserinnen gesteht sie dabei, seit einiger Zeit Angst vorm Schwimmen in tiefem Wasser zu haben. Sie glaubt, dass es etwas mit Ann zu tun haben könnte – sie möge sich ohne sie weniger sicher fühlen. Im Wasser des Wattenmeeres begegnet sie bei diesem Nachdenken plötzlich sogar dem Gefühl, dass sie nicht mehr weiß, wie man schwimmt.[340]

Während das Meer für Mimi eine Quelle wehrhafter, befreiender Stärke darstellt, scheint die Hauptfigur in seiner Tiefe, Kälte und Mächtigkeit eine Bedrohung zu spüren bzw. die Reflexion der eigenen Unsicherheit und vermuteten Schwäche wahrzunehmen. In Bezug auf die Hauptfigur, die „mit niemandem in Verbindung gebracht werden möchte"[341], lässt sich das tiefe Wasser als eine Metapher für jenes tiefere Sich-Einlassen betrachten, das sich auf eine erfüllte menschliche Existenz bezieht – und das die Hauptfigur verweigert.

---

[336] Vgl. Hermann 2021, S. 107-108.
[337] Vgl. ebd., S. 108-113.
[338] Vgl. ebd., S. 108.
[339] Vgl. ebd., S. 113.
[340] Vgl. ebd., S. 114.
[341] Vgl. ebd., S. 105.

Auf den im Laufe des Subkapitels vorgeführten Romanauszügen wollten wir das Ausmaß der Stimmungen und Gemütsbewegungen[342] demonstrieren, die das Meer in den besprochenen Romanfiguren erregt, und wie dies darauf hinzuweisen scheint, dass das Meer im Roman im Einklang mit der Affekt-Raum-These von Deleuze und Guattari geschildert wird. Außerdem wollten wir im Angesicht dieser Gefühle versuchen, zu erschließen, was Mimi mit der Äußerung, dass „das Wattenmeer ein Sinnbild [sei]"[343], meinen möge.

Ausgehend vom tendenziell zu betrachtenden Bezug der hervorgerufenen Affekte auf die Lebenshaltung der Figuren wirkt das Meer unseres Erachtens als das Symbol der Lebenstüchtigkeit. Das Wattenmeer wird im Roman dabei in solcher Art und Weise geschildert, die ihm eine bestimmte Aktionsfähigkeit zuschreibt, und die zu verursachen scheint, dass im Meereselement eine einzigartige Lebendigkeit spürbar ist. Mit seinen sich wechselnden Tidenstiegen und Tidenfällen[344] ähnelt das Meer letztendlich gewissermaßen einem atmenden Lebewesen: Etwa jenem Liebhaber[345], in dessen Arme die nackte Mimi sich fallen lässt.

[342] In der wissenschafltichen Literatur ist die Verwendung der Begriffe *Affekt*, *Emotion*, *Gefühl*, *Stimmung* und *Gemütsbewegung* nicht vereinheitlicht; die Begriffe werden demnach oft synonym verwendet. Vgl. Lexikon der Psychologie, „Affekt".
[343] Vgl. Hermann 2021, S. 49.
[344] Vgl. ebd.
[345] Ebd., S. 106-107.

3.6 Die nordische Ödnis[346]: Sonstiges

3.6.1 Der Strand als die Zone des Übergangs und Übergehens

Im Vergleich zur Anonymität und ständigen Wandelbarkeit einer mittleren Stadt oder zur Unermesslichkeit und ungestümen Natur des Meeres kommt einem die entlegene Küstenregion mit ihrer spärlichen, überwiegend einheimischen Bevölkerung und einem langsamen Lebenstempo nahezu als ein Inbegriff der Stabilität vor. Mit dieser Vermutung scheinen letztendlich die von dort stammenden, im Laufe der Handlung auftretenden Figuren auf den ersten Blick übereinzustimmen. Während die in die Region zurückgekehrte Mimi behauptet, wieder „bei ihren Wurzeln, [...] in Wallung [zu sein]“[347], gibt ihr Bruder Arild zu, dass er nie weggegangen ist, keine Reise gemacht hat, [und] nie woanders gewesen ist[348], als auch dass er sich in Bezug auf seine Bauerntätigkeit und Schweinezucht „gar nichts vorgenommen, nichts entschieden“ hat[349] – dass er einfach damit fortgefährt hat, was von ihm erwartet worden ist. Der Altensitz, in dem die Eltern Mimis und Arilds, Amke und Onno, leben, funktioniert darüber hinaus seit jeher als das Zuhause der Alten, die den Jungen den Hof übergeben haben[350]; es handelt sich demnach um einen greifbaren Beweis einer langfristigen Familientradition.

Der französische Philosoph Jacques Derrida ist bezüglich des Phänomens des Strandes jedoch anderer Ansicht. Derrida, der bei der Formulierung seiner Gedanken oft nach verschiedenen wasserbezogenen Metaphern greift[351], indem sie sich zur Demonstration der „Auflösung der klaren Grenzen durch ihre Verflüssigung“[352] gut eignen, bringt in seinem im Jahr 1986 erschienenen Werk *Parages* zum Ausdruck, dass „das Gestade, die Zone zwischen Land und Meer, als [ein] Ort des Übergangs und Übergehens“, [eine] Landschaft ohne Land („paysage sans pays“) und [ein] Raum ohne Territorium („espace sans territoire“) zu bezeichnen ist.[353] In diesem Subkapitel wollen wir den zum Hauptschauplatz des Romans gewordenen Strand der nordischen Ödnis[354] näher anschauen, die primär sich anbietende Stabilität infrage stellen und überprüfen, ob diese

[346] Weidermann 2021.
[347] Vgl. Hermann 2021, S. 39.
[348] Vgl. ebd., S. 131.
[349] Vgl. ebd., S. 217.
[350] Vgl. ebd., S. 116.
[351] Vgl Sinclair 2020, Abstrakt.
[352] Vgl. Dietrich, S. 356 in: Hallet & Neumann 2009.
[353] Vgl. ebd.
[354] Vgl. Weidermann 2021.

Roman-Region letztendlich auch etwas von Derridas oben erwähnter Definition verkörpern möge.

Die erste Tatsache, die jene Stabilitätsvorstellung in ihrem Fundament zu erschüttern scheint, ist des Strandes direkte Abhängigkeit von, bzw. Unterwerfung unter das an ihn angrenzende Meer. Zu Beginn ihrer Bekannschaft mit der Protagonistin sagt Mimi, dass die Protagonistin sich einen Tidenkalendar beschaffen muss, um in der Region überhaupt überleben zu können. Während „der Tidenkalendar Bescheid [weiß]", wissen die Bewohner des Strandes nämlich „nichts [dar]über, was auf [sie] zukommt".[355] Wegen der unmittelbaren Nachbarschaft des Meeres ist die einheimische Bevölkerung dazu genötigt, zu lernen, dem gewaltigen Wasserelement zu widerstehen. Auch wenn den Menschen neben den im Laufe des Lebens wohl gewonnenen Erfahrungen auch etliche Hilfsmittel wie jener Tidenkalendar zur Verfügung stehen, sodass sie mit der sonstigen Unvorhersehbarkeit des Meeres besser umgehen können, bleiben seine unaufhörlichen Allüren das, was das Leben in der Region bestimmt, woran die dortige Bevölkerung sich stets anpassen muss, und weswegen sie sich tatsächlich „nie, niemals, in Sicherheit wiegen [darf]"[356].

Die Vorstellung einer vollkommenen Konstanz des Strandes wird vielmehr durch eine wiederum von Mimi kommende Äußerung unterhöhlt. Nachdem die große Kennerin des Meeres die Hauptfigur zum Hochwasseranzeiger am Hafen geführt und ihr die wichtigsten meeresbezogenen Begriffe erklärt hat, zeigt Mimi der Erzählerin, „wie weit das Wasser über [ihren] Köpfen gestanden hätte, wenn [sie] 1967 [dort] gewesen wären"[357]. Darüber hinaus fügt sie hinzu, dass „in fünfzig Jahren es das nicht mehr [gibt]" – [dass] [a]ll das weg sein [wird][358]. Diese Äußerungen Mimis weisen deutlich auf die kontinuierliche Wandelbarkeit, sowie die daraus folgende unvermeidbare Vergänglichkeit des Gestades hin. Aufgrund der kaum abänderlichen Überordnung des Meeres bleibt denjenigen, die im Schwellenraum[359] des Strandes leben wollen, nichts anderes übrig, als sich damit zu arrangieren.

[355] Vgl. Hermann 2021, S. 48.
[356] Vgl. ebd., S. 75.
[357] Vgl. ebd., S. 48.
[358] Vgl. ebd., S. 48.
[359] Vgl. Günzel 2012, S. 392.

Indem der Strand vielmehr als eine „Schnittstelle im Spannungsfeld von Natur und Kultur“[360] betrachtet werden kann, lässt sich seine Stabilität bzw. Labilität ebenfalls aus der wirtschaftlichen Perspektive auswerten. Diese zeigt sich im Allgemeinen als sehr schwankend – neben dem Ausmaß der Sozialisationsmöglichkeiten hängt selbst der Broterwerb vieler Strandbewohner direkt von der gegebenen Jahreszeit ab:

> Mein Bruder sagte, wenn die Saison beginnt, wenn die Boote im Hafen zu Wasser gelassen werden, wird es hier brechend voll. Dann kommen die Stammgäste. Skipper. Schwierige Skipper. Du wirst sehen. Ich sagte, ja. Ich sagte, noch kommt offenbar jedenfalls niemand.[361]

Wie aus dem früher Erwähnten ablesbar ist, handelt es sich beim auf der Grenze der Elemente liegenden Strand[362] um einen maritimen Raum, in dem „menschliches Leben nur unter hohem technischem und kognitivem Aufwand möglich ist“[363]. Das unberechenbare Meer und die daraus folgenden Bedrohungen, sowie die sowohl im materiellen als auch im gesellschaftlich-wirtschaftlichen Sinne sich verwandelnde, vorübergehende Gestalt des Strandes machen deutlich, dass sich hinter der Fassade der Stabilität doch eine beträchtliche Unbeständigkeit verbirgt. Obschon sich eine existenzielle Unsicherheit natürlich nicht auf Küstenregionen beschränkt – vor Schwankungen beliebiger Art oder der Möglichkeit, an irgendeinem Desaster zugrundezugehen, bleibt schließlich keine einzige Weltecke verschont – im Phänomen des Strandes scheint dies immanent zu sein.

Der Strand, das „gefährliche Trümmer[feld] auf der fragilen Grenze von Ordunung und Chaos“[364], findet sich nämlich im unaufhörlichen Dialog mit dem an sein Festland angrenzenden Meer, in einem Dialog, in dem das Meer immer das letzte Wort hat. Die Bezeichnung des Gestades als ein Ort des Übergangs und Übergehens scheint angesichts der angeführten Roman-Passagen auch für den Strand in *Daheim* passend zu sein. Die Tatsache, dass Amke, Onno, Mimi und Arild bzw. ihre Vorfahren es geschafft haben, in der nordischen Ödnis[365] trotz aller Widrigkeiten Wurzeln zu schlagen und die familiäre Tradition zu bewahren, scheint vielmehr von der Zähigkeit ihrer Abstammung zu zeugen. Mit dieser Vermutung stimmen schließlich auch die an die Hauptfigur gerichteten Worte

[360] Makropoulos 2011 in: Günzel 2012, S. 392.
[361] Hermann 2021, S. 44.
[362] Vgl. Günzel 2012, S. 391.
[363] Vgl. ebd., S. 392.
[364] Vgl. ebd., S. 392.
[365] Weidermann 2021.

des jungen indischen Arztes, der den erschöpften Onno mal „beinah zärtlich, mit Andacht [und] großem Respekt [behandelt]“[366], überein: „Ihr Schwiegervater hat Kraft, er wird hundert Jahre alt werden, er ist stark. [...] Ihr Schwiegervater ist ein Baum“[367].

3.6.2 Die Brücke im Dorf als ein verbildlichter Übergang

Auch wenn die Brücke im Dorf in der Geschichte nur zweimal erwähnt wird, scheint diesem räumlichen Phänomen in beiden Erwähnungsinstanzen eine kaum vernachlässigbare Signifikanz beigemessen zu sein. Da diese außerdem mit dem Schwerpunkt unserer Arbeit übereinstimmt, wollen wir uns die Brücke im Rahmen dieses Subkapitels näher anschauen und versuchen, herauszufinden, welche Funktionen sie innehaben und wofür sie stehen möge.

In einer Nacht geht die Protagonistin unter sternklarem Himmel die dunkle Landstraße entlang und beobachtet die in der Ebene schwer liegenden vereinzelten Höfe und endlosen, viel zu großen Felder. Als sie das über dem Fluss weiß schimmernde Geländer der Brücke bemerkt, wird sich die Hauptfigur dessen bewusst, dass es „[ihr] bedeutsam vor[kommt], über diese Brücke zu gehen, den Fluss zu überqueren, als wäre das Land auf der gegenüberliegenden Seite des Ufers ein ganz anderes“.[368] Obzwar es sich vom chronologischen Gesichtspunkt erst um die zweite Erwähnung der Brücke handelt, macht sie die Bedeutung der Brücke einerseits explizit, andererseits erläutert sie ganz deutlich unsere Auffassung des Brücke-Phänomens.

Diese Auffassung beruht primär auf dem Verständnis der Brücke als ein Verbindungs- bzw. Übergangsraum, dessen Entstehung von der Existenz zweier separater, voneinander abgetrennter Orte, die verbunden werden sollen, abhängt. Da es ohne die Existenz dieser Orte und die Notwendigkeit, sie miteinander in Verbindung zu bringen, keinen Grund für die Entstehung eines solchen Verbindungs- bzw. Übergangsraumes gäbe, scheint es sich ferner um einen Ort zu handeln, dem es an einem selbsterzeugten Gepräge fehlt, und in dem stattdessen die Bestandteile der zwei gegenüberliegenden Orte ineinanderfließen und ihn mitprägen. Im übertragenen Sinne des Wortes ließe sich die Brücke als ein den Dialog zwischen zwei Polen vermittelnder Mediator vestehen: Nach den Worten Toths soll sie dazu fähig sein, „in und mithilfe der Landschaft die Nähe mit der Ferne, die

[366] Vgl. Hermann 2021, S. 75.
[367] Vgl. ebd., S. 75.
[368] Vgl. ebd., S. 101-102.

Unterschiedlichkeit mit der Identität, [sowie] die Verbundenheit mit der Trennung vorzustellen“[369].

Aus dem oben Erwähnten lassen sich unserer Ansicht nach wiederum einige Spuren aus Foucaults Theorie der Heterotopien ablesen. Bei der Brücke geht es nämlich um einen tatsächlichen Übergangsraum, welchem eine bestimmte, festgelegte Funktion[370] zugewiesen ist – und zwar diejenige, an einen einzigen Ort solche Räume nebeneinanderzustellen, die normalerweise miteinander nicht verträglich wären[371]. Auf die Unverträglichkeit der zwei gegenüberliegenden Ufer scheint letztlich auch die Protagonistin selbst hinzudeuten. Den Drang, „über diese Brücke zu gehen, den Fluss zu überqueren“, begründet sie dadurch, dass es sich so anfühlt, „als wäre das Land auf der gegenüberliegenden Seite des Ufers ein ganz anderes“[372].

Diese von der Hauptfigur empfundene Gewichtigkeit dessen, die Brücke zu überschreiten, kommt auf die metaphorische Interpretationsebene her. Die in den Dorf der Nordküste von einer ganz unterschiedlichen Welt einer entfernten Stadt Angekommene setzt sich nämlich ständig mit der Spannung zwischen den Phänomenen der Nähe und der Ferne, der Unterschiedlichkeit und der Identität, sowie der Verbundenheit und der Trennung auseinander, die die von Menschen errichteten Brücken vermögen, nebeneinanderzustellen[373]. Nach dem Abschied Anns, ihrer Tochter, bzw. nach dem daraus stammenden inneren Abschied von der eigenen bisher gepflegten Mutterrolle im engsten Sinne des Wortes, scheint die Protagonistin sich gewissermaßen in einem nochmaligen Schwebezustand[374] zu befinden. Im Prozess des Überquerens der Brücke spiegelt sich dann der Prozess des Übergangs, den die Erzählerin bezüglich ihres Daseins durchmacht, wider. Der Gedanke an eine hypothetisch „ganz andere“ Natur des Landes auf der gegenüberliegenden Seite des Ufers[375] mag folglich darauf hindeuten, dass der resultierende Zustand jenes Überganges der Erzählerin noch unbekannt bleibt.

---

[369] Vgl. Toth 2020, S. 4. [Übersetzt von LP]
[370] Vgl. Dünne/Günzel 2021, S. 322.
[371] Vgl. ebd., S. 324.
[372] Vgl. Hermann 2021, S. 102.
[373] Vgl. Toth 2020, S. 4. [Übersetzt von LP]
[374] Nachdem die Erzählerin vor fast dreißig Jahren den beim zersägt-Werden in der Zauberkiste stattgefundenen Wendepunkt durchgelebt hatte und in Bewegung gesetzt worden war, eignete sie sich im Laufe der Zeit gewisse Rollen an, an denen sie dann festhielt. Der Abschied Anns stellte für sie einen Bruch mit diesen Rollen dar. Infolgedessen gerät die Erzählerin nochmal in einem In-Zwischen, in dem sie denn Sinn und Kurs ihres Lebens sowie die Natur eigener Identität infrage stellen und sich in der Welt irgendwie wiederpositionieren muss.
[375] Vgl. Hermann 2021, S. 102.

Die andere, der bisher besprochenen chronologisch vorangehende Brücke-Erwähnung kommt vor, als die Hauptfigur den Lesern und Leserinnen die junge Freundin ihres Bruders Sascha, Nike, vorstellt. Sie teilt dem Lesepublikum mit, dass ihr Bruder die Zwanzigjährige, die etwas „von einem überempfindlichen Tier“[376] hat, beiläufig in einer Nacht „auf der Brücke im Dorf wie eine vom Regen nasse Katze [aufgelesen hat]“[377].

Eine Brücke bzw. ein zufälliges Treffen auf einer Brücke lässt sich als ein wiederkehrendes Literaturmotiv betrachten. Ob in Karel Jaromír Erbens *Sammlung von Märchen aus Böhmen*, wo der Verstand auf einem Steg dem Glück begegnet, Peter Bieris alias Pascal Merciers *Nachtzug nach Lissabon*, wo der Gymnasiallehrer Raimund Gregorius auf der Brücke die geheimnisvolle Portugiesin rettet, oder Robert James Wallers *The Bridges of Madison County*, wo die Brücke zum Symbol der leidenschaftlichen Liebesentzündung zwischen Robert Kincaid und Francesca Johnson wird, die Brücke wird zum Schauplatz bzw. zum Sinnbild einer Begegnung zweier Individuen, welche sich als von großer, ja lebensverändernder Tragweite erweist.

Der auf die sechzig zugehende Sascha[378] begegnet Nike auf der Brücke, als sie von einem Feierabend zurückkehrt. Indem die junge Frau, auf die Sascha schon vorher aufmerksam geworden ist, behauptet, „den Schlüssel zu ihrem Saisonkellnerinnenzimmer verloren zu haben“, nimmt Sascha sie mit zu sich nach Hause.[379] Trotz der in Hermanns *Daheim* allgemein anwesenden Lakonik, die eine übertrieben pathetische Interpretation kaum zulassen würde, bleibt das Treffen auf der Brücke auch für den Bruder der Erzählerin nicht ohne transformative Auswirkungen:

> Ich habe, sagt mein Bruder, so etwas in meinem ganzen Leben noch nicht erfahren. Liebe. Zärtlichkeit. Es ist schwer, aber ich bin froh darüber, dass ich das noch erfahren darf, bevor hier die Lichter ausgehen. Ich bin dankbar. Ich weiß nicht genau, von welcher Art Liebe und Zärtlichkeit er spricht. Vermutlich meint er nicht die Zärtlichkeit und Liebe zwischen Nike und ihm, sondern seine Zärtlichkeit und Liebe für sie. Für einen anderen Menschen.[380]

[376] Vgl. Hermann 2021, S. 82.
[377] Vgl. ebd., S. 81.
[378] Vgl. ebd., S. 35.
[379] Vgl. ebd., S. 82.
[380] Ebd., S. 82.

Es sieht so aus, als hätte der Mann, der in seiner Kindheit auf dem Treppenabsatz zwischen den verschlossenen Türen in die Wohnung der Mutter geschwebt ist,[381] als junger Mann viel unterwegs gewesen ist,[382] sich „sein ganzes Leben nicht für Frauen interessiert“ und jede seiner Freundinnen „abserviert [hat]“, denn „sie haben ihn alle letztlich nicht interessiert“[383], der „mit sich selber genug zu tun [hat]“[384] und es bevorzugt, alleine zu sein[385], auf der Brücke im Dorf in einer anderen Person bzw. in seinem dieser Person gegenüber empfundenen Zartgefühl sein Zuhause gefunden.

3.6.3 Die einzelnen Häuser der nordischen Ödnis[386]

Wie schon mehrmals erwähnt, spielt sich in der ans Wattenmeer angrenzenden Region die Mehrheit der Geschichte ab. Außer dem in der Stadt gebliebenen Otis und der im Boot reisenden Ann begegnen die Leser und Leserinnen dem Rest der zentralen Figuren in der nordischen Ödnis. In dieser sonst eher unwirtlichen „Weltecke“[387] bewohnen die Figuren logischerweise allerlei Häuser, in denen sie sich in dieser oder jener Weise darum bemühen, sich ein „Daheim“ zu schaffen. Indem ein Haus – im Einklang mit aller Dialektik des Lebens und damit, wie man Wurzeln schlägt – als unser lebenswichtiger Raum, unsere private Weltecke, unser erstes Universum[388] zu bezeichnen ist, scheint es unausweichlich zu sein, dass es in einer engen Beziehung zu unserem Inneren steht.

Im Rahmen dieses Kapitels haben wir vor, die Häuser dieser Figuren kurz vorzustellen und zu versuchen, herauszufinden, wie sie mit den inneren Welten ihrer Bewohner interagieren, und welche Funktionen sie hinsichtlich des Romans ausüben mögen. Bezüglich der ausgewählten Reihenfolge werden wir ungefähr vom scheinbar „Stabilsten“ bis zum „Transitorischsten“ vorgehen. Den stärksten Akzent werden wir schließlich auf das Haus der Protagonistin legen, dessen Interpretation darauf hoffen lässt, uns fließend zur Auslegung des Begriffs „Daheim“ zu führen.

[381] Vgl. Hermann 2021, S. 159.
[382] Vgl. ebd., S. 31.
[383] Vgl. ebd., S. 84.
[384] Vgl. ebd., S. 84.
[385] Vgl. ebd., S. 32.
[386] Wiedermann 2021.
[387] Vgl. Bachelard 1994, S. 4.; vgl. Hermann 2021, S. 68.
[388] Vgl. Bachelard 1994, S. 4. [Übersetzt von LP]

Der früher in diesem Kapitel erwähnte **Altensitz** der Familie Arilds und Mimis kommt in der imaginären, von uns eingeschätzten Hierarchie als am konstantesten vor. Indem der von Berberitzen und Sommerfliedern[389] umgegebene Wohnsitz über Generationen hinweg als ein Rückzugsort der Alten, „die den Jungen den Hof übergeben haben[390], funktioniert, lässt er sich als ein Bewahrer langer Familientradition ansehen. Die im Altensitz lebenden Amke und Onno, die Eltern Mimis und Arilds, beschreibt die Erzählerin als „abwesend, gleichmütig, freundlich"[391]. Während Amke eine große und strenge Frau ist, die aufrecht sitzt und daran gewöhnt ist, Gäste zu unterhalten, braucht der zarte, vom Alter gebeugte Onno Abstand[392]: In der relativen Immensität des über mehrerlei Zimmer und einen weitläufigen Garten verfügenden Altensitzes scheint er nach einem Zentrum von Einfachheit zu suchen, nach einem privaten Ort der Intimität[393]. Diesen findet er in seinem Gewächshaus, wohin er sich oft zurückzieht und denjenigen da draußen durch die Scheibe zuwinkt.[394]

Wenn wir uns den Altensitz durch die Linse Foucaults ansehen, finden wir heraus, dass er im großen Maße damit übereinzustimmen scheint, was der französische Philosoph im Rahmen seiner Theorie von Heterotopien als eine „Krisenheterotopie" bezeichnet. Die besonders in den früheren bzw. in den primitiven Gesellschaften betriebenen Krisenheterotopien sorgen nämlich dafür, denjenigen Obdach zu bieten, die sich „im Verhältnis zu der Gesellschaft oder dem Milieu, in denen sie leben, in einem Krisenzustand befinden"[395]. Als Beispiel solcher Gesellschaftsmitglieder führt Foucault neben der Heranwachsenden, der Frauen während der Monatsblutung oder der Frauen im Kindbett auch die Greise an[396], als die die alten, zum Betrieb des Familienhofes nicht mehr fähigen Amke und Onno wohl betrachtet werden können.

Der Altensitz von Amke und Onno bzw. der ganzen Familie stellt in seiner generationsübergreifenden Existenz eine solide Manifestation familiärer Zähigkeit dar. Dadurch, dass er den sich an ihrem Lebensabend Befindenden zur Verfügung steht, lässt er sich als ein Kulminationspunkt jeder nachkommenden Generation betrachten. Solange der Altensitz steht und die nächste Generation empfängt, lebt die Familienfolge weiter.

---

[389] Vgl. Hermann 2021, S. 116.
[390] Vgl. ebd., S. 116.
[391] Ebd., S. 116.
[392] Vgl. ebd., S. 117.
[393] Vgl. Bachelard 1994, S. 29. [Übersetzt von LP]
[394] Vgl. Hermann 2021, S. 117.
[395] Dünne & Günzel 2021, S. 322.
[396] Ebd., S. 322.

Im Einklang mit der im Roman omnipräsenten Unsicherheit und dem Eindruck der Auflösung scheint die Weitergeltung der Familienfolge jedoch fragwürdig. Auf der sachlichen Seite verfügt weder Mimi noch Arild über einen Nachkommen, der die Tradition am Leben halten würde. Auf der symbolischen Seite steht das Haus „direkt hinter dem Deich. Wenn das Wasser steigt“ – was Mimis Prophezeiung nach in etwa fünfzig Jahren der Fall sein soll[397] – „und der Deich bricht, wird es weg sein“[398].

In einer direkten Beziehung zum Altensitz steht der zur Zeit der Erzählung von Arild bewirtschaftete **Bauernhof**, welcher, genauso wie der Altensitz, sich seit jeher im Familienbesitz befindet. Während das Haus der Alten als eher reglos daherkommt, als ein möglichst ruhiger Rückzugsort der „Ausgedienten“, lässt der Hof sich demgegenüber als eine verwirklichte Antithese, als ein inhärentes Spannungsfeld zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Raserei und Disziplin, betrachten.

Einerseits gibt es die im Ort herrschende Ordentlichkeit des stillen, aufgeräumten, extrem sauberen Hofes als auch Arilds ebenfalls aufgeräumten, Mimi nach „[b]isschen karg“ eingerichteten Hauses[399]. Andererseits gibt es jedoch die unaufhörliche, kaum überhörbare schrille Klage der in den fensterlosen Baracken der Ställe zu tausenfünfhundertst gepferchten Schweine, die der Wind in die stille Leere des Hauses mitbringt.

Arild sieht die ordentliche Frugalität seines Hauses als unausweichbar. Wenn Mimi diese Kargheit anspricht, sagt er, dass es so „[sein] musste, nicht anders [ging]“[400]. Dies gilt auch für Arilds in der aufgeräumten Leere seines Hauses zu findendes Schlafzimmer. Im Einklang mit Bachelard, nach dem sowohl das Haus als auch das Schlafzimmer ein Zeichen einer unvergesslichen, kompakten, deren eigenen Zentrums sich bewussten Intimität tragen[401], erinnert das abgedichtete, geschlossene Zimmer mit „soldatisch ordentlich gemachte[m] breite[m] Bett“ die Protagonistin an „ein Zentrum, [...] in dem [...] Arild sich vor der Welt in Sicherheit bringt“[402].

Im Wesen des hinter der Reihe hoher Pappeln[403] liegenden Wohnsitzes Arilds spiegelt sich die pragmatische Sachlichkeit eines Mannes wider, der nie woanders gewesen ist,

[397] Vgl. Hermann 2021, S. 48.
[398] Ebd., S. 116.
[399] Ebd., S. 53; S. 55.
[400] Ebd., S. 55.
[401] Vgl. Bachelard 1994, S. 24. [Übersetzt von LP]
[402] Vgl. Hermann 2021, S. 131.
[403] Ebd., S. 121.

„sich gar nichts vorgenommen, [...] nichts entschieden“[404] hat, und der ein Gegengewicht zu dem Dung, der Gülle dem Silo, der Silage, dem trockenen Heu[405] und dem Ensemble der „außer Rand und Band“ schreienden[406], sich gegenseitig die Schwänze abreißenden[407] Schweine schaffen muss, sodass er das, was er von den Vorfahren übernommen hat, fortsetzten kann. Sein Haus ließe sich in diesem Sinne als eine Art Foucaultsche „Kompensationsheterotopie“ betrachten; als ein *anderer* realer Raum, der, „im Gegensatz zu der wirren Unordnung [des ihn umgebenden realen] Raumes“ über eine vollkommene Ordnung verfügt[408].

Eine ähnliche Erklärung liefert Mimi bezüglich ihres Rasens. Auch wenn sie ihrem Bruder nach in einer „Hundehütte“[409] wohnt, auf die Ordentlichkeit des Rasens liegt sie großen Wert. Ihrer Meinung nach müssen die Gärten in dieser Ecke der Welt ordentlich sein, weil der Rest – mit dem ständigen Wind und wüsten Himmel – in Unordnung ist.[410] In der Darstellung **Mimis Wohnsitzes** gibt es jedoch vor allem zwei Phänomene, die über alles andere herausragen und die Person Mimis aufzufassen scheinen: Mimis Schuppen einerseits und die Beleuchtung ihres Hauses andererseits.

Mimi ist Bildhauerin und Malerin[411]. Sie formt Ton, malt Bilder und hat eine eigene Leinwand-Kunst erdacht, die das Meer – ihr Lieblingselement – einbezieht: Die auf stabilen Rahmen gespannten Leinwände versenkt sie an ausgewählte Stellen am Rand der Salzwiesen im Schlick und lässt einige Male die Flut drübergehen, um später nachzusehen, „was das Wasser an die Lein[wände] gedrückt hatte“[412]. Ihren Fang verbirgt Mimi in einem auf ihrem Grundstück stehenden Schuppen. Mit dessen mit ochsenblutrot leuchtender Farbe[413] angestrichener Tür, die der Hauptfigur nach immer abgeschlossen ist – als ob Mimi Angst hätte, dass der Fang ihr entkommen könnte[414] – und dessen märchenhafter, nachts an einen Ort für Totems[415] erinnernder Gestalt, scheint Mimis Schuppen von einer bestimmten Sakralität zu strotzen.

---

[404] Vgl. Hermann 2021, S. 217.
[405] Ebd., S. 121.
[406] Ebd., S. 57.
[407] Ebd., S. 46.
[408] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 326.
[409] Hermann 2021, S. 55.
[410] Vgl. ebd., S. 141.
[411] Ebd., S. 38.
[412] Vgl. ebd., S. 48.
[413] Vgl. ebd., S. 37.
[414] Vgl. ebd., S. 171.
[415] Ebd., S. 171.

In Bezug darauf kommt der zu Mimis privatem Ort der Intimität[416] gewordene Schuppen gewissermaßen dem fünften Grundsatz von Foucaults Heterotopien entgegen, welchem nach jene Heterotopie ein System der Öffnung und Abschließung voraussetzt, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihr ermöglicht – zum Betritt eines solchen heterotopen Ortes muss man eine Erlaubnis erhalten.[417] Auch wenn die Protagonistin und ihr Bruder keine speziellen Gesten oder Reinigungsrituale[418] durchführen müssen, um den Schuppen betreten zu können, lässt Mimi die beiden erst heraus, nachdem sie sich entschieden hat, ihnen ihren Fang zu zeigen[419]. Mimis Schuppen kommt uns in seiner Zeremonialität als eine Art Tempel vor, der Mimis innere Welt reflektiert, und in dem sie sich „bei ihren Wurzeln"[420] – daheim – fühlen darf.

Im Laufe der Geschichte begegnen wir außerdem einer Instanz, in der die Hauptfigur nachts nach Hause zurückkehrt: „Das einzige Licht weit und breit [brennt] in Mimis Haus"[421]. Das Bild eines in einer fernen Hütte brennenden Lichts ist Bachelard nach als eine symbolische Abbildung eines Menschen, der auf der Wache bleibt,[422] zu verstehen: Es assoziert Geborgenheit. Dieser Roman-Moment scheint in Bezug darauf ein anderes, wenn auch subtiles Indiz dafür zu sein, dass zwischen dem Haus und seiner Bewohnerin eine Verbindung herrscht. Mimis Entschiedenheit, ihre Überzeugung, verwurzelt zu sein, sowie die üppige, schöne Mächtigkeit ihres Körpers[423] scheinen den Eindruck zu erwecken, dass sie beinahe unerschütterlich und dazu imstande ist, den anderen eine Zuflucht zu liefern.

Im Gegensatz zu der ganz offensichtlich verwurzelten Mimi hat Sascha, der Bruder der Hauptfigur, „genauso wenig Wurzeln wie [seine Schwester]" – trotzdem „[tut] er gerne so, als hätte er welche".[424] Da Sascha das Haus, in dem er wohnt, von der ehemaligen Besitzerin so gekauft hat, „wie es [war]", ist es mit allerlei in der Zeit erstarrten Gegenständen erfüllt. Die Protagonistin erinnert **Saschas Haus** an ein Museum:[425]

---

[416] Vgl. Bachelard 1994, S. 29. [Übersetzt von LP]
[417] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 325-326.
[418] Vgl. ebd., S. 325-326.
[419] Vgl. Hermann 2021, S. 171.
[420] Ebd., S. 39.
[421] Vgl. ebd., S. 102.
[422] Vgl. Bachelard 1994, S. 33-34. [Übersetzt von LP]
[423] Vgl. Hermann 2021, S. 108.
[424] Vgl. ebd., S. 39.
[425] Vgl. ebd., S. 93.

> [Das Haus] steht voller Möbel aus dem Anfang des vergangenen Jahrhunderts, schwere Betten aus Ebenholz, gebaut für kleine Leute, Truhen, Schränke mit blinden Spiegeln, staubige Diwane mit goldenen Sphinx-Köpfen, verblichene Fotografien in wurmstichigen Rahmen, eine Atmosphäre wie in der Unterwelt. Fünfarmige Kandelaber, kolorierte Stiche von Luxor und den Pyramiden von Gizeh und jede Menge tickende Uhren.[426]

Angesichts des expliziten Museum-Vergleiches sowie des oben angeführten Verzeichnisses der alten, inhomogenen Dinge in Saschas Haus gelangen wir wiederum zu Foucaults Konzept der Heterotopien, diesmal zur im Rahmen des vierten Grundsatzes formulierten These, dass Heterotopien meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen stehen und einen Bezug zu Heterochronien haben.[427] Zur nahezu restlosen Übereinstimmung Saschas Hauses mit Foucaults Auffassung eines Museums als eine Art Ort für „alle Zeiten, Formen, und Geschmacksrichtungen", der selbst unbewegt bleibt und außerhalb der Zeit steht,[428] trägt vielmehr die versponnene, durch die nichteingestellten, chaotisch tickenden Uhren[429] verursachte Zeitlosigkeit hin, die in seiner Haushalt herrscht.

Zur Entscheidung, die Mehrheit der Räume so zu lassen, wie sie waren, wird Sascha durch seine Sehnsucht nach Wurzeln gedrängt. Angeblich fühlt er sich in diesen Räumen so, „als hätte er [...] auch Ahnen, Vorfahren, [und] als gehöre auch er zu einem Stamm"[430]. Diese „parasitäre" Bemühung darum, das Zugehörigkeitsbedürfnis zu erfüllen, scheint jedoch keinen wirklichen Erfolg errungen zu haben. Zum Zustand einer verzehrenden Limerenz[431], die er für Nike empfindet, wird Sascha mit größter Wahrscheinlichkeit aufgrund der bestehenden Vereinsamung und Unverwurzeltheit geführt.

Wie wir im vorigen Subkapitel angesprochen haben, scheint Sascha daran zu hoffen, in der Person Nikes sein Zuhause gefunden zu haben. Auch wenn die Zwanzigjährige ihn äußerst verächtlich behandelt[432] und seine Zuneigung missbraucht, kann Sascha sich nicht helfen, in ihr das Götzenbild zu sehen – sie so anzuschauen, „als wäre sie sein Geschöpf"[433]. Eines Abends teilt er der Hauptfigur seine Fantasie mit, seine Küche wäre ein Atomschutzbunker, in dem nur Nike und er übriggeblieben wären, und fügt hinzu,

---

[426] Hermann 2021, S. 93-94.
[427] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 324.
[428] Vgl. ebd., S. 325.
[429] Hermann 2021, S. 94.
[430] Vgl. ebd., S. 94.
[431] Unter dem in den 1970er vorgestellten Begriff „Limerenz" lässt sich eine obsessive Verliebtheit verstehen, deren Intensität umso stärker wird, je größer das Ausmaß der Unsicherheit und Ungewissheit, ob die andere Person die Gefühle des Betroffenen erwidert, ist. Vgl. Rosalieweigand.de, „Limerenz".
[432] Vgl. Hermann 2021, S. 82.
[433] Vgl. ebd., S. 99-100.

dass diese Vorstellung ihn unbeschreibbar glücklich macht[434]. In diesem auf den ersten Blick hoch oxymorösen Geständnis scheint sich Saschas Sehnsucht danach, einen „absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit“ zu vollziehen[435], widerzuspiegeln. Ginge „die Welt da draußen“ unter[436], verliert die Normzeit ihren Sinn. Anstelle dessen träte in die Insularität seiner in den imaginären Atomschutzbunker sich verwandelten Küche eine von der konventionell gemessenen Zeit abweichende „Eigenzeit“[437] ein, unter deren Herrschaft Sascha mit Nike, ähnlich wie sein in der Zeit erstarrtes Mobiliar, „für immer“ bleiben könnte.

Während ihr ebenso unverwurzelter Bruder sich darum bemüht, vorzumachen, dass er doch irgendwelche Wurzeln hat, glaubt die Protagonistin, dass sie keine hat. Da sie jedoch der Meinung ist, „manche Leute haben Wurzeln und andere eher nicht“[438], kommt ihr diese Tatsache normal vor. In den nachkommenden Absätzen wollen wir die letzte Räumlichkeit unserer Analyse und Interpretation, **das Haus der Protagonistin**, unter die Lupe nehmen und erforschen, inwieweit es die Einstellung seiner Bewohnerin widerzuspiegeln scheint.

Das einsame, baufällige, winzige Haus, in dem die Erzählerin in der nordischen Ödnis[439] wohnt, liegt außerhalb des Dorfes. Einsam „steht [es] an einer ungepflasterten, sandigen Straße, die am Deichpolder endet“, und bietet eine Aussicht „auf die Wiese und das Wasser raus“.[440] Allein in dieser einführenden Beschreibung des Hauses lassen sich gewisse Hinweise auf dessen Verflochtenheit mit dem inneren Zustand der Erzählerin spüren. Das außerhalb des Dorfes bzw. außerhalb des Herzens des hiesigen Lebens sich befindende Haus stimmt mit dem Unwillen der Hauptfigur, mit jemandem in Verbindung gebracht zu werden“[441], überein. Darüber hinaus sagt selbst die Protagonistin, dass „das Dorf [ihr] fremd [ist]“[442]. Ebenfalls das im sandigen, ungepflasterten Boden liegende Fundament des Hauses bietet eine geeignete Analogie zur ausgesprochenen Verweigerung der Protagonistin an, an der Nordküste Wurzeln zu schlagen[443].

---

[434] Vgl. Hermann 2021, S. 100.
[435] Vgl. Dünne & Günzel 2021, S. 324.
[436] Vgl. Hermann 2021, S. 100.
[437] Vgl. Zubarik S. 121 in: Ostheimer & Zubarik 2016.
[438] Hermann 2021, S. 39.
[439] Wiedermann 2021.
[440] Vgl. Hermann 2021, S. 32.
[441] Vgl. ebd., S. 105.
[442] Vgl. ebd., S. 32.
[443] Vgl. ebd., S. 84.

Die Tatsache, dass die Erzählerin nicht vorhat, sich einzuleben und heimisch zu werden, spiegelt sich ferner in der sterilen, distanzierten Weise der Einrichtung ihres Hauses wider. Ebenso wie in der gemieteten Wohnung, in der sie im „Sommer vor fast dreißig Jahren“[444] gewohnt hat, lässt die Hauptfigur das über „eine Küche, ein Bad und zwei Zimmer“[445] verfügende Haus „leer“[446]. Es sieht so aus, als würde das Haus die im vorigen Subkapitel erwähnte Vermutung, dass die Protagonistin sich in einer nochmaligen Übergangsperiode befindet, bestätigen. Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Häusern der Nordküste, die einen bestimmten heterotopen Grad aufweisen, und in denen diese oder jene Art Bemühung deren Besitzer spürbar ist, sie einem bestimmten Zweck anzupassen, kommt das Haus der Hauptfigur in seiner bestehenden Leere wiederum als ein vorübergehendes Provisorium vor.

Es möge der Fall sein, dass das Haus gerade aufgrund seiner sonstigen „Unmarkiertheit“ als eine taugliche Projektionsfläche für die Produktion von Bedeutung[447] fungiert. Wie wir in Kürze erklären wollen, lässt sich die Entwicklung der Empfindungs- bzw. Verhaltensweise der Protagonistin gegenüber dem Haus und dem, was mit dem Haus unmittelbar verbunden ist, nämlich als ein Abbild der Entwicklung ihrer Empfindungs- bzw. Verhaltensweise gegenüber ihrer Existenz im Allgemeinen betrachten.

In einer Nacht zu Beginn ihres Aufenthaltes an der Nordküste findet die Hauptfigur die ins Haus führende Tür „sperrenangelweit“ geöffnet. Das über die Holzdielen im Flur raschelnde Laub fühlt sich „schauerlich“ an. Nachdem sie beim Zudrücken der Tür einem „nicht zu benennenden Widerstand“ begegnet ist und die Tür – sich dieser Tat nicht bewusst – abgeschlossen hat, beginnt sie, sich zu fürchten.[448] Dieser Angst hält die Protagonistin mithilfe eines Riegels an der Tür des Schlafzimmers, mehrerer Pfefferspraydosen oder eines unter das Bett gelegten Klappmessers stand.[449] Als ins Haus später das Tier zieht, das „über den Dachboden [rast], die Dämmung aus den Fugen [reißt], am Holz [kratzt], hierhin und dahin [läuft] und [klingt], als wäre es groß“[450], entscheidet sich die Hauptfigur, mit Arilds Hilfe eine Marderfalle zu installieren. Obzwar

[444] Hermann 2021, S. 9.
[445] Ebd., S. 32.
[446] Vgl. ebd., S. 215.
[447] Vgl. Günzel 2012, S. 449. [Zu finden unter dem Lexikoneintrag *weiße Wand* im Sinne einer unmarkiert markierten Fläche, eines aufgrund der Unbezeichnetheit geeigneten Trägermediums]
[448] Vgl. Hermann 2021, S. 33-34.
[449] Vgl. ebd., S. 34.
[450] Vgl. ebd., S. 59-60.

sie zugibt, dass das Tier „weniger beunruhigend als die offene Haustür im Februar“[451] ist, möchte sie den „schlicht zu laut[en]“[452] Störer fangen.

Die Motivation zum Unternehmen der oben erwähnten Schritte ist auf den ersten Blick eindeutig. Die Hauptfigur agiert aus einem ganz verständlichen Bedürfnis danach, sich in ihrem lebenswichtigen Raum, in ihrer privater Weltecke,[453] geborgen und sicher zu fühlen. Wenn wir jedoch davon ausgehen, dass die im Roman auftretenden Räume über eine starke Metaphorik verfügen, gelangen wir beim Konsultieren Gaston Bachelards dazu, dass in ihrem auf das Haus bezogenen Handeln und Empfinden eine über dieses Haus allein hinausgehende Tendenz wahrnehmbar ist.

Aus der Perspektive Bachelards oneirischen Hauses sind die Ängste, die durch das auf dem Dachboden Stattfindende geweckt werden, wohl beherrschbar – der beträchtliche Lärm, den auf dem Dachboden Ratten und Mäuser machen können, lässt sich ziemlich einfach „rationalisieren“.[454] In diesem Sinne erinnert der über den Dachboden rastende Marder an einen materialisierten, benennbaren Inbegriff der sonst abstrakten und kaum benennbaren Angst vor dem Alleinesein und der Ungewissheit, die das jeweilige Dasein der Protagonistin prägen. Indem dieser Angst die konkrete Gestalt eines auf dem Dachboden lärmenden Marders zugewiesen wird, wird sie greifbar und demnach lösbar – es sieht sogar so aus, als könnte man sie in eine Falle fangen. Die im Laufe der Geschichte wachsende Skeptizität der Protagonistin gegenüber dem Sinn der Falle und dem, den Marder fangen zu wollen,[455] scheint dann auf die allmählich erworbene innere Versöhnung mit jener existenziellen Unsichterheit hinzudeuten.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich in Bezug auf die Einstellung der Hauptfigur zu der Tür-Situation beobachten. In seiner Dialektik vom Äußeren und Inneren[456] nennt Bachelard die Tür zu einem vollkommenen Kosmos des Halb-Geöffneten[457]. Unseres Erachtens lässt sich die Tür als eine tatsächliche Grenze bzw. Schwelle – je nachdem, ob sie geschlossen oder geöffnet ist – zwischen dem persönlichen, intimen Innenraum und dem unbegrenzten, offenen Außenraum betrachten.

---

[451] Hermann 2021, S. 60.
[452] Vgl. ebd., S. 60.
[453] Vgl. Bachelard 1994, S. 4. [Übersetzt von LP]
[454] Vgl. ebd., S. 19. [Übersetzt von LP]
[455] Siehe S. 52 dieser Arbeit.
[456] Auf Englisch als *the dialectics of outside and inside*; vgl. Bachelard 1994, S. 211-231.
[457] Vgl. ebd., S. 222. [Übersetzt von LP]

Am Anfang nimmt die Protagonistin die Tür als eine klare Grenze wahr. Die Tür fungiert – sowohl wortwörtlich als auch in Bezug auf unsere raummetaphorische Übertragung – als ein Schutz der privaten Intimsphäre – als eine Garantie und eindeutige Manifestation der Abgrenzung des Inneren gegen das Äußere. Von der Intensität dieser Überzeugung zeugen sowohl der Eindruck, „das Haus [sei] eine Raumstation und die [finstere] Nacht der All“[458], den die Erzählerin gewinnt, als sie in der „sperrenangelweit“ geöffneten Tür steht, als auch die Tatsache, dass sie die Tür danach automatisch, völlig unbewusst abschließt.

Ebenfalls wie im Fall der Marderfalle scheint die Bemühung der Erzählerin darum, die Dialektik vom Inneren und Äußeren, von *dieser Seite* und *hinaus*, von *hier* und *dort*[459] – die Dialektik von „Ich“ und „Nicht-Ich“ – am Leben zu erhalten, die zwei Phänomene gegeneinanderzustellen, allmählich zu lindern. In der folgenden, zum Ende der Geschichte hin vorkommenden Passage gibt die Protagonistin die Möglichkeit zu, auf diese Unterscheidung letztendlich vollkommen zu verzichten. Dadurch würde die Tür sich von einer undurchdringlichen Grenze in eine frei überschreitbare Schwelle umwandeln, auf der es dem Inneren und dem Äußeren ermöglicht wird, zu verschmelzen:

> Der Schlüssel liegt unter den Muscheln neben der Tür, ich weiß gar nicht mehr, wann ich damit angefangen habe, den Schlüssel unter die Muscheln zu legen, anstatt ihn mitzunehmen, aber seit einiger Zeit tue ich das, und ich habe das Gefühl, dass es nicht mehr lange dauern wird, bis ich dieses Haus gar nicht mehr abschließen, die Haustür am Ende einfach offen stehen lassen werde.[460]

[458] Vgl. Hermann 2021, S. 33.
[459] Vgl. Bachelard 1994, S. 212. [Übersetzt von LP]
[460] Hermann 2021, S. 204.

3.7 Interpretation des Begriffs „Daheim“ in *Daheim*

Im Kapitel 2.1, in dem wir uns dem Grenzelement des Paratextes gewidmet haben, haben wir die Hoffnung geäußert, dass wir zu Ende unserer Forschungsarbeit dazu fähig sein werden, die Bedeutung des Romantitels, *Daheim*, zu interpretieren. Im abschließenden Kapitel des analytisch-interpretativen Teiles der Arbeit wollen wir also versuchen, diesem Vorhaben entgegenzukommen. Unserer Entscheidung, zum für die Deutung des Begriffs entscheidenden Übergangselement das Haus der Protagonistin zu nennen, liegen zwei Hauptaspekte zugrunde. Einerseits wird die Geschichte aus der Perspektive der Ich-Erzählerin vermittelt: Die Erzählung ist intern fokalisiert und wird durch die Mitsicht dieser Figur vermittelt. Andererseits, wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt worden ist, lädt die sonstige unmarkierte Leere ihres Hauses dazu ein, es als ein geeignetes Trägermedium für die Produktion von Bedeutung zu betrachten[461].

Beim Erschließen des Begriffs „d/Daheim“ scheinen zwei auf unserer im Kapitel 2.1 entwickelten Unterscheidung zwischen dem *Wo* des Umstandswortes „daheim“ und dem *Was* des Nennwortes „Daheim“ basierte Fragen am wesentlichsten zu sein. Wo befindet man sich, wenn man zu Hause ist? Und wonach sucht man, wenn man sich ein Zuhause wünscht? Diese ziemlich eindeutigen Fragen lassen sich jedoch nur unter solchen Umständen beantworten, wenn dem Begriff „d/Daheim“ eine bestimmte Definition hinzufügbar ist, die ihn gegen den Rest bzw. dagegen, was sich als „d/Daheim“ nicht klassifizeren lässt, abgrenzt, ihn davon unterscheidet.

Angesichts der am Ende des vorigen Subkapitels zitierten Vermutung der Protagonistin, dass es „nicht lange dauern [werde], bis sie dieses Haus gar nicht mehr abschließen, die Haustür am Ende einfach offen stehen lassen werde“[462], geraten wir in eine ehe verwickelte Situation. Diese prophezeiende Äußerung kommuniziert nämlich ganz deutlich die Bereitschaft der Hauptfigur, auf die Dialektik vom Inneren und Äußeren zu verzichten. Indem sie die Tür offen und das Innere mit dem Äußeren verschmelzen lässt, agiert sie sogar gegen Bachelards der Dialektik des Lebens zugrundeliegendes Konzept vom Haus als „unser lebenswichtiger Raum“, als „unsere private Weltecke“.[463]

[461] Vgl. Günzel 2012, S. 449.
[462] Vgl. Hermann 2021, S. 204.
[463] Vgl. Bachelard 1994, S. 4. [Übersetzt von LP]

Aufgrund dieser Ablehnung der Grenze verwischt der Unterschied zwischen dem Inneren und dem Äußerem, zwischen *hier* und *dort*. Die Grenze löst sich auf, wird zur Schwelle. Dabei ist jedoch zu betonen, dass die Auflösung der klaren Grenzen und die Verleugnung von *hier* und *dort* im Roman weit über die offen gelassene Haustür hinausgehen: In diesem Sinne scheint die Tür vor allem als eine passende Veranschaulichung einer abstrakteren Auflösungsidee betrachtet werden zu können, die – wie wir in Kürze zeigen werden – dem Roman eigen ist und einen sogar globalen Charakter annimmt.

Das erste Beispiel bietet sich uns an, als bei Mimi eines Abends getrunken und auf den Tisch eine Wachsdecke gelegt wird, die mit der Weltkarte bedruckt ist. Im Gegensatz zu den meisten, die topographischen Daten maßstabgerecht veranschaulichenden Karten[464] beschreibt die Erzählerin nun eine Verworrenheit der Größenverhältnisse von einzelnen Kontinenten und eine Ungenauigkeit der Lage und der Grenzen einzelner Länder: „Amerika ist klein, Afrika der größte Kontinent, Spanien ist da, wo Italien sein sollte, Norwegen grenzt an Kanada".[465] In der nachlässigen Abbildung der Welt sowie in der Tatsache, dass das Glas der Erzählerin auf einem „zerbeulten neuseeländischen Kontinent" und Mimis Glas bei New York stehen[466], scheinen die Immensität der Welt relativiert, sogar karikiert und die Differenz zwischen Nähe und Ferne infrage gestellt worden zu sein.

Einer nicht weniger ausgeprägten Demonstration von Auflösung und Relativierung aller Grenzen und Distanzverhältnisse begegnen wir, als die Protagonistin von Otis ein Paket mit einem alten „Weltempfänger, Salut 001, [m]ade in UdSSR"[467] erhält. Nachdem die Erzählerin die Antenne rausgezogen hat, werden ihr Fragmente aus der ganzen Welt angeboten. Neben der Lautenmusik, dem Bellen der Hunde oder einem sich entfernenden Zug glaubt sie ein Rauschen und Klingen von Takelagen, die im Wind knatternden Segel, sowie Anns heitere Stimme, „von ganz weit weg", hören zu können.[468] In der Idee des „von ganz weit weg" scheint sich dann jene Nivellierung widerzuspiegeln, deren Heidegger die Entwicklungen im Bereich der Technik und Kommunikationstechnologien

[464] Vgl. Günzel 2012, S. 198.
[465] Vgl. Hermann 2021, S. 163.
[466] Vgl. ebd.
[467] Vgl. ebd., S. 205.
[468] Vgl. ebd.

beschuldigt. Aufgrund von ihnen sei jede Möglichkeit von Ferne beseitigt: Alles stehe gleich fern und gleich nahe[469].

Hinter Otis' Entscheidung, der Protagonistin den Weltempfänger zu schenken, liegt seine Überzeugung, dass die Welt sich auflöst[470]. Die in der Semantik des Ausdrucks „Auflösung" spürbare Allmählichkeit scheint darauf hinzudeuten, dass wir mit der für die Werke der Gegenwartsliteratur typischen „weichen Apokalypse" zu tun haben können, die auf dem Zusammenbruch von Sinnsystemen[471] basiert, und die uns nochmal zum im Roman so häufig vorkommenden Konzept von Schwelle, Grenze, und Zwischenraum bringt. Der postmoderne Abgrund wird nämlich als ein „Ort ohne Aufenthaltsmöglichkeit" verstanden, der die „Züge des liminalen und des [D]erridaischen Grenzraums vereint", und der statt zu einem finalen statischen Schlusspunkt „zu einem Grenz- und Zwischenraum, einem Ort der Negation, einem Riss in der Weltordnung, einer Leer- und Bruchstelle" wird.[472]

Wenn wir im Gesamtkontext all dessen nach der Bedeutung des Begriffs von „d/Daheim" suchen, gelangen wir unweigerlich dazu, dass sie im Dazwischen[473] zu finden ist: In einer sich leise auflösenden Welt, die über keine klaren Grenzen verfügt; in einer Welt, in der Nähe und Ferne verschmelzen; in einer Welt, in der der Glaube daran, immer „entscheiden zu können, wer [man] sein will und sein könnte"[474], nicht selten Hand in Hand mit Orientierungslosigkeit und [innerer] Leere[475] geht. In dieser Welt, wo die fundamentale Dialektik einem nicht mehr als bestimmend vorkommt und wo die sinnbildliche Haustür einfach offen gelassen wird, scheint man „daheim" überall und nirgends zu sein – in dieser Welt scheint „Daheim" als alles und als nichts verstanden werden zu können.

[469] Vgl. Heidegger 1954 in: Günzel 2012, S. 115.
[470] Vgl. Hermann 2021, S. 204-205.
[471] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2017, S. 149.
[472] Vgl. Dietrich, S. 361 in: Hallet & Neumann 2009.
[473] Siehe S. 19 dieser Arbeit.
[474] Vgl. Hermann 2021, S. 134.
[475] Vgl. Herrmann & Horstkotte 2017, S. 66.

Abschluss und Auswertung der Hypothesen

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem im Jahr 2021 erschienenen Roman *Daheim* der zeitgenössischen deutschen Schriftstellerin Judith Hermann. Der Fokus der Forschung liegt auf den im Roman dargestellten Räumen und deren Verflochtenheit mit den inneren Welten der dort auftretenden Figuren. Die Forschung orientiert sich dabei an zwei Hypothesen. Nach der Haupthypothese kann der Roman als eine komplexe Raummetapher betrachtet werden; die Subhypothese verweist außerdem darauf, dass die Mehrheit dieser Räume über heterotope oder liminale Eigenschaften verfügt. Die Arbeit besteht aus drei Teilen.

Im ersten Teil sind Informationen über die Autorin, den geschichtlich-literarischen Kontext und die Handlung des besprochenen Romans vorgestellt worden.

Der zweite Teil lässt sich als ein Einstieg in die Problematik des Raumes und als eine Plattform für die Beschäftigung mit räumlichen Grenzphänomenen verstehen. Nachdem wir den jetzigen Stand der raumtheoretischen Forschung kurz vorgestellt hatten, widmeten wir uns dem Phänomen des Paratextes. Hauptsächlich in Bezug auf die Thesen Gérard Genettes haben wir die Rolle eines Titels diesbezüglich, wie ein Literaturwerk gelesen werden soll, besprochen, und überlegt, warum diese Problematik im Fall dieses konkreten Romans besonders relevant ist. Ferner haben wir uns vorgenommen, am Ende der Forschung die Bedeutung des Romantitels „Daheim“ zu interpretieren. Neben dem Paratext haben wir in diesem Teil die der Formulierung unserer Hypothesen zugrundeliegenden theoretischen Postulate erläutert und unsere Entscheidung zum Schwerpunkt der Arbeit begründet. Zuletzt haben wir uns innerhalb des zweiten Teiles mit „Erinnerungsräumen“ und auch damit befasst, wie sie mit der im Roman implementierten unzuverlässigen Erzählfigur zusammenhängen.

Der dritte, tragende Teil unserer Diplomarbeit wurde der eigentlichen Analyse und Interpretation der Roman-Räume gewidmet. Innerhalb der ersten sechs Kapitel haben wir uns mit ausgewählten räumlichen Phänomenen auseinandergesetzt – also damit, welche Funktionen sie dem Roman gegenüber ausüben und wie sie mit den inneren Welten der dort auftretenden Romanfiguren verflochten sind. Im Prozess der Analyse und Interpretation haben wir einige Raumtheorien angewendet; ihre Anwendbarkeit auf die gegebenen Räume haben wir dabei mit zahlreichen Belegen aus dem literarischen Text begründet. Im siebten Kapitel des dritten Teiles haben wir die im zweiten Teil der Arbeit

gestellte Frage danach, was im Gesamtkontext des Literaturwerkes unter dem Titel „Daheim“ verstanden werden kann, interpretatorisch beantwortet.

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführte Forschung bestätigt beide Hypothesen. Die im Roman vorkommenden Räume haben sich nach der Terminologie Jahraus’ narrativen Modells nämlich sowohl auf den individuellen Konfliktebenen der einzelnen Figuren als auch auf der Ebene des übergeordneten bzw. zentralen Konflikts als äußerst bedeutungstragend erwiesen.

Erstens lassen sich fast jeder der Romanfiguren ein bzw. mehrere Räume zuordnen, die mit dem jeweiligen Zustand der Innenwelt dieser Figuren übereinstimmen: Im Einklang mit unserer Subhypothese weist dann die Mehrheit dieser Räume liminale oder heterotope Merkmale auf. In der gemieteten Wohnung und der Zigarettenfabrik, der Kiste des Zauberers, dem Boot Anns, dem Strand, der Brücke im Dorf und dem Haus der Protagonistin haben wir zahlreiche Hinweise darauf, dass es sich um Übergangsräume handelt, identifiziert. In der Wohnung Otis’, dem Schiff MS Aurora sowie der Mehrzahl der Häuser an der Nordküste haben wir demgegenüber mehrere nicht vernachlässigbare Charakteristika von Foucaultscher Heterotopie gefunden. Im Phänomen der Roman-Tankstelle haben wir sogar Attribute beider Raumtypen entdeckt.

Zweitens stimmen diese Übergangs-, Entfremdungs-, bzw. Abweichungsräume in ihrer Gesamtheit ganz deutlich mit der für die Gegenwartsliteratur typischen postmodernen Prominenz vom „Dazwischen“ überein. Im Angesicht dieses Einklangs war es möglich, die Bedeutung des Begriffs „d/Daheim“ zu interpretieren. Dadurch ist es uns gleichzeitig gelungen, die mit dem Terminus „zentraler Konflikt“ paraphrasierbare Frage danach, worum es im Text eigentlich geht, zu beantworten. Im Laufe der Forschung hat sich nämlich gezeigt, dass die erwartbare Kluft zwischen den traditionellen, gesellschaftsüblichen Assoziationen, die der Titel von Hermanns Roman hervorrufen könnte, und der dem Literaturwerk sonst eigenen *Unverwurzelungs-* bzw. *Entfremdungs*semantik sich mittels einer Neukonzeption vom Zuhause überbrücken lässt. Im Rahmen der Interpretation sind wir dazu gelangt, dass dieses neu verhandelte „Daheim“ sich – im Gegensatz zum vorherigen statischen, essenzialistischen Verständnis – im Dazwischen, überall und nirgends zugleich, finden lässt.

Resumé

Tato diplomová práce se zabývá románem *Daheim* (česky vyšlo jako *Doma*) z roku 2021 od současné německé spisovatelky Judith Hermann. Stěžejním bodem práce je analýza a interpretace míst, resp. prostorů v díle a jejich provázanosti s vnitřními světy románových postav. Směr výzkumu přitom vytyčují dvě hypotézy. Dle hlavní hypotézy lze daný román považovat za komplexní prostorovou metaforu. Od této hypotézy odvislá subhypotéza nadto doplňuje, že většina románových prostorů vykazuje heterotopní nebo liminální vlastnosti. Práce sestává ze tří částí.

V první části byly představeny nejdůležitější informace o autorce románu, literárně-historický kontext a shrnutí obsahu díla.

Druhou část lze považovat za vstupní bránu do diskutované problematiky. Poté, co jsme stručně uvedli aktuální stav bádání ve věci teorie prostoru, pustili jsme se do problematiky paratextu. Odvolávajíce se především na teze Gérarda Genette jsme se zamýšleli nad tím, jaký vliv může mít titul díla na způsob jeho čtení a proč je tato problematika v případě tohoto románu tolik relevantní. V návanosti na to jsme si předsevzali, že význam titulu „Daheim“ (česky „Doma“) na konci našeho bádání interpretujeme. Kromě paratextu jsme v rámci druhé části práce objasnili teoretické postuláty předcházející formulaci našich hypotéz a zdůvodnili volbu těžiště naší práce. Pozornost jsme v neposlední řadě věnovali i „prostorům vzpomínek“, jakož i tomu, jakou funkci v románu zastává nespolehlivý vypravěč.

Třetí, stěžejní část této diplomové práce, je věnována samotné analýze a interpretaci prostorů v díle. V průběhu prvních šesti kapitol jsme se zevrubně zabývali vybranými prostorovými fenomény, tedy tím, jaké funkce vůči románu jako celku zastávají a tím, jakým způsobem jsou provázány s vnitřními světy jednotlivých románových postav. V procesu výkladu jsme se opírali o teorie prostoru, jejichž relevanci pro daný jev jsme průběžně podkládali četnými příklady z výchozího literárního textu. V sedmé kapitole třetí části jsme se v souvislosti s postupy našeho bádání a s celkovým kontextem diskutovaného literárního díla soustředili na interpretaci románového titulu „Daheim“ (česky „Doma“).

Na základě provedené analýzy a interpretace je obě hypotézy možno prohlásit za platné. S odvoláním na terminologii Jahrausova narativního modelu totiž románové prostory sehrávají jak na úrovni individuálních konfliktů jednotlivých postav, tak i na úrovni konfliktu nadřazeného neboli centrálního pro děj románu i jeho následnou interpretaci zcela zásadní roli.

V první řadě lze takřka každé románové postavě přiřadit jeden, případně i více prostorů, v nichž se zrcadlí jejich vnitřní svět; v souladu s naší subhypotézou pak většina těchto prostorů oplývá liminálními či heterotopními znaky. U pronajatého bytu, fabriky na výrobu cigaret, kouzelnické bedny, člunu, jímž cestuje Ann, mostu ve vsi i stavení hlavní hrdinky se nám podařilo identifikovat četné důkazy o tom, že máme co do činění s liminálními prostory. V případě Otisova bytu, výletní lodi MS Aurora, jakož i drtivé většiny domů na severním pobřeží jsme pak narazili na množství indicií, které vedou k Foucaultově teorii o heterotopiích. U románové benzinové pumpy jsme nadto odhalili atributy obou výše zmíněných „typů“ prostoru.

Jako celek korespondují tyto prostory přechodu, odcizení, resp. odklonu s postmoderním konceptem mezi-prostoru, který se jeví jako velmi prominentní v současné literatuře. Tato skutečnost nás nasměrovala ke kýžené interpretaci pojmu „doma“, díky čemuž se nám zároveň podařilo zodpovědět otázku kladenou v rámci Jahrausova centrálního konfliktu, a sice o co v daném literárním textu vlastně jde. V průběhu bádání se totiž ukázalo, že onu očekávanou propast mezi tradičními, společensky vžitými asociacemi, které titul diskutovaného románu může evokovat, a sémantikou vykořeněnosti, resp. odcizení, jež je tomuto románu jinak vlastní, je možné přemostit přehodnoceným pojetím „dom(ov)a“. Na základě našeho zkoumání jsme došli k závěru, že toto nově chápané „doma“ je – na rozdíl od jeho dřívější statické, esencialistické koncepce – možné nalézt v mezi-prostoru, resp. všude a zároveň nikde.

PROHLÁŠENÍ O VYUŽITÍ UMĚLÉ INTELIGENCE

V rámci zpracování mé diplomové práce na téma *Die inneren Welten der Figuren und Raummetaphorik im Roman „Daheim“ von Judith Hermann* byly využity nástroje umělé inteligence (AI) v souladu s obecně závaznými právními předpisy, vnitřními předpisy univerzity a fakulty, včetně Etického kodexu Univerzity Karlovy. Nástroj ChatGPT byl využit ke konzultaci náležitostí užité citační normy, jakož i názvu první části diplomové práce. Nástroj DeepL byl používán pro překlad mnou německy psaných pasáží do angličtiny, a sice za účelem získání odstupu od originálního textu a možnosti zhodnotit tak smysluplnost jeho znění i v jiném cizím jazyce.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Hermann, Judith (2021). *Daheim*. Frankfurt a./M.: S. Fischer Verlag. ISBN 978-3-596-52330-6.

Hermann, Judith (2021). *Daheim*. E-Book Version. Frankfurt a./M.: S. Fischer Verlag. ISBN 978-3-10-491270-7.

Sekundärliteratur

About Heterotopias and Liminal Spaces [online]. 2017. Beyondrivalry.com. Verfügbar unter: https://beyondrivalry.wordpress.com/2017/10/01/about-heterotopias-and-liminal-spaces/. [Zugriff am: 18 Januar 2025]

„Affekt“. In: *Lexikon der Psychologie* [online]. Verlag Spektrum der Wissenschaft. Verfügbar unter: https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/affekt/261. [Zugriff am: 7 Juli 2022]

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Aus dem Französischen von Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994. ISBN 0-8070-6473-4.

Bădulescu, Dana. *Heterotopia, Liminality, Cyberspace as Marks of Contemporary Spatiality* [online]. 2012. Partiumi Keresztény Egyetem. Verfügbar unter: http://theroundtable.partium.ro/Current/Cultural/Dana.Badulescu_Heterotopia,Liminality,Cyberspaceas_Marks_of_Contemporary_Spatiality.pdf.

Biedermann, Hans & Riemann, Gerhard. *Knaurs Lexikon der Symbole*. München: Droemer Knaur. 1989 ISBN 3-426-26400-5.

„Biographie“ [online]. Judithhermann.de. Verfügbar unter: https://www.judithhermann.de/biographie. [Zugriff am: 18 Juni 2025]

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag, 1992. ISBN 3-88396-087-X.

Wiedermann, Volker. *Der Roman für die Generation Einsamkeit* [online], 2021. Spiegel Kultur, 2021. Verfügbar unter: https://www.spiegel.de/kultur/literatur/daheim-von-judith-hermann-der-roman-fuer-die-generation-einsamkeit-a-6cfd7d17-0002-0001-0000-000177244338. [Zugriff am: 23 Januar 2025]

Dünne, Jörg & Günzel, Stephan (Hrsg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2021. ISBN 978-3-518-29400-0.

Dünne, Jörg & Mahler, Andreas. *Handbuch Literatur & Raum*. In: Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie; Band 3. Berlin/Boston: W. de Gruyter, 2015. ISBN 978-3-11-030140-3.

Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch die Literatur; Harvard-Vorlesungen (Norton Lectures 1992-93).* Aus dem Ital. von Burkhart Kroeber. München [u.a.]: Carl Hanser Verlag, 1994. ISBN 3-446-17833-3.

Ernst, Thomas. *Literatur und Subversion: Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. S. 186. ISBN 978-3-8394-1484-2.

Ernst, Thomas. *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch-Verlag, 2001. ISBN 3-434-53519-5.

„Errance." In: Context.reverso.net [online]. Verfügbar unter: https://context.reverso.net/%C3%BCbersetzung/franzosisch-deutsch/errance. [Zugriff am: 10 Juni 2025]

„Fernweh". In: Dwds.de [online]. Verfügbar unter: https://www.dwds.de/wb/Fernweh. [Zugriff am: 16 Januar 2025]

Genette, Gérard. *Paratexte*. Frankfurt a./M.: Suhrkamp Verlag (6. Auslage), 2016. ISBN 978-3-518-29110-8.

Günzel, Stephan. (Hrsg.). *Lexikon der Raumphilosophie.* Darmstadt: WGB, 2012. ISBN 978-3-534-21931-5.

Hallet, Wolfgang & Neumann, Birgit. *Raum und Bewegung in der Literatur*. Beilefeld: transcript Verlag, 2012. ISBN 978-3-8376-1136-6.

Herrmann, Leonhard & Horstkotte, Silke. *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2016. ISBN 978-3-476-02578-4.

Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím.* Praha: KLP (1. Auflage), 1994. ISBN: 80-85917-03-3.

Huss, Bernhard; König, Gerd; Winkler, Alexander. *Chronotopik und Ideologie im Epos*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. ISBN 978-3-8253-6686-5.

„Ignaz ‚Igo' Etrich". In: Stadt-Salzburg.at. Verfügbar unter: https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/ignaz-igo-etrich. [Zugriff am: 21 Januar 2025]

„Imposter". In: Dictionary.cambridge.org [online]. Verfügbar unter: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/impostor. [Zugriff am: 17 Januar 2025]

Jahraus, Oliver. *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klett Verlag, 2015. ISBN 978-3-12-939027-6.

Jodorowsky, Alejandro. "Birds born in a cage think flying is an illness." [online]. Verfügbar unter: https://www.goodreads.com/quotes/650508-birds-born-in-a-cage-think-flying-is-an-illness. [Zugriff am 4 Juli 2025]

„Judith Hermann". *Internationales Literaturfestival Berlin*. In: Web.archive.org [online]. Verfügbar unter: https://web.archive.org/web/20160307085539/http://www.literaturfestival.com/archiv/teilnehmer/autoren/2009/judith-hermann. [Zugriff am: 18 Juni 2025]

„Judith Hermann“. In: Munzinger.de [online]. Verfügbar unter: https://www.munzinger.de/register/portrait/biographien/Judith+Hermann/00/23803. [Zugriff am: 18 Juni 2025]

Lahn, Silke & Meister, Jan Christoph. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag (3. Auflage), 2016. ISBN 978-3-476-02598-2.

Landherr, Jan. *Zur Form- und Funktionsbestimmung von Technik im kapitalistischen Produktionsprozess* [online]. Dissertation zur Erlangung des Grades und Titels eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.). Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2020. Verfügbar unter: https://oops.uni-oldenburg.de/4673/1/lanzur20.pdf.

Ladin, Jay. „Fleshing out the chronotope“. *Critical Essays on World Literature,* [online]. Lecker, Robert (Hrsg). Montreal: McGill University. Verfügbar unter: https://www.academia.edu/26545462/Fleshing_out_the_chronotope. [Letzer Eintritt 30 Juni 2025]

Marx, Karl. *Das Kapital*, Band 1. In: *Marx-Engels-Werke*, Band 23. Berlin: Dietz Verlag, 1962. S. 595f.

Nagelschmidt, Ilse; Müller-Dannhausen, Lea; Feldbacher, Sandy (Hrsg.). *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme Verlag, 2006. ISBN 978-3-86596-074-0.

„Narratives of Place and Space by Michel de Certeau“ [online]. In: WordPress.com, 1. April 2017; Verfügbar unter: https://pa103816kinjalsakariakeytexts2017.wordpress.com/2017/04/01/narratives-of-place-and-space-by-michel-de-certeau/. [Letzter Eintritt 4 Juli 2025]

Neuland, Eva. *Spiegel der Zeit*. *Jugendsprachen: ein Faktor sprachlichen Wandels*. [online]. In: Politikkultur.de. Zeitung des Deutschen Kulturrates, 30. Januar 2024. Verfügbar unter: https://politikkultur.de/deutsche-sprache-sprachkultur/spiegel-der-zeit/. [Zugriff am: 1 Juli 2025]

Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. ISBN 3-596-12295-3.

Ostheimer, Michael & Zubarik, Sabine (Hrsg.). *Inseln und Insularitäten. Ästhetisierung von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*. Hannover: Wehrhahn Verlag (1. Auflage), 2016. ISBN 978-3-86525-544-0.

Padgett, Ron. *Another One* [online]. In: Lyrikline.org. Aus: The Collected Poems of Ron Padgett. Minneapolis, Coffee House Press, 2013. Verfügbar unter: https://www.lyrikline.org/en/poems/another-one-14572. [Letzer Eintritt 2 Juni 2025]

Rütten, Lukas. *Der Gedächtnis-Palast. Mehr Verstehen, mehr Behalten, mehr Erinnern*, S. 120, 2011. ISBN 978-3-00-035394-9.

Salkind, Neil J. (Hrsg.). *Child Development* [online]. Macmillan Psychology Reference Series, Gale Group, New York, 2002. Verfügbar unter: https://diffpsychology.narod.ru/olderfiles/1/Salkind_S.J_Child_Development_2002en.pdf.

„*Secondo*.“ In: *Hannibal*, Staffel 3, Episode 3. Universal City: Dino De Laurentiis Company, 2015. [online].

Sinclair, Rebekah. *Agua-Biographies: Derrida on Water, Ontopology, and Refugees* [online]. University of Oregon, 2020. Verfügbar unter: https://www.jstor.org/stable/10.5325/jspecphil.34.3.0353. [Zugriff am: 25 Juni 2025]

Stefánsson, Jón Kalman. *Tvá nepřítomnost je tmou.* Praha: Dybbuk, 2022. ISBN 978-80-7690-032-5.

Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Von Monika B. Vizedom & Gabrielle L. Caffee. The University of Chicago Press, Chicago, 1960. ISBN 0-226-84848-5.

Walton, Kendall L. *Mimesis as make-believe : On the foundations of the representational arts / Kendall L. Walton*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990. ISBN 0-674-57619-5.

Guldi, Jo. „What is the Spatial Turn?“ [online]. In: Spatial Humanities, Spatial.scholarslab.org. Verfügbar unter: https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/. [Zugriff am: 8 April 2025]

Wilkens, Anna E. *Ausstellung zeitgenössischer Kunst: Inseln – Archipele – Atolle. Figuren des Insularen*. In: Anna E. Wilkens, Patrick Ramponi, Helge Wendt (Hrsg.): Inseln und Archipele: Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. S. 57–98. ISBN 978-3-8376-1242-4.

Wirth, Uwe. *Zwischenräumliche Bewegungspraktiken*. In: Bewegung im Zwischenraum. Kulturverlag Kadmos Berlin, S. 7-34, 2012. Verfügbar unter: https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fb05/germanistik/abliteratur/ndlk/publikationen/pubdateien/bewegen-im-zwischenraum. [Zugriff am: 16 Januar 2025]

Yates, Frances A. *Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1990. ISBN 3-326-00347-1.