

Peder Meinseth Aspaas

Erzählungen vom Wohnen

Eine räumlich orientierte Lesart von Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*

Masteroppgave i Lektorutdanning i språkfag

Veileder: Prof. Dr. Ingvild Folkvord

Juni 2021

Peder Meinseth Aspaas

Erzählungen vom Wohnen

Eine räumlich orientierte Lesart von Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*

Masteroppgave i Lektorutdanning i språkfag
Veileder: Prof. Dr. Ingvild Folkvord
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Abstract

Jenny Erpenbeck's novel *Heimsuchung* (2007) challenges traditional reader expectations by the apparent lack of a protagonist in the narration. The text consists of 24 chapters that are only indirectly connected to each other, due to the fact that most of them take place at the grounds of a lake house in the Brandenburg countryside. Still, there is a continuity to this slow, timeless story that creates a gradual development and buildup of the grounds and the house, in the way that the different hopes, dreams, thoughts and fates of the characters are connected and related to the house and its surroundings. In this paper, the spatial dimension that emerges from Erpenbeck's constellation of characters, intertwined with the fleeting and discontinuous time of the novel will be investigated in a twofold way:

In a first step, I approach the complex structure of the novel by identifying the fourth chapter of the book, "The Architect", as a key chapter, due to the way it functions as a 'viewing'; a display of the property. This makes it possible to develop a literary cartography; a reading which reveals how different places are presented and connected in the following chapters, how they relate to various characters, themes, and motives. The characters can hereby be conceived as vectors at different points in time, lending meaning to the property.

In a second step, I frame my reading of Erpenbeck's novel through a combination of Boris Tomashevsky's formalist approach to motives (2012) and James Corner's use of *mapping* as it is developed in his essay "The Agency of Mapping" (1999). The overall aim is thereby to develop a systematic *and* performative analysis of Erpenbeck's *Heimsuchung* that explores how the house and by extension the property, constitutes the centerpiece of the novel, the defining element that lends meaning to the story, and which in turn develops and unfolds in the interaction it has with the characters. Where the formalist theory helps pointing out the structure of the plot with its lack of a traditional protagonist, the Corner-inspired process of mapping makes it possible to discover how the novel itself unfolds around the development of the house, thereby building the particular spatial dimension that makes *Heimsuchung* so special.

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei meiner Betreuerin Prof. Dr. Ingvild Folkvord bedanken, ohne die diese Masterarbeit nicht möglich gewesen wäre. Ihr Vertrauen in der Arbeit und in der besonderen Herangehensweise war von höchster Bedeutung meines Selbstvertrauens. Sie hat mir durch ihre Rückmeldungen geholfen, den Fokus aufrechtzuerhalten, und ich habe nach jedem Gespräch meine Schreiblust wiedergewonnen.

Einen besonderen Dank haben Konstantin, Arne, Lukas und Jasmine verdient, die sich die Zeit nahmen, meine Masterarbeit zu korrigieren.

Danke an meine Familie, die mich schon als 17-Jähriger ein Austauschjahr in Deutschland machen ließ und mich dabei unterstützt hat. Ohne sie hätte ich weder die deutsche Sprache und die deutsche Kultur noch meine oben erwähnten Freunde kennengelernt.

Danke an Sanna, die meinen Tag immer erhellt.

Danke an meine Mitstudenten, die meine Studienzeit in Trondheim so schön gemacht haben.

Inhaltsverzeichnis

1.0 Einleitung	5
1.1 Präsentation der Arbeit und des Werkes	5
1.2 Erzählstil im Licht der Gattungstradition und früherer Forschung	8
1.3 Haussymbolik und soziale Prozesse im Haus	10
2.0 Theorie und Methode	12
2.1 Literarische Kartographie	12
2.2 Tomashevsky: Erzählung, Plot und Motive	14
2.3 Das Erzählen: Stil und Form	15
2.4 Theoretische und methodische Überlegungen	16
3.0 Analyse	17
3.1 Ziel der Analyse	17
3.2 Mythos des Ortes	18
3.2.1 Der Gärtner	18
3.2.2 Der Großbauer und seine vier Töchter	19
3.3 Der Architekt: Darstellung und Figur	21
3.4 Wohnungsbesichtigung: Präsentation des Grundstückes	23
3.5 Das Badehaus	25
3.5.1 Die jüdische Familie	25
3.5.2 Das Mädchen	28
3.6. Der See	30
3.7 Vom Badehaus ins Haus	33
3.7.1 Die Frau des Architekten	33
3.7.2 Die Schriftstellerin	35
3.7.3 Erlebte Räume	38
3.8 Ende der Wohnungsbesichtigung	41
3.9 Die Motive und das Plot	45
3.10 Das lebendige Haus	50
3.10.1 Vermenschlichung	50
3.10.2 Die graduelle Entwicklung des Ortes	50
3.10.3 Die Zentralität des Hauses	53
4.0 Schlussfolgerung - Ausblick	55
4.1 Ergebnisse und Funde	55
4.2 Ausblick	56
Relevanz der Masterarbeit für meinen Beruf als Lehrer	58
5.0 Literaturverzeichnis	59

1.0 Einleitung

1.1 Präsentation der Arbeit und des Werkes

In dieser Masterarbeit werde ich mich mit dem Roman *Heimsuchung* von Jenny Erpenbeck (1967) beschäftigen, der 2007 erschienen ist. Die Autorin Jenny Erpenbeck wird häufig als eine der wichtigsten deutschen Autoren*innen der Gegenwart beschrieben, und debütierte 1999 mit der Novelle *Geschichte vom alten Kind*, der weitere literarische Veröffentlichungen folgten. Ihr Roman *Aller Tage Abend* (2012) wurde unter anderem mit dem Joseph-Breitbach-Preis und dem International Booker Prize ausgezeichnet, während der später erschienene Roman *Gehen, ging, gegangen* (2015) für den Deutschen Buchpreis 2015 nominiert wurde. *Heimsuchung* weckte aber mein Interesse aufgrund seiner örtlich abgegrenzten und kurzen Erzählung, welche die kleinen Geschichten mit der deutschen Geschichte so drahtlos verflechtet, im Laufe seiner knappen einhundertachtundachtzig Seiten. Die Thematisierung von Heimat, Heimkehr, Flucht, Besitz und Vergänglichkeit, dem Tode und der deutschen Geschichte gegenübergestellt, macht *Heimsuchung* zu einem sehr interessanten Roman. Er spielt mit den Erwartungen des Lesers und erforscht die Entwicklung von Räumen, Orten und Häusern in vielerlei Hinsicht, und findet dadurch Widerhall beim Leser. Wie *Focus* es so treffend beschreibt, handelt es sich um „Große Geschichten um ein kleines Stück Erde [...]“¹.

In *Heimsuchung* handelt es sich von einem Haus am Märkischen See am Stadtrand von Berlin. Der Prolog erstellt eine Darstellung und einen Exkurs in den geologischen Prozessen seit der Eiszeit bis zur Gegenwart und darüber hinaus. Zudem beschreibt er den Ort, an dem die Erzählung stattfindet. Die Geschichte des Hauses und seiner Umgebung erstreckt sich über einen Zeitraum von einhundert Jahren, beginnend mit der Weimarer Republik, mit dem Großbauer und seinen vier Töchtern. Der Großbauer versucht sein Land durch die Verheiratung seiner Töchter zu sichern, dies ist aber aufgrund sozialer Klassenunterschiede und durch diverse Zufälle nicht möglich. Die jüngste Tochter Klara steht als Erbin ein Waldstück zu, und wird wegen unbekannter Gründe langsam verrückt, und von ihrem Vater entmündigt. Ihr Vater verkauft den Wald in drei Teilen an einen Kaffe- und Teeimporteur aus Frankfurt an der Oder, einen Tuchfabrikanten aus Guben, und an einen Berliner Architekten, der für sich und seine Verlobte ein Sommerhaus bauen will. Nach dem Verkauf wird Klara tot am Ufer des Sees gefunden, und der Großbauer stirbt kurz danach.

¹ Siehe Erpenbeck (2007: 2)

Der Architekt baut das Haus für seine Frau und sich. Er kauft auch das Nachbargrundstück des jüdischen Tuchfabrikanten für einen günstigen Preis, von dem er auch eine „Entjudungsgewinnabgabe“ bekommt. Er muss aber später in den Westen flüchten, wegen der Benutzung westlicher Schrauben in einer seiner Projekte in Ost-Berlin.

Die jüdische Familie des Tuchfabrikanten wird auf dem Grundstück dargestellt, als sie ein Badehaus am Ufer bauen. Ludwig, von dem die Perspektive meistens ausgeht, ist der Sohn des Tuchfabrikanten. Ludwig ist mit seiner Frau und seinen Kindern 1937 nach Kapstadt ausgewandert, der Rest der Familie bleibt aber in Deutschland, und wird vertrieben und ermordet. Ludwigs Nichte, Doris, tritt in einem späteren Kapitel auf, in dem sie sich allein im Ghetto in Warschau befindet, und verhaftet und erschossen wird.

In der weiteren Erzählung wird das Haus zwischenseitlich von einem Rotarmisten im Krieg bewohnt, in der Zeit, als die Frau des Architekten noch dort wohnt. Danach wird das Haus von einer aus dem sowjetischen Exil zurückgekehrten Schriftstellerin bewohnt. Nebenan folgen auch Kapitel, die von anderen Menschen handeln, die mit dem Grundstück verbunden werden. Zum Beispiel die Besucherin, die aus Polen mit ihren Enkelkindern vertrieben wurde, und bei der Schriftstellerin wohnt. Das letzte Kapitel „die unberechtigte Eigenbesitzerin“ handelt von der Enkelin der Schriftstellerin, welche das Haus zum letzten Mal besucht, weil es an die lebenden Erben der Frau des Architekten durch eine Rückübertragung übergeben werden muss. Das Buch endet mit einem Epilog, der den Abbauprozess des Hauses schildert.

Eine Konstante ist neben dem Haus lediglich der Gärtner, der einzige Figur, der fast den gesamten Zeitraum über dort wohnt. Er pflegt das Grundstück, und lebt in Zyklus mit den Jahreszeiten in seiner stets wiederholenden gärtnerischen Tätigkeit. Jedes zweite Kapitel dreht sich um ihn, bis er gegen das Ende der Erzählung verschwindet.

Als Roman ist Erpenbecks *Heimsuchung* schwer zu ergreifen, in Bezug auf den Plot und auf die Struktur; die Kapitel folgen einander nicht zeitlich, zum Beispiel. Das Buch besteht aus Kapiteln, die als einzelne Teile nur indirekt miteinander verknüpft sind, über die Tatsache hinaus, dass sie alle mit einem Grundstück in Brandenburg verbunden sind. In dieser langsamen, zeitlosen Erzählung durch das 19.- und 20. Jahrhundert stehen die einzelnen Figuren und ihre Geschichten im Vordergrund, während die deutsche Geschichte dauerhaft im Hintergrund lauert. Die Figuren treten jeder nur in einem Kapitel als die Hauptfigur auf, manche erscheinen auch kurz, als Nebenfiguren, in anderen Kapiteln. Die Ausnahme ist der Gärtner. Trotz der häufigen Brüche und des Fehlens eines offenbaren Protagonisten gibt es in *Heimsuchung* eine Progression in der Erzählung, die den Leser zum Weiterlesen drängt, und ihn dazu bringt, Figuren miteinander zu verbinden und ein Gesamtbild herzustellen. Es liegt

eine Kontinuität im Roman vor, die die graduelle Entwicklung und den Aufbau des Ortes und des Hauses ermöglicht, in dem Sinne, dass die unterschiedlichen Schicksale, Gedanken, Träume und Sorgen der Figuren sich mit dem Haus und der Umgebung verknüpfen und integrieren.

Aus dieser Konstellation entsteht graduell eine räumliche Dimension, verknüpft mit der Zeit, die flüchtig und diskontinuierlich präsentiert wird. Obwohl keine stabile kausal-chronologische Struktur in der ersten Hälfte herrscht, und die Erzählung fragmentiert und flüchtig ist, macht die literarische Form es möglich, eine Konstellation von Figuren in diesem durchaus unkonventionellen Raum herzustellen, und von dort aus Handlungsstränge, Zeitlinien und Verbindungen zwischen den Figuren zu entwickeln. Das Haus wird stets in Verbindung mit den Figuren gestellt, und fungiert in dem Sinne als Bezugspunkt der Lektüre, wessen eine genauere Untersuchung seiner Rolle im Roman fordert.

In dieser Arbeit werde ich mich mit dem besonderen Stil, der Form und Progression in *Heimsuchung* beschäftigen, um zu zeigen, inwiefern die Figuren dem Haus Sinn leihen. Der Fokus liegt auf ihre Interaktionen mit Gegenständen und Orten am Grundstück; alles wird hier als Teil des Hauses verstanden. Daraus soll die folgende These überprüft werden, und zwar ob das Haus als der Protagonist der Erzählung verstanden werden kann. Auf der Basis der Kartographie des amerikanischen Architekt- und Kulturtheoretikers James Corner (1999) orientiert sich die Analyse an den literarischen Orten, und beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Erzählsträngen, die sich an unterschiedlichen Orten im Werk überlappen und verknüpfen. Meine Herangehensweise ist hermeneutisch und in der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Plot- und Figurenkonstellation beziehe ich mich auf ausgewählte Aspekte aus Boris Tomashevskys Erzähltheorie (2012). Durch diese Herangehensweise können die Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Fiktionsfiguren und ihren Erlebnissen auf dem Grundstück zusammengebracht und analysiert werden, um die Entwicklung des Hauses im Roman auszuarbeiten, und letztendlich die These zu überprüfen.

Die Arbeit fängt mit einer Zusammenfassung des Werkes an. Danach folgt einer Stil- und Gattungseinordnung, gefolgt von einer Präsentation der traditionellen sozialen Prozesse im literarischen Haus und dessen Symbolik. Im darauffolgenden Teil werden Theorie und Methode dargestellt. Zuerst gehe ich auf Corners Kartographie ein, anschließend auf die für die Analyse zentralen Begriffe und Perspektiven aus Tomashevsky Tomashevsky und auch aus Gérard Genettes Erzähltheorie. Abschließend folgt eine theoretische und methodische Überlegung in Verbindung mit der Analyse. Daraus folgt der Analyseteil, der aus zehn Unterkapiteln besteht. Die Analyse mündet in einen Schlussteil, in der die Besonderheiten in

Bezug auf Form und Stil im Roman anhand Tomashevskys Theorie behandelt werden, bevor es im letzten Kapitel darum geht, meine Fragestellung und These zu beantworten. Die Schlussfolgerung fasst die Analyse und dessen Funde zusammen, und erklärt, wie und warum das Haus als Protagonist zu verstehen ist. In diesem abschließenden Teil verweise ich auch auf Themen und Forschungsansätze, die über diese Masterarbeit hinausgehen.

1.2 Erzählstil im Licht der Gattungstradition und früherer Forschung

Erpenbecks Romane *Heimsuchung* (2007), *Aller Tage Abend* (2012) und *Gehen, ging, gegangen* (2015) erstrecken sich so breitflächig in Bezug auf die Geografie und die Geschichte, dass es auf dem ersten Blick schwierig erscheint, eine gemeinsame Thematik aus den Werken herauszulesen, wie es Robert Lemon (vgl. 2018: 52) beschreibt. *Aller Tage Abend* präsentiert eine Protagonistin, die fünf verschiedene Leben führt, und fünf Mal auf unterschiedliche Weise stirbt, in unterschiedlichen Umgebungen und Perioden: in der Jahrhundertwende in der Peripherie im Kaiserreich Österreich-Ungarn, in der Nachkriegszeit des ersten Weltkrieges in Wien, im stalinistischen Russland, in Ost-Deutschland in den 60er-Jahren, und in der BRD in den 90ern (Lemon, 2018: 52). In *Gehen, ging, gegangen*, ist der Protagonist relativ ortsgebunden, aber die Welt kommt zu ihm, in der Form von Flüchtlingen aus verschiedenen afrikanischen Ländern, zu denen er eine emotionelle Bindung aufbaut. Die Figuren werden durch Zeit und Raum in Korrelation mit ihren historischen Umgebungen verändert und beeinflusst. Lemon (2018: 53) meint aber, dass Erpenbeck auch ein Schritt weiter geht, sie zeigt nicht nur den Einfluss von zeitlicher und räumlicher Unbeständigkeit an menschlichen Schicksalen, sondern auch ihre Einwirkung auf distinkte Zeitschienen von menschengemachten Objekten in der Naturwelt.

Heimsuchung ähnelt auf den ersten Blick an einen Familienroman. In einer Zeit unüberschaubar gewordenen Vernetzung politisch-wirtschaftlicher Interessen, der Überschreitung nationaler Grenzen, der Auflösung der Eindeutigkeit von Parteien, dem religiösen Orientierungsverlust, erlangt die Familie als kleinste soziale Einheit einen enormen Stellenwert für die Biographie des Einzelnen (Eichenberg, 2009: 10). Innerhalb der Literaturtheorie wird die Familienfrage vor allem unter dem Generationsaspekt behandelt, die sogenannten Generationsromane (vgl. Eichenberg, 2009: 11). Die deutschen Publikationen sind auffallend von Autoren zeitgenössischer Familien geschrieben, die sich durch ihre Werke im Zusammenhang zu den früheren Generationen zu setzen probieren, auf der Suche nach der familiären Herkunft (Eichenberg, 2009: 11). Die Auseinandersetzung mit der Geschichte -

beziehungsweise mit dem Generationsaspekt im Schreiben der Enkelkinder der Kriegsgeneration – ist in der Forschungsliteratur auffällig. Einige Beiträge dazu leisten Moussa (2014)² und Bonner (2011)³.

Erpenbecks Blick auf die Geschichtlichkeit von Menschen, Objekten und der Naturwelt, hat offenbare politische, wirtschaftliche, soziale, kulturelle und ökologische Auswirkungen (Lemon, 2018: 54) Erpenbeck vermischt all diese Themen in ihrer Erzählung ein. Wegen der offenbaren Anwesenheit der deutschen Geschichte, lässt sich Erpenbecks *Heimsuchung* unter einer Tendenz der Gegenwartsliteratur einordnen, nämlich dem von der Literaturwissenschaftler Moritz Schramm (2017: 15) sogenannte „Erinnerungszuwachs“ in der Gegenwartsliteratur, der seit dem Jahr 2000 zugenommen hat. In *Heimsuchung* steht die Erinnerungsthematik in Bezug auf die NS-Zeit und die DDR nicht explizit im Vordergrund, aber sie ist im Roman ständig anwesend. Eine solche Erinnerungsthematik kommt am häufigsten in der Forschungsliteratur vor, neben der schon erwähnten Auseinandersetzung mit der Geschichte. Mit der Erinnerungs- und Generationsaspekt verwandt sich auch die Genderthematik in Erpenbecks Roman, der unter anderen auf die soziale Rolle der Frauen und die Verbindung von Sexualität und Gewaltausübung fokussiert ist. Dies wird unter andere in den Forschungsbeiträgen von Probst (2010)⁴ und Krimmer (2015)⁵ behandelt.

Erpenbeck schreibt über Menschen, Generationen und Familien in *Heimsuchung*, aber es ist kein traditioneller Familienroman, trotz überlappender Themen. Die Gattung verbindet Familien und ihre Erbschaft zu einem Ort, und literarische Plots zu Grundstücken, wie in *Heimsuchung*. Wenn der Nachfolgeprozess holprig ist, fällt das Erbrecht in der Gattung typischerweise zum moralischen, rechtschaffenen Mitglied der Familie, sowie in Jane Austens *Manfield Park* (1814) (vgl. Lemon, 2018: 53). Auch wenn die Familie am Rand des Verfalls steht, formt die Abstammungslinie den thematischen Kern des Textes in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901), und ihr Untergang wird als tragisch dargestellt (vgl. Lemon, 2018: 53). Erpenbeck, hingegen, präsentiert einen Roman voller Enterbung, Diskontinuität und Verfall, in dem verschiedenen Familien das Grundstück beim Märkischen Meer aufgeben und übergeben müssen, aufgrund innerer- und äußerer Ursachen (vgl. Lemon, 2018: 53). Diese

² Moussa, B. (2014). Enthistorisierung der Geschichte in Jenny Erpenbecks “Heimsuchung” und Helut Krausers “Eros”. In *Indignes-vous!* (59-78). Neofelis-Verlag. Berlin.

³ Bonner, W. (2011). Vielleicht besteht der Krieg nur in der Verwischung der Fronten: zur Problematik dicotomer Täter- und Opferdiskurse am Beispiel von *Eine Frau in Berlin* (Anonyma) und *Heimsuchung* (Jenny Erpenbeck). In *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* (37), 24-41. Iudicium-Verlag. München.

⁴ Probst, I. (2010). Auf märkischen See gebaut: Jenny Erpenbecks “Heimsuchung” zwischen verorteter Erinnerung und verkörperter Erinnerung. In *Geschlechtsgedächtnisses* (67-88). Frank & Timme. Berlin.

⁵ Krimmer, E. (2015). The representation of wartime rape in Julia Franck’s “Die Mittagsfrau” and Jenny Erpenbecks “Heimsuchung”. In *Komparatistik online*. Justus-Liebig-Univ,2, (85-99). Gießen.

Sequenzen werden aber nicht wie einen „Untergang der Familie“ dargestellt, laut der Literaturwissenschaftlerin Annina Klappert (vgl. 2020: 135). Im Gegenteil nehmen sie wenig Platz in der erzählten Handlung ein, da der Text Übergänge und Erläuterungen ausspart (vgl. Klappert, 2020: 135).

Im Hinblick auf den Gärtner und die Vergänglichkeitsthematik im Roman ist auch die Ökokritik ein fruchtbarer Eingang, dessen Thematik Goodboy (2016)⁶ und Stobbe (2016)⁷ in ihren Beiträgen problematisieren. Die Wassersymbolik in *Heimsuchung*, die in dieser Arbeit nur am Rande angesprochen wird, erforscht Štrancar (2015)⁸ in ihrer Arbeit tiefer.

1.3 Haussymbolik und soziale Prozesse im Haus

Das Haus im Zentrum der Geschichte zu stellen, ist nichts Neues. Anhand Freuds *Der Familienroman der Neurotiker* (1909) beschreibt Nacim Ghanbari (2015: 623) ein Topos des 19. Jahrhunderts als die Inszenierung der Annäherung zwischen Ungleichen, die mit der Vorstellung von dem Haus verbunden ist (Ghanbari, 2015: 623). Für den mit dem Bildungs- und Familienroman eng verknüpfte Häuserroman ist die Verdichtung und Verflechtung von Verwandtschaftsstrukturen im Haus besonders stark (vgl. Ghanbari, 2015: 623). Ausgehend von dieser Beobachtung sind Häuser vielfach von der Außenperspektive betrachtet worden, bei Autoren wie Stendhal, Gustav Freytag, Theodor Fontane und Franz Kafka (vgl. Ghanbari, 2015: 623). Die Bewegung ins Haus und die Positionierung der Figuren andererseits, enthält laut Ghanbari (2015: 623) eine dynastische Dimension, obwohl beim Wort „Haus“ die semantische Komponente „Wohnhaus“ dominant verbleibt; „das literarische Haus ist Gebäude und dynastische Fügung in einem“. Die symbolische Bedeutung vom Einlass ins Haus und die geschlossene Welt darin ist ein typisches Motiv (vgl. Ghanbari, 2015: 627). Ricarda Huchs *„Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“* (1893), Theodor Fontanes *Der Stechlin* (1898) und Eugene Marlitts im *Hause des Kommerzienrates* (1876) erzählen von genealogischer Kontinuität, also hierarchische Konstellationen, deren Fragilität und Persistenz das erzählerische Spiel vorantreibt, und das Haus in seinen Mittelpunkt stellt (vgl. Ghanbari, 2015: 627).

⁶ Goodboy, A. (2016). «Heimat» and the places of humans in the world: Jenny Erpenbeck's "Heimsuchung" in ecocritical Perspective. In *New German Critique* (43). Duke University Press. Durham, NC.

⁷ Stobbe, U. (2016). Nach der Natur: Biologismen in Figurengestaltung und Erzählverfahren bei Jenny Erpenbeck («Heimsuchung») und Judith Schalansky («Der Hals der Giraffe»). In *KulturPoetik* (16). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen.

⁸ Štrancar, T. (2015). Bipolare Wassersymbolik in Jenny Erpenbecks "Heimsuchung". In *The meeting of waters* (148-158). Iudicium. München.

Das Haus und infolgedessen auch die Architektur, ist in der Literatur zentraler als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Allerdings gerät die gattungskonstitutive Metaphorik des Hauses, wie zum Beispiel der Keller als Ort des Unterbewussten, oder die Dachstube als Ort der Fantasie, aus den Fugen, wenn die existenziellen Bedingungen der Raumnutzung auch das imaginative Potential verändert (Holm & Vedder, 2020: 5). Die imaginäre und zumeist heimliche Aneignung von fremdem Wohnraum zum zentralen Erzählmotiv und einer misslingenden Bildungs- oder problematischen Entwicklungsgeschichte kommt beispielsweise in *Heimsuchung* vor (vgl. Holm & Vedder, 2020: 5). Wie in typischen architekturtheoretischen Abhandlungen seit ungefähr 1920, ist sowohl die Verortung in der Siedlung und die alltagssprachlichen Szenerien als auch eine selbstversorgerische Aneignung von Haus und Garten als Gestaltungsraum zentral (Holm & Vedder, 2020: 5). Solche Aspekte sieht man auch in *Heimsuchung*, durch die Darstellungen von Ort, Garten, und Haus, und die dargestellte Verwaltung und Aufrechterhaltung dieser, samt der sozialen Aktivität auf dieser Gesamtfläche.

Neben dem unverkennbaren Interesse für die bauliche und ideelle Wiederherstellung des Hauses als Gebäude, ist auch die Weitergabe der häuslichen Güter über den Tod der Hausvorstände hinaus, zentral (Ghanbari, 2015: 628). Es geht um das Haus als symbolischer, dynastischer Ort in Bezug auf den häufigen Wechsel des Besitzes, aber auch um das Haus selbst, und seinen emotionalen Wert für die literarischen Figuren. Im Roman wird aber das Haus von Familie zu Familie widerwillig übergeben, es handelt sich nicht von einer Dynastie. Teilweise müssen die Eigentümer fliehen, weil die Umstände sie dazu zwingen. Den Brüchen werden wie bereits erwähnt keine Aufmerksamkeit geschenkt. Die Konnotationen zu einer Art Generations- oder Familienroman entsteht daraus, dass das Haus bis am Ende tatsächlich besteht, während der Gärtner am Ort bleibt und die Flüchtigkeit des Ortes transzendiert – dabei auch die unterschiedlichen Schicksale der übrigen Figuren – was Haus und Grundstück Kontinuität verleiht. Dadurch werden die verschiedenen Geschichten über unterschiedlichen Verwandtschaften zusammengefasst und zum Haus am See in einer Erzählung verbunden, in der die Suche und Sehnsucht nach Heimat, Sinn, Liebe, Geborgenheit und Abgeschiedenheit zum Ausdruck kommen. Aufgrund dessen ist *Heimsuchung* in der Gattungstradition der Häuserromane, beziehungsweise auch der Generations- und Familienroman einzuordnen, obwohl das traditionelle Muster der Familie und die traditionelle Thematik der Helden*innen vernachlässigt wird.

2.0 Theorie und Methode

2.1 Literarische Kartographie

Corner beschreibt in seinem Essay "The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention" (1999) "Mapping" als ein kulturelles Projekt, das die Welt ebenso viel erschafft und gestaltet als es sie beschreibt (Corner, 1999:213). Hauptsächlich geht es in seinem Ansatz um eine modellierende Praxis. Er versteht die Arbeit mit Landkarten und verschiedenen Modellen des Räumlichen als eine kreative und Formative Auseinandersetzung. Sie projizieren Sinn auf die Welt und besitzen dadurch das Potential, die menschliche Wahrnehmung von der Welt zu beeinflussen. Corner meint (1999: 217), dass dieses Potential dazu benutzt werden kann, neue Welten vorzuzeigen.

Corner bezieht sich hauptsächlich auf Landkarten, Planzeichnungen und Design von Städten, Gebäuden und Landschaften, in architektonischer und kultureller Hinsicht. Es geht um Modellierungen von der Welt, die aber nicht als bloße Modellierungen gesehen werden sollen, sondern als Formen, die die Wahrnehmung von der Welt beeinflussen. Ein Beispiel ist die Weltkarte, gesehen durch die Projektionen der etablierten 'Mercator' und durch Buckminster Fullers 'Dymaxion', die radikal unterschiedliche räumliche und sozio-politische Strukturen aufzeigen, obwohl sie dieselben Orte und denselben Planet modellieren (vgl. Corner, 1999: 217). Die Verhältnisse und Größen werden auf unterschiedlicher Weise konzipiert und dargestellt, und projizieren dabei Sinn zurück auf die Wirklichkeit. Im aktiven Sinne ist die Funktion der Kartographie deswegen nicht die Realität zu spiegeln, argumentiert Corner (1999: 213), sondern eine Neugestaltung von der Welt hervorzubringen. Keine Abbildung der Welt ist objektiv, deswegen bemüht sich Corner eine Kreativität zu fördern, damit neue Ressourcen und Herangehensweisen in Arbeitsprozessen benutzt werden (vgl. Corner, 1999: 215/217). Erst durch die Vielfalt solcher Modellierungen lässt sich dann die Welt insgesamt besser verstehen.

Der Fokus der Kartographie liegt auf dem „was schon da ist, und was daraus kommen könnte“; eine produktive Neufassung (Vgl. Corner, 1999: 214-215). Die Kartographie soll früher unbekannte oder nicht sichtbare Realitäten aufdecken (vgl. Corner, 1999: 213). Demnächst soll eine Beschäftigung mit einem Ort, Territorium oder Raum nicht bloß physische Attribute der beschriebenen Orte behandeln, sondern auch die verborgenen Kräfte, die unter der Funktionsweise eines Orts liegen (vgl. Corner, 1999: 214). In dem Zusammenhang funktioniert die Oberfläche der Karte wie einen Operationstisch, wie es Corner (vgl. 1999: 215) beschreibt; einen Aufführungsort «upon which the mapper collects, combines, connects,

marks, masks, relates and generally explores". Die Oberfläche ist doppelt projizierend, sie erfasst die Elemente vom Boden, und projiziert eine Vielfalt von Effekten zurück durch den Gebrauch dieser (Corner, 1999: 215).

In dieser Masterarbeit, die von Corners Ansatz inspiriert ist, wird die Bezeichnung „literarische Kartographie“ genutzt, in der Auseinandersetzung mit Erpenbecks Roman und der Gestaltung von Orten in der Literatur. Laut dem dänischen Literaturwissenschaftler Frederik Tygstrup (vgl. 2015: 49) fordert eine literarische Wahrnehmung oder Analyse eine angemessene Kartographie, die in Relation zur Umgebung steht. In dieser Kartographie sollen die ausgewählten Stellen markiert werden und die relevanten Verhältnisse zwischen diesen hervorgehoben werden (vgl. Tygstrup, 2015: 49). Die Teilnahme an der literarischen Welt wird erst durch diese Kartographie ermöglicht (vgl. Tygstrup, 2015: 49). Die literarische Kartographie ist das Extrahieren und Zeichnen von den in der Situation offengelegten auffälligen Verhältnissen, nebenher ist aber die Erfahrung des literarischen Raumes komplex und bedingt einen Wechsel zwischen den verschiedenen Schichten und Akteuren in der Erzählung. Dementsprechend wird in meiner Kartographie auf eine geschichtete Aufmerksamkeit gezielt, wie Tygstrup (vgl. 2015: 51) es beschreibt, welche die konvergierenden Punkte zwischen den Schichten und den Akteuren zu identifizieren sucht.

Literarisch gesehen ist die Erzählform, beziehungsweise der Aufbau des Werkes, die Kapitel und die Darstellung der Figuren ähnlich wie bei der Konstruktion einer Landkarte. Wo die Karte geschnitten und gefaltet wird, entscheidet wie die Teile in Verbindung zueinander verstanden werden, exemplifiziert Corner (1999: 218). In der Arbeit mit der Literatur existiert aber diese Karte gewissermaßen schon, die Literatur ist schon eine Art Repräsentation der Wirklichkeit, mit ihren eigenen Strukturen in einer eigenen Welt. Ein Ziel der Kartographie, wie in meiner Arbeit, ist neue Strukturen sichtbar zu machen, die verborgen bleiben werden, bis sie kartographiert worden sind, wie Corner (vgl. 1999: 229) es im Ansatz formuliert. Dementsprechend sollen die Strukturen, die in der folgenden Analyse ausgearbeitet werden, performativ verstanden werden, hervorgebracht durch die kartographische Praxis (vgl. Corner, 1999: 229).

Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* lädt zu einer räumlich orientierten Lesart ein. Ausgehend von James Corners dynamischem Formverständnis bemüht sich meine Analyse darum, zu untersuchen, wie das Bedeutungspotential des Romans entdeckt werden kann. Ziel meiner Corner-inspirierten Herangehensweise in der Analyse ist es zu zeigen, wie dieser literarische Text dazu fähig ist, den Raum immer neu entfalten und hervorzubringen

2.2 Tomashevsky: Erzählung, Plot und Motive

Boris Tomashevsky (1890) ist ein russischer Formalist, der sich in seinem Essay „Themen“ (2012) mit der Kunst des Erzählens beschäftigt, in dem er Punkte zur Analyse des Aufbaus und der Funktionsweise einer Erzählung präsentiert. In dieser Arbeit werde ich mich hauptsächlich auf den Teil „Erzählung und Plot“ beziehen, der die Erzählung und den Plot umfasst, und von den gebundenen- und freien Motiven handelt.

Eine Erzählung hat kausal-temporalen Verbindungen, die zwischen den thematischen Elementen existieren, um die Erzählung zu erschaffen. Eine Erzählung erfordert nicht nur Hinweise auf der Zeit, sondern auch Hinweise auf den Gründen (Tomashevsky, 2012: 87). Der Plot wird an dieser Stelle sichtbar, da das Plot unterschiedlich von der Erzählung ist; dieselben Ereignisse finden statt, aber im Plot sind die Ereignisse chronologisch organisiert und miteinander verbunden (Tomashevsky, 2012: 87).

Der Plot besteht zunächst von den sogenannten „Motiven“, die Tomashevsky (2012: 87) als „das Thema eines unverzichtbaren Teils eines Werkes“ definiert, einige Beispiele sind „Die Entführung der Braut“ oder „die hilfsbereite Bestie“, die dem Helden mit seinem Problem hilft. Eine Erzählung besteht aus einer Reihe von Motiven, die nicht unbedingt eine direkte scheinbare Relevanz zueinander besitzen (Tomashevsky, 2012: 87). Die Funktion des Plots dagegen, ist es, diese Ausgestaltung der Motive so hervorzubringen, dass der Leser sie wahrnehmen kann (Tomashevsky, 2012: 88).

Üblicherweise gibt es verschiedene Arten von Motiven innerhalb eines Werkes. Wenn man eine Erzählung wiedergibt, merkt man welche Ereignisse ausgelassen werden können, ohne den Zusammenhang des Erzählens zu zerstören und was nicht ausgelassen werden kann, ohne dass die Verbindungen zwischen den Ereignissen unterbrochen werden (Tomashevsky, 2012: 88). Die Motive, die nicht weggelassen werden können, sind die „gebundenen Motive“ (Tomashevsky, 2012: 88). Die Motive, die weggelassen werden können, sind „freien Motive“ (Tomashevsky, 2012: 88).

Normalerweise entwickelt sich eine Geschichte durch die Introdution mehrerer Figuren, die auf irgendeine Weise miteinander verbunden sind; diese Wechselbeziehung zu einem beliebigen Zeitpunkt ist „die Situation“ (Tomashevsky, 2012: 90). Eine Geschichte kann als einen Übergang von einer Situation zu einer neuen verstanden werden. Im Laufe dieses Prozesses können neue Figuren erscheinen, die die Situation ändern, alte Figuren eliminieren, oder Beziehungen ändern (Tomashevsky, 2012: 90). Motive, welche die Situation ändern, sind dynamisch, auf der anderen Seite stehen statische Motive (Tomashevsky, 2012: 90).

Dynamische Motive umfassen die Handlungen und das Verhalten der Figuren, statische Motive sind Tatsachen und Darstellungen von der Natur, den Farben, den Figuren, ihren Persönlichkeiten und so weiter (vgl. Tomashevsky, 2012: 90). Für die Entwicklung und die Entfaltung der Erzählung sind die dynamischen Motive zentral, für den Plot hingegen, sind die statischen Motive dominant, wie zum Beispiel ein Krieg (Tomashevsky, 2012: 90). Eine friedliche Situation am Anfang einer Erzählung muss von einem dynamischen Motiv abgebrochen werden, beeinflusst von einer ausübenden Kraft, die normalerweise die ganze Richtung der Erzählung determiniert (Tomashevsky, 2012: 90).

Obwohl Tomashevskys formalistische Herangehensweise zur Analyse des Erzählens etwa starr und streng ist, ist sie in dieser Arbeit nützlich, um den Plot und die Motive in der Erzählung sichtbar zu machen. Der Zweck ist, zu etablieren, inwiefern das Haus als Protagonist gesehen werden kann und die Rolle der anderen Figuren und die Orte in der Romankonstellation genauer einschätzen zu können.

2.3 Das Erzählen: Stil und Form

Der Stil und die Form des Erzählens in *Heimsuchung* sind zentral für die Darstellung der Figuren, sowohl in der Zeit als auch im Raum, in denen sie sich befinden. Um diese Konstruktion zu analysieren, zusammen mit Tomashevskys Theorie, werden hauptsächlich die von Genette entwickelten Konzepte, Begriffe und Analysewerkzeuge aus seiner Werke *Narrative Discourse: an Essay in Method* (1972) benutzt. Daneben werden Betrachtungen zur Erzähltheorie und Herangehensweise beim Analysieren aus *Einführung in die Erzähltheorie* (1999) von Martinez & Scheffel die Benutzung von Genette komplementieren. Letzlich wird die ‚erlebte Rede‘ kurz erklärt, die den Stil in dem Roman stark prägt.

Übergeordnet werden hauptsächlich zwei Begriffe von Genette (vgl. 1972: 186) benutzt, nämlich ‚Modus‘ und ‚Stimme‘, die auch regelmäßig unter dem Ausdruck ‚point of view‘ zu einem werden. Zusammenfassend komprimiert: wer sieht (Modus), wer spricht (Stimme) (Genette, 1972: 86). Zum Thema Modus wechselt die Fokalisierung zwischen drei Sorten durch den Roman; die Nullfokalisierung, die interne Fokalisierung und die externe Fokalisierung, welche hauptsächlich den Zugang zu den Gedanken der Figuren und ihre Perspektiven bestimmen. Eine Nullfokalisierung entsteht durch einen Erzähler, der mehr weiß oder sagt als die Figuren wissen oder wahrnehmen. Eine interne Fokalisierung geht von der Figur und seinen Gedanken aus, eine externe geht vom Erzähler aus, ohne Einsicht in die Gedanken der Figur (vgl. Genette, 1972: 189-190). Die Erzählung von Ereignissen ist kurz

gesagt, laut Genette (1972: 165), alles was von konkreten Ereignissen handelt, als eine Art Umsetzung vom (angeblichen) Nichtsprachlichen ins Sprachliche. Die Erzählung oder Präsentation von Worten demgegenüber, ist laut Martinez & Scheffel (1999: 51) all das, was eine Figur im Rahmen der erzählten Geschichte spricht oder denkt. Dies hängt mit der von Genette (1972: 162) genannten Distanz zusammen, das heißt, wie weit sich der Erzähler vom Geschehenen befindet, beziehungsweise wie nah der Leser an der Figur platziert wird. Der Modus wird hier mit der Stimme verknüpft; die Fokalisierung bestimmt wer sieht und was er sieht, beziehungsweise welche Arten von Information dem Leser übermittelt wird. Die Stimme andererseits, bestimmt wer spricht und wie die Ereignisse, Worte und Gedanken wiedergegeben werden. Entweder durch die direkte, indirekte oder erlebte Rede, welche den Abstand zwischen dem Leser und der Figur konstituiert. Die ‚erlebte Rede‘ bezeichnet Passagen, in der die inneren Vorgänge durch die Perspektive, der selbst ‚erlebenden‘ Personen wiedergegeben werden, jedoch durch die Verwendung der dritten Person in direktem und dadurch objektiv-unpersönlicher erscheinendem Bericht (vgl. von Wilpert 1989: 260). Der Übergang von Bericht zur erlebten Rede sind typisch nahezu nicht wahrnehmbar, und schaffen dadurch eine fließende Darstellung und Grenze zwischen Erzähler und Figur (vgl. von Wilpert, 1989: 260-261).

2.4 Theoretische und methodische Überlegungen

Die Intention dieser Arbeit ist es, das Werk Erpenbecks nicht bloß als eine lineare Geschichte zu lesen, sondern als ein kartographisches Modellieren mit Orten zu verstehen. Diese Herangehensweise ist grundlegend hermeneutisch, in dem Sinne, dass das Verständnis durch Aspekte vom Material in wiederholenden Phasen erweitert wird, nach dem Prinzip des hermeneutischen Zirkels. Erpenbecks Roman kann überhaupt erst durch eine wiederholte Lektüre auf einer anderen Ebene wahrgenommen werden, weil sich die Komplexität der Konstruktion nicht in einem Lektüregang erschließt.

Der Fokus dieser Arbeit liegt in der ersten Linie auf Erpenbecks besondere Darstellungsform und die Ambivalenz zwischen der Distanz und der Nähe, und der Utopie und dem Verlust, die sie erzeugt. Distanz und Nähe hängt von dem Erzählen ab, Utopie und Verlust mit der Interaktion zwischen Figur und einem Gegenstand oder einem Ort. Auch hier liegen Verknüpfungspunkte vor. Die Interaktion der Figuren mit dem Milieu in unterschiedlichen Situationen stellt die räumlichen Qualitäten heraus und macht dadurch die Stimmung des jeweiligen Raums aus. Die literarische Kartographie soll ein neues Verständnis anregen, das die Figuren in Verbindung miteinander und den unterschiedlichen Orten im Werk offenbart. Einerseits geht es, darum zu graben, finden und aufzudecken, andererseits, darum zu verbinden

und strukturieren (Corner, 1999: 225). Dabei soll auf die Chronologie in der Erzählung verzichtet werden, insofern neue Entdeckungen über die Zeit hinaus entweder früher oder später im Roman erkennbar sind. Es muss betont werden, dass die Analyse von *Heimsuchung* sich an den Orten orientiert, in Bezug auf die ausgewählten Fokusstellen in der Analyse. Diese Herangehensweise ist von den Figuren als Akteuren abhängig, es wird nicht auf die Figuren zugunsten der Orte und des Hauses verzichtet. Daneben soll Tomashevskys Theorie der Erzählung, des Plots und der Motive aufzeigen, welche Funktionen die unterschiedlichen Figuren in der Erzählung innehalten, um die kartographische Lesart zu komplementieren.

3.0 Analyse

3.1 Ziel der Analyse

In der folgenden Analyse werde ich zeigen, wie die Entwicklung des Hauses im Laufe des Romans graduell dargestellt wird. Ausgangspunkt dieser Analyse ist zunächst des Mythos des Ortes im Roman darzulegen, bevor Erpenbecks Stil am Beispiel des vierten Kapitels „Der Architekt“ präsentiert und exemplifiziert wird. Danach erfolgt eine Präsentation der „Wohnungsbesichtigung“, die einen zentralen Stellenwert in der Analyse einnimmt. Sie hat die Funktion einer Gliederung in Bezug auf die Annäherung zu den Orten und Figuren im Roman, auf der sich die Analyse stützt. Von dort aus entwickelt sich meine besondere Lesart des Raumes. Anhand der Wohnungsbesichtigung werden Fokusstellen im Ort für die Analyse ausgewählt, als Teil der oben dargestellten literarischen Kartographie. Diese Fokusstellen sind das Badehaus, der See, der Weg vom Badehaus ins Haus, und das Ende der Wohnungsbesichtigung am Beispiel des letzten Kapitels „Die unberechtigte Eigenbesitzerin“. Dabei werden die Fokusstellen mit relevanten Figuren ins Verhältnis gesetzt, um sowohl Verbindungen innerhalb der Figurenkonstellation als auch mit den dementsprechenden Orten aufzuzeigen, dessen Beziehungen über die Zeit und die Kapitel hinaus analysiert wird. Dadurch lässt sich die graduelle Entwicklung eines Ortes am Grundstück analysieren, und später als Bestandteil von dem ganzen Haus gesehen werden. Durch diese Fokusstellen ergibt sich daraus eine gesamte literarische Kartographie des Hauses, von der die gesamte Entwicklung des Hauses aufgedeckt und nachvollziehbar gemacht wird. Alle Kapitel außer „Die Unterpächter“ und „Der Kinderfreund“ werden behandelt, die Kapitel des Gärtners werden für sich betrachtet. Die Kapitel, die einen besonderen Stellenwert besitzen, sind „Der Architekt“, „Die Frau des Architekten“, „Das Mädchen“ und „Die unberechtigte Eigenbesitzerin“, dies wegen ihrer besonders starken Verbindung zum Haus.

Auf dieser Grundlage kann die These „Haus als Protagonist“ abschließend diskutiert werden. Zum Ersten durch Tomashevskys Motivanalyse in Bezug auf das Plot und die Motive, und zum Zweiten durch eine zusammenfassende Betrachtung der Zentralität des Hauses in der Erzählung. Hier geht es darum, inwiefern das Haus das tragende Element fungiert, und inwiefern es als Protagonist eingeordnet werden kann.

3.2 Mythos des Ortes

3.2.1 Der Gärtner

Das erste Kapitel in *Heimsuchung* handelt von dem Gärtner, eine enigmatische Figur, die in jedem zweiten Kapitel unter dem Titel „Der Gärtner“ auftritt. Er besitzt hauptsächlich zwei Funktionen, die in diesem Kapitel erklärt werden.

Die Figur wird im ersten einseitigen Kapitel nach dem Prolog vorgestellt. Der Prolog beschreibt die geologischen Prozesse, die den Märkischen See und die Landschaft um den See geschaffen hat, bevor es Menschen dort gab, „[...] aber jenes Tages würde er auch wieder vergehen, denn, wie jeder See, war auch dieser nur etwas Zeitweiliges [...]“ (Erpenbeck, 2007: 11)⁹. Der Prolog schafft einen wichtigen zeitlichen Rahmen und erinnert den Leser an die Vergänglichkeit von allem. Die Form in *Heimsuchung* entspricht dieser Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, denn die Erzählung wird in kleinen, abgetrennten Abschnitten erzählt, die kausal nicht direkt zusammenhängen. Sie besitzt aber einzelne Komponenten, die eine Kontinuität im Roman herstellen. Vor allem ist das Haus die Konstante in der ganzen Erzählung, daneben existiert aber der Gärtner als Verwalter des Grundstücks.

Der Gärtner wird im ersten Kapitel als sehr kompetent in seiner Tätigkeit dargestellt, aber „[w]oher er gekommen ist, weiß im Dorf niemand. Vielleicht war er schon immer da“ (13). Im Laufe der Erzählung erfährt der Leser auch sehr wenig über den Gärtner, anders als über seine Verbindung zum Garten. Er kommt deswegen als rätselhaft vor, trotz seines häufigen Auftretens in der Erzählung.

Die Funktion des Gärtners, eng verknüpft mit den mythischen Zügen der Figur, prägt den Eindruck der zeitlichen Darstellung in *Heimsuchung*. Durch die kurzen Passagen, in denen er regelmäßig auftritt, stellen seine Tätigkeiten im Garten oder ums Haus im Zyklus mit den

⁹ Wenn ich später in meiner Arbeit aus dem Roman zitiere, folgen die Seitenzahlen in Klammern direkt nach dem jeweiligen Textzitat.

Jahreszeiten vor jedem neuen Kapitel Bindeglieder zwischen den ansonsten stets abgebrochenen Erzählsträngen her (vgl. Klappert, 2020: 135). Er verkörpert die Kontinuität, er ist das personifizierte Gedächtnis der Nachbarschaft und von Anfang an vor Ort und zur Stelle (vgl. Klappert, 2020: 151). Die Passagen mit dem Gärtner sind wichtig, um dem Leser einen Ruhepunkt und eine Verortung in der fragmentarischen Erzählung anzubieten. Er teilt nicht die Probleme des Restes der Figurenkonstellation, wie es Marx & Schöll (2014: 44) im Folgenden gut beschreiben: „Den Heimsuchenden und Heimgesuchten, auf die der doppeldeutige Titel verweist, steht der Gärtner gegenüber, der kein Heim sucht und nicht heimgesucht wird, weil er immer schon an diesem Ort und in der Zeit angekommen ist“.

Ein letztes Argument für seine zeitliche Funktion lässt sich ausgehend von dem 21. Kapitel anführen, nämlich sein spurloses Verschwinden, während seine Kleidung noch im Zimmer hängt. Der Zeitpunkt ist hier das Auffällige, direkt vor dem letzten Kapitel. Sein Verschwinden wäre eher als eine Vorausdeutung zu verstehen, als Hinweis auf die schwindende Zeit, den kommenden Abriss des Hauses und das Ende einer Ära, die im letzten Kapitel „Die unberechtigte Eigenbesitzerin“ abgeschlossen wird. Er erscheint als rätselhaft und spiegelt in dieser Hinsicht auch die Problematik des Wohnens im Roman wider; auch er, der durchgehend als Bindeglied für Kontinuität gesorgt hat, ist vergänglich.

3.2.2 Der Großbauer und seine vier Töchter

Das zweite Kapitel „Der Großbauer und seine vier Töchter“ stellt als erstes Kapitel am Ort in Brandenburg einen Mythos des Ortes dar, sogar einen tragischen. Dieses Kapitel unterscheidet sich von den übrigen im Roman auf Ebene des Erzählers, und weil es keine Hauptfigur gibt. Es erzählt von der Tragödie der Familie des Großbauers, und stellt gleichzeitig eine Vorgeschichte des Hauses dar.

In diesem Kapitel wird von dem Großbauer Schulze und seinen vier Töchtern erzählt, die in der Zeit der Weimarer Republik auf einem Bauernhof in Brandenburg leben. Die Erzählung wird von außen erzählt, und der Leser bekommt keine Einsicht in die Gedanken der Figuren. In diesem Sinne ist dieses Kapitel eine Ausnahme. Die Erzählung umspannt einen längeren Zeitraum, und umfasst inhaltlich die Figuren und die Familie auf einer deskriptiven, diegetischen Weise. Auf Details wird verzichtet. Im Kapitel geht es darum, dass der Großbauer durch Heirat sein Erbe zu sichern versucht. Das Kapitel beginnt mit einem dreiseitigen Teil, in dem die Bräuche der Heirat als normative Werte aufgezählt werden, wie im Beispiel „[w]enn eine heiratet, darf sie sich ihr Brautkleid nicht selbst zu nähen“ (14). In Verbindung mit der

Heirat steht jeder der Töchter, die wie bereits erwähnt wegen Zufälle und soziale Normen nicht geheiratet werden. Selber haben sie keine Wahl. Über die Familie liegt dem Unglück.

Klaras Eintritt in die Erzählung verstärkt diesen Eindruck. Ihr steht als Erbin ein Waldstück zu, der „Klaras Wald“ genannt wird. Der Wald wird aber wie eine Insel vom Vater angesehen, deren Zusammenlegung mit anderen Flächen durch Heirat nicht ansteht (vgl.19). Der Wendepunkt im Kapitel ist die Begegnung im Wald mit einem unbekanntem Fischer am See, den sie aus dem Boot zu ihr zieht. Zusammen legen sie sich ins Grass, sein Kopf in ihrem Schoß. Die Begegnung bringt Konnotationen zur Ballade *Der Fischer* (1779) von Goethe, meint Nobile (vgl. 2012: 281), in der ein Fischer von einer Nixe ins Wasser gezogen wird. Hier ist es aber umgekehrt, die darauffolgenden Ereignisse entspricht nicht direkt der Klassik. Nach dieser Begegnung tritt Klara allgemein auf einer solchen Weise gegenüber der Familie und den Diener auf, dass sie als verrückt angesehen wird. Die Töchter sind alle unverheiratet und älter geworden, der Vater ein alter Mann. Als Klara wegen ihres Zustandes vom Vater entmündigt wird, wird ihren Wald in drei Stücke geteilt und verkauft. Zwei von Teilen werden an Figuren verkauft, die später im Roman auftreten und wichtig für das Plot sind. Und zwar der Tuchfabrikant aus Guben und der Berliner Architekt, der ein Sommerhaus für seine Verlobte und sich bauen soll. Klara wird kurz danach tot im Wasser gefunden. Ihr Vater stirbt gleich danach.

Nach ihrem Tod wird kurz und sachlich weitererzählt. Was mit dem Fischer passiert ist, erfährt der Leser nie. Aber eine Interpretation zur Ursache ihres Zustandes wäre der Verlust ihres Waldes, welcher auf ihren Vater und seinen Wunsch zurückzuführen ist. Zwar das Erbe, wenn nicht durch Heirat, finanziell zu sichern - auf Kosten des Glücks (und Lebens) seiner Töchter. Das Kapitel endet mit der Tragödie und dem Eintreten des Todes. Es bringt aber die Erzählung weiter, als gebundenes, dynamisches Motiv, weil die Grundstücken an den Architekten und den Tuchfabrikanten verkauft werden. Klaras rätselhafter Tod begleitet die weitere Lektüre, denn es geschieht am Ort, auf dem später das Haus gebaut wird, und erzeugt als solches eine paratextuelle Verbindung. Laut Macksey (1997: 18), anhand der Theorie von Genette, sind Paratexten „die Mittel und Grundsätze in der Schwelle innerhalb des Werkes (Peritext) und außerhalb des Werkes (Epitext)“, also alle rahmenden Elemente, die das Werk als Ganzes angehen. Wegen des rätselhaften Todes und der normativen Beschreibung der rituellen Vorgänge der Beerdigung am Ende des Kapitels, erzeugt Klaras Schicksal eine mythische Funktion in Verbindung mit dem Ort, wie eine Heimsuchung, paratextuell gesehen. Auf dieser Art und Weise stellt das Kapitel eine Verbindung zwischen dem Kapitel und Titel her, und hebt gleichzeitig den Ort als etwas Problematisches hervor.

3.3 Der Architekt: Darstellung und Figur

Im vierten Kapitel „Der Architekt“ hat ein Zeitsprung in das Jahr 1959 stattgefunden. Der Leser erfährt, dass der Architekt aus Ostdeutschland nach Westberlin fliehen wird, dies weil er Schrauben aus dem Westen für ein staatliches Bauprojekt angeschafft hat. Dieses Kapitel, wie der Großteil des Romans, trennt sich stilistisch von dem zweiten Kapitel deutlich ab. Es dient in diesem Teil der Analyse als Einführung der Figur als Bauherr, aber auch gleichzeitig als eine Einführung zum Erzählstil des Romans.

In *Heimsuchung* herrscht eine auktoriale Erzählsituation, die Figuren werden von außen observiert. Der Erzähler übernimmt aber die Sicht der Figur, und erzählt in dritter Person von dieser Sicht aus, wie in diesem Kapitel, in dem über eine einzige Figur erzählt wird, zu der der Leser näher Zugang durch die interne Fokalisierung bekommt (Vgl. Genette, 1972: 168). Das Kapitel „Der Architekt“ besteht zu großen Teilen aus von einem inneren Monolog, der Leser folgt seinen Bewusstseinsstrom:

Er ist schon bitter, daß er jetzt alles eingraben muß [...] Er weiß nicht, ob er etwas begräbt oder nur Vorräte anlegt für seine Wiederkehr [...] Überhaupt weiß er jetzt viel weniger als er einmal wußte.

(34)

In diesem Auszug erfährt der Leser was der Architekt tatsächlich über seine Situation denkt, als Reflexion und als deskriptive Hinweise auf konkrete Handlung. Die Erzählungszeitraum, beziehungsweise das gegenwärtige Geschehen in der präsenten Zeit in diesem Kapitel dauert streng genommen etwa eine Stunde. Auf dieser Zeitebene findet die Handlung statt, aber der Architekt nimmt sich nicht viel vor, und die konkrete Handlung wird knapp beschrieben. Stattdessen wird hauptsächlich von Ereignissen erzählt, häufig durch die Gedanken der Figuren, die erlebte Rede. Der Architekt bereitet nur seine Abreise und eventuelle Wiederkehr vor, während seiner Gedanken und Erinnerungen seine Geschichte und Motivationen darstellen. Die Darstellung gleitet im folgenden Zitat zwischen die Gedanken der Architekten in dritter Person, und die deskriptive Darstellung seiner Bewegungen am Ort, wie in der Mitte des Kapitels:

Die Bomben hatten sie noch über Paris abgeworfen, aber dann war das Luftschiff getroffen worden [...] Aus purem Zufall also wurden sie nicht erschossen, sondern durften auf einer belgischen Leiter wieder herniedersteigen ins Leben [...] So knapp dürfte es nie wieder ausgehen, hatte er damals gelernt. Er geht links um das Haus herum, am Rhododendron vorbei,

unter seinen Füßen die Gitter, mit denen er während des Krieges alle Kellerfenster abgedeckt hat.
(39)

Der Architekt wird am Ende dieses Zitats in der Gegenwart verortet, nachdem der Leser seinem Rückblick gefolgt hat. Seine Vergangenheit wird durch eine sogenannte Analepse kommentiert, eine Uneinigkeit zwischen den zwei Reihenfolgen der Erzählung und des Erzählens (vgl. Genette, 1972: 36) Seine Gedanken und Reflexionen über den Krieg vermischen sich aber mit dem Präsens am Ende des Zitats, als er am Rhododendron vorbeigeht. Daraus geht hervor, dass die Darstellung nahtlos von der Vergangenheit zur präsenten Gegenwart wechselt, und andersherum, gleichzeitig wird aber die Kriegsgeschichte als die Geschichte der Nation in die Erzählung integriert. Das Fehlen eines deutlichen Hinweises auf den Übergang von Bericht zu erlebter Rede ermöglicht hier eine Zweideutigkeit auf der Grenze von Erzähler zu Figur, und erzeugt eine größere, fast suggestive Unmittelbarkeit des Mitfühlers (vgl. von Wilpert, 1989: 260-261).

Dieser Stil ist typisch für *Heimsuchung*. Wir lernen die Figuren, ihre Geschichte und ihre Verbindung zum Haus zum großen Teil durch Analepsen kennen, während die gegenwärtige erzählte Zeit flüchtig und momentan ist. Das von der erlebten Rede erzeugte Mitgefühl und die Unmittelbarkeit ermöglicht eine Verbindung zu der Figur, trotz der kurzen Kapitel, die kurzgefasst eine längere Geschichte neben dem gegenwärtigen Augenblick darstellen. Streng genommen erzählt der Erzähler und nicht der Architekt, aber der Effekt, in Bezug auf die Stimme, ist dass der Leser die Fiktionsfigur wahrnimmt. Das reduziert die Distanz und fördert eine Verbindung zur Figur. Ein solcher sogenannter ‚erzählter Diskurs‘ kommt im oberen Zitat (und allgemein im Roman) durch eine Art erzählten inneren Monolog zum Ausdruck. Der Stil wäre als ein freier, indirekter Stil zu betrachten, weil er keine Anführungszeichen oder Referenzen zur Wiedergabe gibt (vgl. Aaslestad, 1999: 103-105). In *Heimsuchung* handelt es sich niemals um Dialoge oder Gespräche, es handelt sich um die Gedanken; die Reflexionen und Geschichten, die in Interaktion mit einer Situation und einer Umgebung bedeutungstragend werden. Durch diese Dynamik entsteht ein Möglichkeitsraum der Interpretation, wie Genette es nennt: ein ‚Figure‘, eine Leerstelle, in der der Dialog des Werkes und der Dialog des Lesers aufeinanderstoßen, eine Lücke zwischen Zeichen und Sinn (vgl. Genette, 1982: 48).

Dabei wird die Verbindung des Architekten zum Haus und Ort – aber auch seine Charakterzüge – für den Leser wahrnehmbar. ‚Heimat planen, das war sein Beruf‘, betont der Architekt immer wieder im Kapitel, und bestätigt dadurch seine Rolle als Bauherr. Der

Architekt ist bitter, weil er ein Stück Land besitzt, in dem er auch sein Geld investiert hat, dies verliert er. Gleichzeitig muss er auch einsehen, dass das größte Projekt seines Lebens sich nicht durchführen lässt. Die Ohnmacht und Heimat sind zwei Motive, die in diesem sowohl als auch im nächsten Kapitel aufgegriffen werden und dadurch eine thematische Kontinuität darlegen. Die jüdischen Nachbarn haben auch keine Wahl, denn auch sie müssen ihre Heimat an den Architekten verkaufen, zum halben Preis des Verkehrswertes. Sie müssen ihr Leben verlassen, und kommen ums Leben. Obwohl der Architekt meint, er hätte bei der Finanzierung ihrer Ausreise geholfen, ist er gleichgültig den Juden gegenüber und wohin sie gefahren sind. Der Akt, ihre Handtücher im Badehaus direkt nach ihrer Ausreise zu benutzen ist ein Hinweis darauf. Hierbei führt er als zynischer Bauherr die problematischen Assoziationen gegenüber dem Ort aus dem zweiten Kapitel weiter. Der Architekt ist das erste Beispiel dafür, dass einfache Handlungen und Beziehungen am Grundstück mit der politischen Geschichte Deutschlands verknüpft werden. Es ändert dabei die Situationen der Figuren auf radikaler Weise, wie für die jüdische Familie, eine wiederkehrende Tendenz im Roman.

3.4 Wohnungsbesichtigung: Präsentation des Grundstückes

Das vierte Kapitel „Der Architekt“ lässt sich als eine Einführung zum Grundstück und zum Haus in *Heimsuchung* zu verstehen. Als solche bildet dieses Kapitel die Basis für eine Art „Wohnungsbesichtigung“, die für die Struktur meiner Analyse zentral ist.

Das Kapitel „Der Architekt“ ist einer Art Fortsetzung der Herkunftsgeschichte aus dem zweiten Kapitel, der Architekt ist wie bereits erwähnt der Bauherr des Hauses. Die unterschiedlichen Stellen am Ort bekommen schon hier durch ihn eine bestimmte Bedeutung. Beim ersten Lesen macht dieses Kapitel nicht unbedingt einen besonderen Eindruck, aber dieses Kapitel gilt als eine Wohnungsbesichtigung am Eigentum. Auf Plot-Ebene ist der Architekt der Hausherr, der sein Haus aufgeben muss. Innerhalb des ganzen Romans andererseits, ist er als eine Art Wegweiser zu betrachten, weil diese Wohnungsbesichtigung einen wichtigen Anhaltspunkt für die weitere Auseinandersetzung mit einer komplexen Romanstruktur bildet, am Grundstück und im Haus.

Der Text stellt ihn auf seiner letzten Runde am Grundstück dar, in der die unterschiedlichen inneren Bemerkungen des Architekten eine Art Vorausdeutung zu zentralen Stellen im Haus und am Grundstück darstellen: beim ersten Lesen als eine Einführung, beim zweiten Lesen können sie als eine Art literarische Kartographie von den überlappenden Schicksalen an den unterschiedlichen Stellen am Ort wahrgenommen werden. In

chronologischer Reihenfolge geht er am Werkzeugschuppen vorbei, ins Haus und durch das Zimmer seiner Frau und in seinen Atelier in der zweiten Etage ein. Danach verlässt er das Haus und schließt die Tür. Der Fokus wechselt zur Terrasse und dem Badehaus, bevor er für immer wegreist.

Für die weitere Analyse funktioniert diese „Wohnungsbesichtigung“, die Präsentation vom Haus und Grundstück im vierten Kapitel, als eine Disposition in dem Sinne, dass hier Orte dargestellt werden, die als Bezugs- und Fokusstellen für Figuren funktionieren, die später im Roman auftreten. Die Geschichten der Figuren überlappen und verknüpfen sich in Verbindung mit den verschiedenen Stellen, als Vektoren, wie sie von Lemon schon beschrieben sind (vgl. Lemon, 2018). Figuren als Vektoren deuten auf eine Größe hin, die „als ein in bestimmter Richtung mit bestimmter Länge verlaufender Pfeil“ dargestellt werden, hier verstanden als Akteuren, die in eine Richtung deuten und einen Effekt erzeugen (vgl. Duden, 2020). Diese Beschreibung entspricht den Figuren, weil sie nur kurzzeitig auftreten, aber trotzdem Spuren hinterlassen, die in unterschiedliche Richtungen weisen. In meiner Lesart, die auf der Vernetzung von Orten und Figuren fokussiert, wäre sogar die Route des Architekten in umgekehrter Reihenfolge vom Badehaus ins Haus aber mit dem Abschließen der Haustür am Ende – als eine fast chronologische Übereinstimmung der Kapitelchronologie zu verstehen. In Bezug auf die Besitzer des Hauses, die die gebundenen Motive ausmachen und den Plot errichten, ist diese Route nachvollziehbar, aufgezählt vom Tuchfabrikanten (Badehaus), zur Frau des Architekten, (Terrasse und Zimmer), und zur Schriftstellerin (Atelier und Terrasse). Daneben komplementieren die Stellen wie der See und das Warschauer Ghetto die noch zentraleren Stellen. Das Abschließen von der Haustür fast am Anfang des Kapitels des Architekten bildet einen fast nahtlosen Übergang zum letzten Kapitel „Die unberechtigte Eigenbesitzerin“, wo sie sich einschließt und eine letzte Wiederkehr und ein Abschied dargestellt wird. Die Verbindung zwischen den Kapiteln „Der Architekt“ und „Die unberechtigte Eigenbesitzerin“ wird dadurch sichtbar, sie komplementieren einander als Einführung und Abschied. Das Kapitel dient dadurch als sinnvoller Abschluss der Wohnungsbesichtigung; es vollendet den Zirkel (vgl. 173).

Durch diese Struktur soll im Folgenden die von der literarischen Kartographie inspirierten Lesart herausgearbeitet werden, und auffällige Verbindungen und Vernetzungen im Werk dargelegt werden. Diesen Stellen werden neue Bedeutungen durch unterschiedliche Situationen zugewiesen, und bilden dabei Mikrokartographien, die mit anderen Mikrokartographien verbunden werden können und auf der gesamten Kartographie am Grundstück wirken (vgl. Tygstrup, 2015: 49).

3.5 Das Badehaus

3.5.1 Die jüdische Familie

Das erste Fokusstelle mit der Wohnungsbesichtigung als Ausgangspunkt ist das Badehaus, das auch früh im Roman örtlich festgelegt wird, in dem vierten Kapitel „Der Architekt“ und dem sechsten Kapitel „Der Tuchfabrikant“. Im Folgenden wird sein Sinn dargelegt, in Bezug auf die ambivalenten Sinnbezüge, die es im Laufe dieser zwei Kapitel erzeugt.

Durch den Architekten im vierten Kapitel hat der Leser bereits vom Badehaus am Ufer des Sees erfahren, und weiß, dass es der jüdischen Familie früher zugehört hat. Dadurch ist die Verbindung zu der jüdischen Familie schon etabliert. Die jüdische Familie, sowie Klara, werden mit ihren Namen genannt, und erleiden beide ein furchtbares Ende. Daraus entsteht eine Wirkung, die eine andere Nähe zu diesen Figuren herstellt. Es handelt sich nicht wie in dem Rest der Erzählung um namenlose Menschen, deren Identität zum großen Teil von ihrem Titel definiert werden

Im sechsten Kapitel „Der Tuchfabrikant“ handelt es von der jüdischen Familie. Im Kapitel wird das Badehaus und der Steg in der familiären Idylle am Land gebaut, während die Familienmitglieder sich unterhalten und die Natur und das Bauprojekt genießen. Ludwig und Anna wandern später nach Kapstadt aus, und Arthur macht sich Sorge um das Erbe, bevor die in Deutschland gebliebenen Familienmitglieder im Dritten Reich sterben. Der Erzählstil in diesem Kapitel wird vor allem durch Wiederholungen, die erlebte Rede und unklare zeitliche Rahmen gekennzeichnet. Die Konstellation der Familie wird drei Mal im Kapitel in eigenen kleinen Abschnitten erklärt, die in einer Gedichtform aufgebaut ist:

Hermine und Arthur, seine Eltern
Er selbst, Ludwig, der erstgeborene
Seine Schwester Elisabeth, verheiratet mit Ernst
Die Tochter der beiden, seine Nichte, Doris
Dann seine Frau Anna
Und nun die Kinder: Elliot und die kleine Elisabeth
genannt nach seiner Schwester
(48,55, 59)

Diese Betonung stellt die Familie ins Zentrum, ausgehend von Ludwig, dessen erlebte Rede im Kapitel häufig dargestellt wird. Er ist die Hauptfigur dieses Kapitels, aber die Geschichte

der Familie steht wie schon erwähnt im Zentrum. Ludwigs Perspektive dient nur als Begleitung der Darstellung dieser Familie, in Bezug auf seinen Erben, die Parzelle beim Ufer, gegenübergestellt mit seiner Auswanderung nach Kapstadt. Am Anfang wird die ganze Familie präsentiert, wie im Zitat, obwohl die Kinder fast am Ende der chronologischen Reihe der Ereignisse geboren werden, nach dem Ludwig und Anna nach Kapstadt ausgewandert sind, und der Rest der Familie noch in Deutschland bleibt. Die Ereignisse im Kapitel sind zeitlich ausgestreut, Ludwigs Abschnitte aus Kapstadt sind nur irgendwann in der Zeit kurz vor oder nach dem Tod des Restes der Familie zu verorten, gegen Ende des Kapitels. Ludwig ist nicht der Hauptfokus, aber es wird schon darauf verwiesen, dass die vereinte Familie im oberen Zitat aufgebrochen wird.

Die Organisation der Abschnitte aus Brandenburg und Kapstadt schaffen eine Spannung zwischen der Heimat in Brandenburg und der Heimat in Kapstadt, weil es sich offenbart, dass Ludwig an diesem Ort in Brandenburg nicht wohnen wird, obwohl er beim Bau mitwirkt. Diese Spannung wird vom Thema des Erbes verstärkt. Die Verbindung zum Haus erstellen die Szenen am Grundstück, beim Bau des Badehauses und des Stags. Die Familie ist versammelt, und die Intention des Vaters, seinem Sohn ein Erbe zu sichern, wird in vielen der Sequenzen am Ort vermittelt, wie; „Heim. Er ist dein Erbe, sagt der Vater“ (52). Gleichzeitig folgt der Leser aber auch Ludwig als er, Anna und seine Kinder eine Rast unter den Eukalyptusbäumen in Kapstadt machen sollen, weil Ludwig die Bäume „so gern rauschen hört“ (vgl. 52-53). Ludwig weiß aber, dass es nicht ungefährlich ist, eine Rast unter einem Eukalyptuswald zu machen, wegen der trockenen, herabfallenden Äste, was zweimal erwähnt wird (vgl. 55/60). Diese Sequenzen inszenieren, dass Ludwig bereit ist, aus seiner Heimat zu fliehen. Er unterschätzt nicht die Gefahr, diese Behauptung bestätigt die Tatsache, dass er mit seiner Familie in Kapstadt wohnt. Hierdurch entsteht ein Bruch mit der Idylle in Brandenburg. Seine Ausreise im Jahr 1936 offenbart die Erzählung erst auf der Seite 59, gegen Ende des Kapitels, und die Tatsache zeigt sich, dass die Figuren sich zeitlich kurz vor dem Zweiten Weltkrieg befinden.

Die politische Entwicklung, die zum Krieg führt, wird nie explizit dargestellt, der Text setzt voraus, dass der Leser in dieser Hinsicht ein informierter Leser ist. Auf dieser Antizipation spielt die Erzählung. Die Verweise auf den zweiten Weltkrieg sind knapp und nüchtern, während die Idylle am Land detaillierter dargestellt wird. Weil die indirekte Rede in diesem Kapitel regelmäßig vorkommt, und Gespräche zwischen den Familienmitgliedern wiedergeben werden, ist die Wirkung der eher distanzierten Darstellung gegen Ende des Kapitels (59-61) noch stärker. Als der Dialog der Familie verschwindet und die Figuren nicht mehr durch die

indirekte Rede repräsentiert werden, übernimmt die auktoriale nullfokalisierte Instanz. Der Stil kontrastiert hier wieder die Distanz und die Nähe, von der indirekten Rede der hoffnungsvollen Familie am Grundstück zum rückgezogenen Bericht von den Schicksalen der im Krieg gefangenen Familienmitglieder. Dabei finden grausame Ereignisse statt, über die auf einer nüchternen aber zugleich detaillierten Weise erzählt wird, wie im Gaswagen:

[...] nachdem Arthurs Augen aus ihren Höhlen getreten sind, während er erstickte, und Hermine im Todeskampf einer Frau, die sie nie vorher gesehen hat, auf die Füße geschissen hat [...].

(60)

Die Sachlichkeit in der Darstellung des Grotesken wurde schon im zweiten Kapitel beobachtet, nachdem Klara tot am Ufer gefunden wird. Ihre Wirkung ist, dass sie eine Distanz, aber auch eine Nähe zu den Figuren schafft, da ein solches abruptes Ende den Leser mit Fragen hinterlässt. Die Tatsache, dass der Leser in diesem Kapitel keine Einsicht in die Gedanken oder Reflexionen der Figuren bekommt (außer einem begrenzten Zugang zu Ludwig), und mit dieser sachlichen Beschreibung am Ende des Kapitels konfrontiert wird, macht nachdenklich. Anders als in vielen anderen Gegenwartsromanen wird der Holocaust keineswegs breit dargestellt, sondern nur punktuell, was aber nicht weniger effektiv ist, denn der Holocaust weckt als insinuiertes Thema schon eine Reihe Assoziationen; es liegt am Leser selbst, diese Assoziationen in die Erzählung zu integrieren. Dieser stilistische Griff im Roman entspricht dem Fokus der Erzählung, der auf den Menschen und ihren Alltagsgeschichten liegt. Die deutsche Geschichte, besonders ein solches geladenes Thema wie der Holocaust, nimmt schon genug Platz im Laufe dieser eine Seite ein, und benötigt keine weitere explizite Darstellung.

In Bezug auf die literarische Kartographie lässt sich das Badehaus als eine Mikrokartographie betrachten, die gegensätzliche Sinnbezüge erzeugt. Die unterschiedlichen Assoziationen von dem im sechsten Kapitel dargestellten Schicksal der jüdischen Familie und ihre aus dem zweiten Kapitel schon etablierte Verbindung zum Architekten, führen neue Schichten hinzu. Dabei werden auch die gebundenen Motive „eine Heimat zu planen oder bauen“ und „das Scheitern des Plans“ sichtbar, die durch die deutsche Geschichte als wirksame Kraft erschaffen werden und die Handlung weiterbringt. Der Architekt erscheint in einem anderen Licht, als der Leser von ihren Schicksalen lernt. Ein solcher Effekt erschafft schrittweise eine Bewusstheit über die sozialen Prozesse und Themen in der Lektüre, die die unterschiedlichen Vektoren an den Orten im Roman zusammenführen und verbinden. Diese

Entdeckung geht von der performativen Lesart aus, die als eine lernende Auseinandersetzung mit einem literarischen Raum gesehen werden kann (vgl. Tygstrup, 2015: 49). Daraus entsteht der Sinn durch das Projizieren vom Text auf den Leser, und vom Leser auf den Text; in *Heimsuchung* offenbaren sich neue Verflechtungen und Themen langsam, weil sie im Roman örtlich und zeitlich ausgestreut sind.

3.5.2 Das Mädchen

Das zehnte Kapitel „Das Mädchen“ handelt von Ludwigs Nichte, Doris. Es steht auch in Beziehung zum Badehaus, obwohl die konkrete Handlung im Ghetto in Warschau stattfindet. Die Spuren von der jüdischen Familie werden in diesem zehnten Kapitel verstärkt. Durch die Rückblicke des Mädchens wird der Ort beim Ufer des Sees dargestellt, und entwickelt sich graduell zu einem Raum der Geborgenheit, der der furchtbaren Wirklichkeit in dem Warschauer Ghetto gegenübergestellt wird. Als solches ist dieses Kapitel auch als Bestandteil des Badehauses zu verstehen, weil das Mädchen als Vektor eine Linie in Richtung des Badehauses richtet, die neue Assoziationen und Themen in den Ort integriert.

Die Darstellung von dem Mädchen als sie alleine im Warschauer Ghetto um ihr Leben kämpft, verhaftet und erschossen wird, ist einerseits ein realistischer grauenhafter Bericht über die letzten Stunden ihres Lebens, andererseits kommt auch eine nostalgische Sehnsucht nach dem märkischen See und ihrer Familie zum Ausdruck. In diesem Kapitel prägt wieder die erlebte Rede die Darstellung. Es wird auf der einen Seite diegetisch beschrieben, was Doris sich vornimmt, wie: „Sie steht also auf [...] und versucht so zu pinkeln, dass das Brett, auf dem sie sitzt, nicht nass wird“, während auch ihre Gedanken dargestellt werden: „Wer war sie? Wessen Kopf war ihr Kopf?“ (85/80). Daneben machen Rückblicke auch in diesem Kapitel einen großen Teil der Darstellung aus. Das Mädchen befindet sich im präsenten Moment, aber erinnert sich an ihre Kindheit am Grundstück von Ludwig beim See. Diese Rückblicke werden als Szenen dargestellt und schaffen eine doppelte Temporalität, in der die Vergangenheit Doris darstellt, während die Gegenwart das Schicksal des Mädchens darstellt. Die Zeit und ihre präsenten Situation drängen sie aber weg von ihrer ehemaligen Identität, wie im folgenden Zitat deutlich wird:

Während sie auf der kleinen Kiste sitzt, [...] vergeht Zeit. Wahrscheinlich vergeht Zeit. Zeit, die sie immer weiter und weiter entfernt von dem Mädchen, das sie vielleicht einmal war: Doris Tochter von Ernst und Elisabeth geboren in Guben. [...] Zeit hat zwischen sie und ihre Eltern, zwischen sie und alle übrigen Menschen geschoben, Zeit hat sie mit sich fortgerissen und in diese dunkle Kammer gesperrt.

(79)

Meine Interpretation ist, dass das Mädchen durch seine Rückblicke in die Vergangenheit der präsenten, furchtbaren Zeit zu entkommen versucht, in der es sich physisch befindet. Es „hört alles, was einmal gab: „[...] das Rauschen von Blättern, das Plätschern von Wellen [...]“, [...] auf den See blicken kann sie und wissen, daß der See noch immer dort ist [...] (82/87). Das Mädchen träumt sich nach Hause, träumt sich als Doris nach Hause, und sucht eine Konstante, den See, um sich als das Individuum Doris in der Welt zu verankern, von der es auf kurze Zeit entfremdet worden ist.

Dies deutet in zwei Richtungen, die eine in Richtung der Hinrichtung in der Gegenwart, die andere in Richtung der imaginären Heimkehr am See und ihr damaliges Selbst. Die Dynamik zwischen ihrem grausamen Schicksal und ihrer Sehnsucht nach der ehemaligen, friedlichen Geborgenheit entsteht daraus, dass sie im ganzen Kapitel existieren und sich miteinander verknüpfen, aber im Gegensatz zum 16. Kapitel „der Tuchfabrikant“ ist die Grenze zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart nicht unklar, sie ist kristallklar. Das Gleichgewicht kippt aber zugunsten der Vergangenheit gegen Ende des Kapitels durch die textliche Wiederentdeckung ihrer Identität und Freude. Während das Mädchen transportiert wird, bis sie die „[...] Schuhe für immer auszieht und sich auf das Brett stellt, um sich erschießen zu lassen“ kommt sie ihr Heimat näher (vgl. 91). Es wird an „ihr eigenes Lächeln, das sie damals gelächelt hat“, und an den Himmel beim See kurz vor dem Regen erinnert: „Zwei Minuten lang atmet sie den Geruch nach den Kiefern ein, den sie so gut kennt [...]“ (vgl. 91). Es scheint, als ob sie in ihrer Heimat angekommen ist, worauf die Erzählung auch hinweist, als folgendes gefragt wird: „[...] ist sie tatsächlich nach Hause gekommen?“ (vgl. 91). Hier wird ein freies Motiv beispielweise sichtbar, nämlich das „sich nach einer Heimat zu sehnen“, wie das Mädchen in diesem Kapitel macht. Beim ersten Blick erscheint der darauffolgende kleine Abschnitt wie ein Rückblick, als ob Doris in dem Moment heimkehrt, in dem sie sich auf das Brett gestellt hat, und bald hingerichtet wird. Aber der Leser folgt nicht bloß ihren Gedanken, es handelt sich um eine Textstelle, die eine ihrer Erinnerungen reflektiert:

Nichts Schöneres, als mit offenen Augen zu Tauchen. Hinzutauchen bis zu den schimmernden Beinen von Mutter und Vater, die eben schwimmen waren und nun durch das flache Wasser zurück zum Ufer waten. Nichts Schöneres, als sie zu kitzeln, und durchs Wasser gedämpft, zu hören, wie sie kreischen, um ihrem Kind eine Freude zu machen.

(91)

Der Abschnitt führt die letztendliche Feststellung ihrer Identität an, der letzte Satz des Kapitels: „[...] der Name des Mädchens selbst, bei dem niemals mehr jemand es rufen wird: Doris“ (vgl. 92). Das namenlose Mädchen wird durch diesen Abschnitt im Raum ihrer friedlichen Kindheit dargestellt, er inszeniert den See als einer Art Haus, ihre Heimat, und dadurch auch ihre Identität als Doris. Der Philosoph Gaston Bachelard (1994: 6/8) bezeichnet das Haus als eine der größten Kräfte der Integration der Gedanken, Erinnerungen und Träume, das uns Menschen zurück in unsere sorglose Kindheit befördert. Es ist die Konstellation von der Darstellung des Transports und der Vernichtung und der Darstellung des Schwimmens mit den Eltern, die in Erpenbecks Roman das Kraftfeld hervorhebt, zu der dem Leser ein Verhältnis aufbauen muss. Hier bekommt man den Eindruck, dass der Ort befähigt ist, Doris zurück in ihre sorglose Kindheit wiederzubringen. Demgegenüber steht ihr Tod als Mahnung ihres tatsächlichen Schicksals, welches die Zwiespältigkeit der Erzählung aufrechterhält.

3.6. Der See

Der märkische See ist sowohl der Blickfang am Ort als auch ein Aufenthaltsort. Obwohl das Badehaus mit dem See verbunden ist, müssen sie auch als abgegrenzte Orte betrachtet werden. Der See ist eine eigene Mikrokartographie, die sich aber zuweilen mit der des Badehauses verflechtet, wie zum Beispiel im Fall von Doris. Der Ausgangspunkt dieses Kapitels ist, dass der See als Ort positive und negative Sinnbezüge hervorhebt, aufgrund der unterschiedlichen Bedeutungen, die er in Verbindung mit unterschiedlichen Figuren besitzt. Überdies dient er aber auch als Zugang zur Vergangenheit, durch die Aktivität des Schwimmens, der mehrere Figuren nachgeht.

Der See wird mit vielen Figuren verbunden und enthält dadurch mehrere Schichten, sowie das bereits erwähnte Badehaus. Wie im vorherigen Kapitel, in Bezug auf die jüdische Familie, verknüpft sich Klaras Tod am Ufer des Sees, und wiederum auch der Tod von Doris. Die unheimliche Heimsuchung von Klara steht neben Doris' Suche nach ihrer Heimat in paratextuellem Kontrast, in Bezug auf den Titel des Romans. Der Tod der beiden ist mit dem Wasser verbunden; Klara physisch, Doris im imaginären Raum. Dabei verändern sie als Vektoren die Wahrnehmung des Sees für die weitere Lektüre, sie erschaffen einen Schleier, der dauerhaft über dem See liegt. Daran knüpft sich auch der melancholische Rückblick des Architekten in der Mitte des vierten Kapitels (vgl. 42-43) an sein letztes Schwimmen im

Sommer, und den Bauprozess der jüdischen Familie, die Erbauer und berechnigte Besitzer des Badehauses, mit ihren Hoffnungen und ihrer Tragödie.

Weiterhin entstehen neue Schichten durch die therapeutische Funktion des Sees, in dem die Figuren Schwimmen gehen. Durch die Lektüre kommt im achten Kapitel, „Die Frau des Architekten“, der See als therapeutischer Ort vor, eine Art Entkommen. Darauf weisen ein paar Textstelle hin, zum Beispiel in der Zeit vor dem Krieg, als die Frau „kraulend die Dampferoute kreuzt, und weit darüber hinausschwimmt“, bis sie fast nicht mehr sichtbar ist, und dort ganz allein verweilt, während ihre Schwester mit den Kindern am Ufer bleiben (vgl. 68). Wenn sie nicht schwimmt, geht sie morgens früh stundenlang Wandern „mit Blick auf den See“, bevor ihre Schwester aufgestanden sind (vgl. 69). Laut Bachelard (1983: 6) ist die materielle Vorstellung von Wasser etwas Besonderes, es beinhaltet eine Intimität in der Interaktion mit dem Menschen; in Bewegung ist Wasser flüchtig, wie die Zeit und das Leben der Menschen, im Stillstand symbolisiert es aber eine Melancholie, die nicht beklemmend wirkt, sondern träumerisch, langsam und ruhig ist. Eine mögliche Lesart, die sich in der Lektüre von Erpenbecks *Heimsuchung* einstellt, fungiert das Wasser als Gegenstück zur Zeitlichkeit der Erzählung.

Im 16. Kapitel „Die Besucherin“ ist das Wasser besonders relevant, da das Motiv dieses Kapitels auch von der Heimat handelt, obwohl umgekehrt, im Vergleich zu den früheren Kapiteln, mit der Hauptfigur als Fremde in der Fremde. Während Doris sich in der Fremde nach dem vertrauten Haus sehnt, sehnt sich die Besucherin nach ihrer Heimat in Polen. Die beiden sehnen sich nach der Heimat und stellen das oben erwähnte freie Motiv her. Die Besucherin hat ihre Heimat in Polen verlassen, die von einer neuen Familie besetzt wurde. Sie hat ihre Enkelkinder mitgenommen, von denen ihre jüngste Enkelin den jüngsten Sohn der Hausherrin (die Schriftstellerin) im Haus am märkischen See geheiratet hat. Auch in diesem Kapitel besteht die Darstellung aus einer Wechselbeziehung von ihren Rückblicken und ihrem gegenwärtigen Leben. Die Rückblicke stellen ihr Leben in Polen dar, dabei auch ihren Mann, ihre Tochter, und die Flucht nach Berlin. Die neue Heimat, die Gegenwart, steht gegenüber ihrer Vergangenheit, ihrer ehemaligen Heimat. Genau in dieser Begegnung bekommt das Wasser und das Schwimmen eine Art therapeutische Überbrückungsfunktion, ihre Sehnsucht nach der Heimat drängt sie ins Wasser. Das Kapitel öffnet mit dem Satz „[d]ie Hauptsache ist, dass sie hier wieder schwimmen kann“. Danach folgt eine Darstellung der Missverständnisse beim Benutzen des Bestecks zum Abendessen, wie anders der Garten ist, als der in ihrer ehemaligen Heimat, oder wie der Besucherin monatlich Geld geschenkt wird, welches ihr unangenehm ist (vgl.127-128). „Es ist nicht leicht, auf Besuch zu sein“, wird in der Mitte des

Kapitels betrachtet, die Besucherin ist nicht ganz sicher, ob sie tatsächlich zu der Familie gehört, obwohl ihre Enkelin das sagt (vgl.134-135). Aber für sie ist „die Hauptsache“, dass sie abends in „diesem grünlich, schimmernden, kühlen See“ schwimmen gehen kann, „fast so wie zu Hause“ (vgl.128). Ihre häufigen Rückblicke dagegen, referieren zurück zu ihrer Zeit in Polen, zu ihrem Leben mit ihrem Mann und der Zeit, nachdem ihr Mann gestorben ist, und weiter, nachdem ihre Tochter weggegangen ist. Die Besucherin kommt von dieser Zeit nicht los. Es wird früh im Kapitel dargestellt, dass sie ihr Enkelkind in der Gegenwart plappern hört, währenddessen sie auch ihre Eltern und ihre Tochter hört, beziehungsweise die Vergangenheit; auch ihren Mann, der Akkordeon spielt (vgl. 128).

Der wiederholte Fokus auf das Schwimmen bestätigt die Aktivität als eine Art Entkommen. Das ist besonders offenbar im Übergang zwischen zwei Abschnitten nahe am Ende des Kapitels. Im ersten Abschnitt wird ein Rückblick dargestellt, in dem der Bruder ihres Mannes vor ihrer Tür in Polen steht, und nach ihrem Mann fragt (vgl. 137). Sie antwortet, dass er nicht da ist, erzählt nicht von seinem Tod, und lädt den Bruder nicht ein. Direkt danach, im nächsten Abschnitt, tritt wieder die Wiederholung ein: „[d]ie Hauptsache ist, daß sie hier wieder schwimmen kann“ (vgl. 137). Der krasse Übergang und das dritte Auftreten dieses Satzes wirken auf den Leser so, als ob der Fokus verlagert werden soll, da ihr ihre Gedanken und Erinnerungen unangenehm sind. Die Hauptsache besteht ja: es gibt hier einen See, in dem sie Schwimmen gehen kann, also geht es ihr gut.

Sowohl Die Besucherin als auch die Frau des Architekten entkommen kurzfristig ihrer Situation im Wasser. Für sie ist das Schwimmen eine Art Reise durch die Zeit, die Aktivität transportiert sie zurück in ein vertrautes Element, einen vertrauten Raum, der in der Vergangenheit existiert. Das Wasser dient als Stelle der Seelenräume im konkreten wie abstrakten Sinne und als Raum der Erinnerung (Feyrer, 2008: 81). Die Aktivität des Schwimmens ist neben der melancholischen Ruhe im Wasser ein wichtiger Teil dieses Prozesses, weil diese Aktivität eine Überzeitlichkeit besitzt; sie ist Sinnbild der Erinnerung, in dem Sinne, dass man sich im Raum der Erinnerung bewegt (vgl. Bartl, 2009: 489). In einem Raum, in dem man nicht zurechtkommt, ist das Wasser als Alternative eine zeitlose, vertraute Konstante, in dem die Besucherin ihre Abgeschlossenheit verarbeiten kann, in Bezug auf die Ruhe, die das Wasser einflößt. Ein Bezugspunkt, könnte man sagen, und gleichzeitig ein zeitloser Raum, in dem die Frau des Architekten, die Besucherin, und auch Doris auf ähnliche Weise zurechtkommen.

Von diesen Ergebnissen lässt sich ableiten, dass der See, vom Leser als ambivalent wahrgenommen werden kann. Zum Ersten wegen des tragischen Todes von Klara, aber auch

wegen des tragischen Todes von Doris, der zugleich von einer nostalgischen Wiederkehr begleitet wird. Zum zweiten der Funktion des Sees, einen Raum des Entkommens und der Therapie darzustellen. An diesem Ort lassen sich die Linien der unterschiedlichen Vektoren aufzeigen, durch die Lesart der literarischen Kartographie, die eine Konstellation darstellt, die sowohl aus Perspektiven von dem Inneren als auch dem Äußeren des Grundstücks und Haus darstellt.

3.7 Vom Badehaus ins Haus

3.7.1 Die Frau des Architekten

Die Wohnungsbesichtigung führt ins Innere des Hauses, um es zu erforschen. In diesem Teil der Analyse geht es hauptsächlich um das achte Kapitel „Die Frau des Architekten“, in Bezug auf die auffälligen Spuren, die sie in der oberen Etage des Hauses hinterlässt. Der Eindruck einer Regungslosigkeit neben dem fast verborgenen Trauma der Frau, entspricht wieder die Problematik des Ortes, welche im Folgenden erklärt werden soll.

Das Kapitel „Die Frau Des Architekten“ dreht sich um das Leben der Frau. Das Kapitel erscheint in Teilen als ein langer innerer Monolog, in dem die Frau über ihr Leben in Berlin und im Haus nachdenkt, auch hier als erlebte Rede gestaltet. Die Geschichte über die Frau von den Kinderjahren bis zu ihrer Heirat mit dem Architekten und dem Einzug in dem Haus ist leicht zu verfolgen, weil sie chronologisch erzählt wird. Die Ereignisse werden kurzgefasst wiedergeben, aber wenn die Geschichte von den Jahren vor und nach dem Krieg erzählt, bricht die Chronologie zusammen, und transformiert sich in eine fließende Darstellung über das anscheinend zeitlose Leben der Frau in diesen Jahren. Die ganze Chronologie des Geschehenen am Grundstück wird sogar in Frage gestellt, durch Phrasen wie „so gehen die Jahre und sind wie ein Jahr“ und „alle Sommer wie einer“ (vgl. 69). Die Frau fragt sich anscheinend, wann etwas passiert ist:

[...] wann ihr Mann das Bootshaus an den Steg anbaute, wußte sie nicht mehr genau zu sagen. Das Bootshaus hat er wohl erst gebaut, als ihnen der Nachbargrund schon gehörte, aber wann das war?
(70)

Danach werden die zeitlichen Angaben wieder allgemeiner:

Heute kann heute sein, aber auch gestern oder vor zwanzig Jahren, und ihr Lachen ist das Lachen von heute, von gestern, und genauso das Lachen von vor zwanzig Jahren

(70)

Es geht um einen Zeitraum innerhalb von zwanzig Jahren, in dem sie mit Freunden lachend zusammen sitzt. Die Erzählung erscheint auf Seite 70 im Roman, sowie auch auf die nächste Seite, wie eine längere Sequenz, in der die Frau am Tisch sitzt, und in einer Reihe von annähernd identischen Szenen mit ihrem Mann und ihren Gästen Krebse isst und Witze erzählt. Die zeitliche Ungewissheit baut die Orientierungslosigkeit schrittweise auf, die zeitlichen Rahmen fehlen. Nur das Lachen und die Witze bestehen, worauf den die im Kapitel wiederkehrenden Phrase „[k]ennst du den?“ hinweist (64/70, 74). An dieser Stelle im Kapitel steht der fast verborgene Hinweis auf ihr Trauma, nämlich die wiederkehrenden Phrasen über Humor und die ungenauen Zeitangaben. „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“, sagt sie mehrmals, an „irgendeinem der Sommerabende in irgendeinem der letzten zwanzig Jahre“ und so weiter (vgl. 71). Der Kommentar des Architekten über seine Frau im dem vierten Kapitel steht in Verbindung mit diesem Teil des Kapitels, welcher die Frau als eine Person die „so gern lacht“ beschreibt. Im Nachhinein verstärkt der Kommentar den Effekt der wiederkehrenden Aussagen, dass es „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ (43/71). Das wiederkehrende Lachen schafft neben den wiederkehrenden Aussagen über den Humor einen manischen und unheimlichen Ausdruck, als eine Art Reaktion auf etwas anderes als einen Witz.

Der Hinweis darauf kommt auf derselben Seite. Meiner Interpretation nach, ist das Lachen eine Reaktion auf einen Bruch, der gegen Ende des Krieges ihr Verhältnis zum Haus und zu ihrer Familie verändert. Daraus entsteht die konkrete Handlung, die in diesem Kapitel aber fast verborgen ist, und erst vier Kapitel später, im zwölften Kapitel „der Rotarmist“ aufgeklärt wird. Die Frau, die allein im Haus gegen Ende des Krieges gelebt hat, ist einem Russen im verborgenen Schrank im Schlafzimmer begegnet. Es kam zu einem Sexualakt, und in dieser Sequenz stoßen eine Reihe Themen zusammen. Gegenüber der Frau steht der Rotarmist, ein junger Soldat, der sich gemeldet hat, nachdem die Deutschen seinen Vater, seine Mutter und seine Schwestern umgebracht hatten (vgl. 95). Er hasst die Deutschen, ihre Landschaft und ihre Häuser; „je reicher die Häuser, je mehr wird geschissen“ (vgl.94). Seine Sicht als Angreifer ist eindeutig von außen konstituiert im Gegensatz zur Frau, deren Sicht von innen konstituiert ist. Zusammen schaffen sie zwei freie Motive, und zwar das Trauma und die Sehnsucht nach der Heimat. Diese Motive erstellen neue Perspektive auf das Haus, ähnlich wie in den schon erwähnten Fällen des Mädchens und der Besucherin.

Die Frau, die keine Kinder hat, gibt keine Hinweise im achten Kapitel darauf, dass sie Kinder wollte. Aber an einer Stelle im Kapitel wird bemerkt, dass der Russe ein Wort gesagt

hat, an dem sie nicht denken will, „mit dem er sie rief, das undenkbar Wort, mit dem er für alle Ewigkeit ein Loch in ihre Ewigkeit bohrte“ (vgl.: 73). Als er die Frau im zwölften Kapitel entdeckt, und von plötzlicher Begierde überwältigt wird, küsst er sie, und will sie auch trösten, wenn sie weint. Es ist dunkel, und er hört seine Worte nicht, aber er sagt „Mama“, womit die Frau ihn von sich stößt. Obwohl er der Stärkere ist, tritt auch die Frau aggressiv auf. Dazwischen entsteht aber ein Moment; seine Tränen rinnen, er schluchzt sogar, und die Frau nimmt ihn zu sich, trocknet sein Gesicht, und spricht leise zu ihm (vgl. 101). In diesem Moment wird er durch die intime Interaktion mit der Frau wieder in seine Heimat bei seiner Mutter gebracht:

Es fehlt nicht viel, und sie würde ihn mit einem kleinen Klaps auf den Po zu dem Schrank hinausschieben, wie eine Mutter, die ihr Söhnchen auf den Weg zur Schule verabschiedet.
(101)

Man könnte die Stelle psychoanalytisch so lesen, dass er in der Begegnung mit der Frau Mann und zugleich Sohn ist. Der Moment wird von dem aggressiven Akt der Frau abgebrochen. Es ist eine Machtergreifung in dem Krieg, den sie im Schrank führt, auch nachdem der Rotarmist entmachtet wird. Die Themen der Heimat und des Verlusts kommen hier zum Ausdruck von der Seite der Rotarmist, während die Sehnsucht nach einem Kind die Frau ergreift. Ihre Würde wird durch das Zusammenstoßen der mütterlichen Liebe und die sexuelle Tat des Küssens getestet.

Die Begegnung im Schrank beleuchtet wieder die Problematik des Ortes, deren Wirkung durch das Trauma der Frau sichtbar wird, und in Verhältnis zu der früheren Zwiespältigkeit der Erzählung steht. Die unterschiedlichen Themen, die damit verknüpft werden, verleihen der unheimlichen Darstellung der Frau Sinn, hinterlassen aber auch eine Spur des Rotarmisten in der oberen Etage des Hauses, neben der der Frau.

3.7.2 Die Schriftstellerin

Im 14. Kapitel des Romans, „Die Schriftstellerin“, geht es immer noch um die Innenräume des Hauses, in denen die Schriftstellerin sich aufhält, hauptsächlich im Arbeitszimmer an der Schreibmaschine. In diesem Kapitel geht es wieder um die Konzeption der Heimat, aber auch um eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

Der Plot des Kapitels ist ein Streit mit einem Beamten in der DDR. Die Schriftstellerin konfrontiert den Beamten schriftlich von ihrem Arbeitszimmer aus, um das Badehaus (jetzt Volkseigentum) umstellen zu können, und das Haus (auch Volkseigentum) käuflich zu

erwerben. Der Streit ist entstanden wegen des Nachbararztes, für den sie im vorherigen Jahr eine erfolgreiche Fürsprache eingelegt hat, damit er den Ostgarten und das Bienenhaus zur Pacht erhalten konnte (vgl. 113). Was er aber machte, war die Obstbäume zu fällen und das Bienenhaus abreißen zu lassen, bevor er ein Wohnhaus errichtete, und von höheren Stellen die Weisung bekam, einen Seeeingang durch die Verkleinerung des von ihm gepachteten Grundstück zu ermöglichen (vgl. 113). Die Schriftstellerin ist empört über die Tatsache, dass dieser junge Arzt „der, als sie nach Jahren der Flucht nach Deutschland zurückkam, noch nicht einmal auf der Welt war, inzwischen zwar Leibarzt dieses oder jenes hohen Beamten, [...] sich ihr entgegen zu setzen wagt, und dass er Erlaubnisse bekommt, „ganz gegen alles, was schon galt“ (vgl. 113). Der Konflikt ist einerseits mit dem Arzt, andererseits mit dem Beamten, eine Verkörperung der Deutschen Demokratischen Republik, in der sie wohnt.

Am Anfang des Kapitels schickt sie den Brief an den Beamten, bevor sie weiterarbeitet. Wie sonst im Roman ist die Zeitlichkeit hier eine Mischung aus sowohl präsenten Darstellungen als auch Rückblicke in die Vergangenheit der Schriftstellerin. Der Verlauf lässt sich auf zwei Ebenen kategorisieren; ihre Rückblicke im Arbeitszimmer vor der Schreibmaschine, und die Schilderung der tatsächlichen Handlungen auf dem Grundstück, samt ihrer Gedanken dazu. Die Briefsituation am Anfang des Kapitels ist früh in der konkreten Handlung im Kapitel situiert, aber der Leser erfährt erst sechs Abschnitte danach, dass sie am heutigen Morgen mit ihrem Mann spazieren gegangen ist, und danach in ihr Arbeitszimmer gegangen ist, um ihre „Erinnerungen an ihr Leben anzuschreiben“. Erst dann lässt sich die Darstellung so verstanden werden, dass ihre Rückblicke sich als erlebte Rede durch ihren Schreibprozess im Arbeitszimmer offenbaren. In diesen Raum fließt die Stimmung des friedlichen, entspannten Lebens ein, durch den Geruch der Zigarette des Gärtners und das Essen aus der Küche. Die Schriftstellerin betrachtet die idyllische Szene unten, mit ihrem malenden Mann, ihrem mähenden Sohn, der Schwiegertochter am Steg, das Spritzen von ihrem Enkelkind und dem Nachbarfreund, und der Besucherin, die im Liegestuhl liegt (vgl. 113). Die Szene unten um die Tafel beim Mittagessen, fast am Ende des Kapitels, verstärkt diesen Eindruck des guten Lebens, das die Familie im Sommer führt. Das entspricht das Motiv „in einer Heimat zu wohnen“, was auch zentral im Roman steht. Das Kapitel endet mit der Antwort vom Beamten, die ein paar Tage später ankommt, in dem die Schriftstellerin die Erlaubnis für die Ersetzung des Badehauses und den käuflichen Erwerb des Hauses bekommt.

Dieses Kapitel stellt unterschiedliche Stimmungen dar, die sich miteinander verknüpfen. Es gibt die Frustration über den Staat, die Verarbeitung ihrer Vergangenheit und ihrer Beziehung zum Heimatbegriff, und die Ruhe eines familiären, ländlichen Lebens. Hier

geschieht eine Verknüpfung der verschiedenen Zeitebenen – der Vergangenheit und der Gegenwart – wie in den schon analysierten Kapiteln, meiner Auffassung nach. Dadurch wird die Erzählung der Schriftstellerin erzählt, und das Heimatmotiv erkundet, ausgehend vom Satz „[i]-c-h-k-e-h-r-e-h-e-i-m“, der als Letztes im Dokument von dem vorherigen Tag steht, und mehrmals durch das ganze Kapitel auftritt (vgl.112).

Diese Wiederholungen im Roman, die am Anfang des Kapitels auftauchen und danach häufig wiederholt werden, wie deren der Frau des Architekten, der Schriftstellerin, und der Besucherin, kommunizieren nach innen, an den jeweiligen Figuren selbst gerichtet, aber auch nach außen, an den Leser. Sie schaffen eine Leerstelle, die zwischen dem Text und dem Leser existiert. Die Frau des Architekten kommuniziert mit den unsichtbaren Figuren in ihrem Kapitel, aber adressiert auch den Leser direkt, während die Schriftstellerin und die Besucherin wie in einem Bericht an einen Adressaten eine Stellungnahme abgeben, etwa wie „für das Protokoll“ in einem Dokument. Für die Schriftstellerin steht diese Stellungnahme in Opposition zur kommunizierten Einstellung im Kapitel. Sie wollte heim nach Deutschland während des Krieges, und hat ihre Worte aus Ural „auf die Heimat gerichtet“, „[a]ber ihr, der kein Land mehr, sondern die Menschheit die Heimat sein sollte, blieb der Zweifel für immer als Heimweh“ (vgl. 116). Sie meint sogar gegen Ende des Kapitels, dass sie und ihr Mann nach Deutschland nicht heimgekehrt sind, sie wollten dieses Land, „und es war nur zufällig das, dessen Sprache sie sprachen, heimholen in ihre Gedanken“ (vgl. 121). Sie fühlt sich aber in diesem Land berechtigt, gegenüber dem Arzt und den Streit um das Badehaus zum Beispiel, wie früher erwähnt. Das Kapitel stellt eine zweifelnde, aber anscheinend beruflich erfolgreiche Idealistin dar, die trotz ihrer Überzeugungen nicht über ihre Begegnungen mit der Verfolgung von Juden oder Künstlern in der Sowjetunion schreibt, oder über die aus Moskau ausgeübte Korrektur von ihrer Radiosendung (vgl. 117-118). Deswegen ist der Zweifel an die schöne, gute Menschheit als Heimweh zu betrachten, weil sie diese Menschheit noch nicht gefunden hat.

In diesem Kapitel wird die Umgebung idyllisch präsentiert, obwohl von der Perspektive der Schriftstellerin niemals Glück oder Zufriedenheit über die Heimat ausgedrückt wird. Ihr Fokus liegt vor allem auf der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihren dementsprechenden Sorgen, die die Schriftstellerin in ihrer Arbeit beim Staat aber nicht besprechen kann.

3.7.3 Erlebte Räume

Die Rolle des Kapitels „Die Schriftstellerin“ ist in meiner Interpretation zentral. Das Kapitel stellt Verbindungen zu den früheren, aber auch zu den kommenden Kapiteln her. Wegen seiner Verortung im Haus, etabliert es dadurch eine Kontinuität zwischen den früheren und den kommenden Kapiteln. Darüber hinaus stellt der folgende Teil der Analyse die überlappenden Verbindungen in den Fokus, unter Betrachtung mehrerer Figuren im Roman. Als solches soll aufgezeigt werden, inwiefern das Wohnen den verschiedenen Räumen und dem ganzen Haus Sinn verleiht

Die Verbindung zu den früheren Kapiteln stellt die Verortung dar. Die Schriftstellerin sitzt in ihrem Arbeitszimmer, vermutlich im ehemaligen Atelier des Architekten, da sie „durch das Schrankzimmer“ muss, genau wie der Architekt durch „das dämmrige Schankzimmer“ geht (120/36). Sie guckt aus dem halbrunden Fenster auf ihre Familie, durch „das Auge hinaus“, dasselbe Auge, durch das der Architekt den Marder im vierten Kapitel beobachtet hat. Vor dem Mittagessen fast am Ende des Kapitels, als der Gong erklingt, sowie in der Zeit der Frau des Architekten, geht die Schriftstellerin auch durch das „Vögelchenzimmer“, den ehemaligen Raum der Frau des Architekten. Den Namen hat er von dem kleinen eisernen Vogel bekommen, der auf dem Geländer des Balkons sitzt (vgl.: 120). Von der Frau des Architekten hat der Leser schon erfahren, dass der Architekt das eiserne Vögelchen für seine Frau schmieden ließ, und auch ihr Kleiderschrank verbarg er, versehen mit einem geheimen Mechanismus zum Öffnen (vgl. 67). Neben der schon erklärten Verbindungsfunktion weist die Darstellung gleichzeitig auf die Vergangenheit und die Zukunft hin, in meiner Lesart müssen sie beide beachtet werden. Der Konflikt zwischen der Schriftstellerin, dem Beamten und dem Arzt stellt eine Parallele zum Badehaus als erlebter Raum dar. Das Badehaus besitzt schon einen emotionalen Stellenwert für den Leser. In diesem Kapitel wird es aber zum Objekt eines bürokratischen Streites reduziert. Das zeigt einen Bruch der Kontinuität, die Schriftstellerin besitzt keine Verbindung zu den Figuren, die schon in Verbindung zum Badehaus stehen. Die Kopplung besteht für den Leser nur durch die Räume im Haus, das Badehaus und die Anwesenheit des Gärtners. Das Kapitel markiert dadurch eine neue Ära im Haus und im Roman, und weist voraus, als die Enkelin introduziert wird, die im Vögelchenzimmer wohnt (vgl. 120).

An dieser Stelle in der Analyse werden die Schichten der Erzählung besonders transparent, sie deuten sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Wie früher erwähnt, fördert die Analyse eine Lesart, in der die unterschiedlichen Figuren aus unterschiedlichen Kapiteln in der Lektüre über die Zeit hinaus gleichzeitig wahrgenommen

werden. Dass das Schrankzimmer der Raum der Schriftstellerin ist, erfährt der Leser erst im letzten Kapitel, wenn es als „Schrankzimmer ihrer Großeltern“ von der unberechtigten Eigenbesitzerin bezeichnet wird. Es wird geschrieben, dass das Arbeitszimmer der Großmutter gehört, also ist „die unberechtigte Eigenbesitzerin“ die Enkelin der Schriftstellerin (vgl. 177). Von dem verborgenen Schrank ist in dem Kapitel der Schriftstellerin keinerlei Rede, aber durch diesen Schrank tritt die Enkelin im letzten Kapitel, durch „die Geheimtür ihrer Kinderzeit“ und auf den Weg zum Schrankzimmer riecht es nach Kampfer und Pfefferminz, wie zu Lebzeiten ihrer Großmutter (vgl. 177). Man erkennt dadurch die Spuren des Architekten und seiner Frau in der Ausstattung des Hauses, und auch durch den Duft, während der Vorgänge anderer Figuren.

Der Duft wirkt wie eine wahrnehmbare Spur aus der Zeit ihrer Großmutter, für den Leser kennzeichnet der Duft aber die Frau des Architekten. Aus ihrem Zimmer riecht es bei der Wohnungsbesichtigung des Architekten im vierten Kapitel „so wie sonst“, nach Pfefferminz und Kampfer, und auch der Rotarmist im zwölften Kapitel spürt den Geruch im Bettzeug, am Morgenmantel, und an der Frau (vgl. 36/96/99). Meines Erachtens kann das so verstanden werden, dass die Schichten in der zweiten Etage im letzten Kapitel des Romans besonders transparent wegen der traumatischen Ergebnisse sind, die hier früher stattgefunden haben. Laut Tygstrup (vgl. 2015: 49) ist der Raum im grundlegenden Sinne ein Raum *für* jemanden: er wird von verschiedenen Akteuren zu anderen Zeitpunkten immer anders genützt und erfahren werden können. Der Duft ist ein Beispiel dafür, inwiefern sich die unterschiedlichen Erfahrungen der Figuren vom Raum im letzten Kapitel verknüpfen. Folglich werden die Spuren in der oberen Etage, die die unterschiedlichen Figuren hinterlassen, auch für den Leser wahrnehmbar, und nehmen als solche Plätze in den mentalen Schemas des Lesers ein.

Aufgrund der schon etablierten Effekte, die die unterschiedlichen Spuren in der oberen Etage erzeugen, wird hier die Position vertreten, dass die Lektüre die Figuren in ein fast konkurrierendes, zwiespältiges Verhältnis zum Ort stellt, ein Beispiel der ganzheitlichen Wirkung in Erpenbecks Roman. Der Geruch in der Etage ist eine Art Markierung von der Frau des Architekten, sie stört die Wahrnehmung des Lesers als er die unberechtigte Eigentumsbesitzerin im letzten Kapitel folgt. Eine plausible Deutung ist aber, dass der Geruch im letzten Kapitel nicht wirklich ist, sondern imaginär, denn die Kundschaft meint im letzten Kapitel, dass es nach Katze oder Marder riecht (vgl. 180). Es ist eine Sequenz, die auf die Erlebnisqualität der Vektoren hinweist; sie überlappen sich, aber weisen in unterschiedliche Richtungen. Die zwei Zimmer sind für die Enkelin als wichtige Teile ihrer glücklichen

Kindheit zu betrachten, während das Schrankzimmer und vor allem der verborgene Schrank, in Bezug auf die Frau des Architekten und den Rotarmisten, das Trauma erzeugen. Der verborgene Schrank dient als Zufluchtsort und zugleich als ein Raum des Unbewussten, wie der schon erwähnte Keller in der gattungskonstitutiven Metaphorik des Hauses, in dem die Figuren sich mit dem Unbewussten auseinandersetzen müssen (vgl. Holm & Vedder, 2020: 5). Die unberechtigte Eigenbesitzerin und die Frau des Architekten verstecken sich beide im Schrank, eine offenbare Parallele; die Frau des Architekten im Krieg, die Enkelin während der Besichtigung der Kundschaft. Allerdings werden durch den besonderen Ort im Inneren des Hauses, im verborgenen Schrank und im Schrankzimmer, verschiedene Lebensdimensionen und Gefühle zusammengebracht.

Ähnlich wie Mädler (vgl. 2014: 190) verstehe ich es hier so, dass die Räume im Haus sich wie ganze Symbolwelten als eine Art kristallisierter Sinn verdichten. Auf der Sinn-Ebene des Lebensraums ist das „Elternhaus“ oder die „Heimat“ von Geburt oder Kindheit eine Art Utopie; die Sinn-Ebene des Verlorenen wird andererseits in Gegenständen thematisiert, die für Verluste in Hinblick auf Familienmitglieder oder die Heimat stehen (vgl. Mädler, 2014: 186/188). Solche irreversiblen Verluste in der Form von Tod im familiären Bereich oder durch Katastrophen hinterlassen eine „präsentativ symbolisierende Leerstelle“ für die Figuren und den Leser (vgl. Mädler, 2014: 188). Diese Leerstellen sind schon mehrmals in meiner Analyse behandelt worden, wegen ihres symbolischen Werts. Das Grundstück erzeugt Gedanken an den Großbauer und Klara, das Haus an den Architekten, das Badehaus an die jüdische Familie, und es entstehen neue Sinnbezüge, wenn diese Orte von neuen Figuren benutzt werden. Damit wird auch das Verlorene mit der Utopie verflochten, wie zum Beispiel für die unberechtigte Eigenbesitzerin, für die das Haus als Ort ihrer Kindheit und als utopische Heimat dient, bevor sie es verliert.

Die Enkelin sucht in der oberen Etage des Hauses die Geborgenheit, eine Heimat, könnte man sagen, und der Romantitel schwingt in der Lektüre mit. Die Besucherin andererseits, sieht das Haus von außen, vom Garten aus, in dem sie ihre Zeit im Sommer verbringt. Durch sie erfahren wir, wie schwer es ist, sich in einer neuen Heimat zu integrieren und zurechtzukommen. Sie wird im letzten Kapitel, von der unberechtigten Eigenbesitzerin, die auch ihre Enkelin ist, nicht erwähnt. Aber die Handlung findet ja meistens im Haus statt, und obwohl die Besucherin im Winter im Haus gewohnt hat, wird ihre Verbindung zum Inneren des Hauses nie angesprochen, nur ihre Verbindung zum Äußeren; dem Garten und dem See. Das Heimatmotiv kommt zum Ausdruck durch die Sicht der Besucherin von außen, und vor allem der Sicht der Enkelin von innen.

Wie der Architekt im vierten Kapitel außerhalb des Hauses bemerkt, „erscheint das farbige Glas in den Wohnzimmerfenstern, an denen er jetzt vorbeigeht, stumpf und verweigert den Einblick, lebendig wird das Licht erst, wenn man hinter dem Glas sitzt“ (42). Erst dann wird es „eigentlich sichtbar als Licht“, das Haus wird zum Aussichtsort (vgl. 42). Ich verstehe dies aber zugleich als einen Metakommentar, welcher das Verhältnis zwischen den Figuren und dem Haus in Erpenbecks Roman in doppelter Hinsicht kommentiert. Auf der einen Seite geht es um die oben schon erklärte Zugehörigkeit, beziehungsweise das Verhältnis zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Hauses. Das Haus ist von außen nicht lebendig, man kann sein Licht und seine Schönheit von außen nicht wahrnehmen, eine ähnliche Thematik wie der von Ghanbari (vgl. 2015: 627) erwähnten symbolischen Einlass ins Haus im Häuserroman. Die Aussage erzeugt insofern eine bildliche Grenze, als ob die volle Wahrnehmung des Hauses eine Zugehörigkeit voraussetzt, von der die Besucherin ausgeschlossen ist. Andererseits deutet die Aussage auf ein Verhältnis der wechselseitigen Abhängigkeit hin; das Haus wird erst lebendig, wenn es benutzt wird. Sein Licht, beziehungsweise das lebendige Haus, konstituiert auch einen Bewohner.

3.8 Ende der Wohnungsbesichtigung

Die Wohnungsbesichtigung des Architekten im vierten Kapitel endet nicht als er die Tür des Hauses abschließt, es geschieht wie früher erwähnt fast am Anfang, gleich nachdem er in der zweiten Etage gewesen ist, bevor er zum äußeren Teil des Hauses läuft. Das Abschließen der Tür fungiert aber als einen Übergang zum letzten Kapitel „Die unberechtigte Eigenbesitzerin“, in dem Sinne, dass die unberechtigte Eigenbesitzerin hier dieselbe Haustür wiederöffnet und ins Haus eintritt. Ihre Route hin und vom Haus weg beendet aber die Wohnungsbesichtigung, die in meiner Analyse des Romans als ein zentrales räumliches Strukturelement betrachtet worden ist. In diesem Kapitel geht es um einen Prozess der Verabschiedung, währenddessen auch eine Erkundung im Haus stattfindet. Das Kapitel ist ein letzter nostalgischer Exkurs im Haus und auf dem Anwesen, und stellt einen rituellen Abschied des Hauses vor seinem Ende dar.

Die unberechtigte Eigenbesitzerin benutzt ihren Schlüssel, denselben Schlüssel, den der Architekt im vierten Kapitel benutzt. Der Schlüssel, „mit dem sich alle Türen des Hauses, auch das Bienenhaus und der Holzschuppen öffnen und schließen lassen“ (36), der auf dieselbe Weise im letzten Kapitel eingeführt wird, obwohl das Bienenhaus nicht länger existiert (vgl. 36/173). Auch den Sicherheitsschlüssel, „Zeiß Ikon“, hatte sie an ihrem Schlüsselbund, den sie

aber vor zwei Tagen zuvor abgeben musste (vgl.173). Mit diesem Schlüssel schließt sie sich ein, ähnlich wie der Architekt im vierten Kapitel die Tür abgeschlossen hatte:

Die Glasscheiben der Tür klirren leise, von den eisernen Ranken, mit denen das Glas geschützt ist, fallen brüchige Splitter von roter und schwarzer Farbe zu Boden.

(173)

Die Gitter, mit denen das Glass der Eingangstür geschützt ist, bloß nicht aufbiegen oder zersägen, rot und schwarz sind diese Gitter [...].

(37)

An dieser Stelle ist die Darstellung auffällig ähnlich. Sie erzeugt den Eindruck der Wiederkehr, und entspricht der zyklischen Form des Romans. Das Haus selbst ist aber in schlechten Zustand. Im letzten Kapitel, in dem das Haus verkauft werden soll, ist es schlecht erhalten und voll von Schwamm. Als das Haus betreten wird, stimmen die zwei Darstellungen nicht mehr überein. Die Tür der Besenkammer ist ausgegangen, die Vögel auf der Tür oder den Garten Edens in zwölf quadratischen Kapiteln sind nicht mehr sichtbar. Stattdessen sieht sie einen alten Besen, einen Handfeger, eine Schaufel und ein paar Lappen, eine Vorausdeutung auf das anzustehende Aufräumen. Das Haus ist nur noch ein Schatten seines früheren selbst. Die Tür zum Wohnzimmer ist nicht mehr da, es gibt kein „metallisches Seufzen“ beim Niederdrücken der Klinke, „wie immer“ in der Zeit des Architekten (vgl. 37). Die Parallele zwischen den zwei Kapiteln ist auffällig, das metallische Seufzen reflektiert zyklisch eine frühere Zeit. Das Wort „Seufzen“ weckt auch Konnotationen zum Atmen, also atmet das Haus nicht mehr – es ist nicht mehr lebendig. Oben im Arbeitszimmer herrschen jetzt die Marder, die in der Zeit der Architekten nur außerhalb des Fensters herumwanderten, offensichtlich aufgrund der zerfressenen Zimmerdecke und des Geruchs nach Kot und Urin (vgl. 36/177). Diese Entwicklung des Hauses entspricht des Verfalls, das Haus erliegt der Natur und wird von Tieren zerfressen, wie eine Leiche in der Erde.

So wie ich den Text und seine Hausmotivik interpretiere, wird das Haus in diesem Kapitel vermenschlicht und für einen würdigen Abschied vorbereitet, daher folgt ein Revitalisierungsprozess und eine Verabschiedung. Die Mühe der unberechtigten Eigenbesitzerin beim Aufräumen schafft auch die Grundlage für die nostalgische Wiederkehr im Haus. Das wird anhand von expliziten Hinweisen auf die Vergangenheit deutlich, wie zum Beispiel das Öffnen der Balkontür, damit der Fußboden schneller trocknet. Beim Öffnen wird

ein flüchtiger Blick von der Gegenwart aus in die Vergangenheit erstellt: „Durch das offene Fenster kommt die warme Sommerluft in das Haus, und als sie auf den Balkon hinaustritt, ist alles, wie sie es immer gekannt hat“ (178). Der Moment ist eine Art Zeitreise in ihre Kindheit, die Sequenz weckt aber für den Leser zugleich Assoziationen zu anderen Figuren am Grundstück. Der Garten im Kapitel „Die Schriftstellerin“ ist ein schöner Ort, ein Bild des Familienlebens, wie im sechsten Kapitel „Der Tuchfabrikant“, und der See kann vom Arbeitszimmer immer noch schimmernd gesehen werden. Wie die Schriftstellerin aus dem Fenster blickt, blickte die Frau des Architekten auf den See, den sie bis in alle Ewigkeit anblicken wollte, auf der Terrasse sitzend (65). Aber die Ewigkeit ist vorbei, das Haus soll verkauft werden, und kein Gärtner ist im Garten tätig.

Die Zeit im Haus geht zum Ende, und die zwei letzten Seiten des Kapitels stellen den Abschied da, als die unberechtigte Eigenbesitzerin das letzte Mal abstaubt, fegt, wischt und bohnt, die Fenster auf- und zumacht, die Vorhänge wäscht und zuzieht, und die Tür zum Schrankzimmer und dem Raum ihrer Großmutter zuschließt (vgl. 184). Dadurch entsteht eine parallele Beerdigungssequenz, die das Beerdigungsthema bildet und eine Vermenschlichung des Hauses erzeugt. Gleich vor der Abreise der Figur am Ende des Kapitels, wird von dem Tod der Großmutter erzählt. Sie hat sich ein schönes Nachthemd für ihren Tod ausgesucht, in dem sie von der Bestattungsfirma bekleidet werden sollte. Diese Sequenz bildet eine Beziehung zu der Revitalisierung des Hauses und Vorbereitung auf die Verabschiedung (vgl. 184). Sie veranlasst auch eine Neubewertung der Mühe, die die unberechtigte Eigenbesitzerin sich bei der Reinigung und bei dem Aufräumen gemacht hat. Sie integriert sich dabei im Prozess der rituellen Beerdigungssituation und weckt Assoziationen zu der Vorbereitung eines Leichnamens vor der Beerdigung, also erzeugt die Parallele eine Vermenschlichung des Hauses. Ein weiterer Hinweis auf den rituellen Charakter der Vorbereitung ist ein Zitat, das sie in der Zeitung gelesen hat: „[...] Das Fegen galt bei den Azteken als eine heilige Handlung“ (184).

Das Haus und die Nachbarschaft ist leer, abgesehen von der unberechtigten Eigenbesitzerin. Die Tür zum Wohnzimmer repariert sie, also seufzt die Klinke zum Wohnzimmer als sie sie für immer schließt, das Haus atmet wieder (vgl.185). Sie schließt auch die Kammertür, die „[...] wie sie als Kind immer geglaubt hat, in Wahrheit zum Garten Eden führt [...]“, ein Vergleich, der das Haus als den Garten Eden darstellt, das Paradies (185). Sie investiert viel Mühe in ihrer Aufgabe der Revitalisierung und glättet auch den Boden mit Bohnerwachs damit das Haus wieder im Licht von den farbigen Fenstern glänzt (vgl. 181). Das Licht der farbigen Fenster zeigt zurück auf die Beziehung zwischen Haus und Mensch. Zum

Ersten auf den Besitz, an der die Figur in diesem Kapitel sich krampfhaft festhält, in paratextueller Opposition zum Kapiteltitel und ihrer Titel als Fiktionsfigur. Zum Zweiten auf das Licht, beziehungsweise die Lebendigkeit des Hauses, die ein Bewohner, benötigt. Es wird erst lebendig, wenn seine „Haut“ farbig wird, wie beim Menschen.

Wie diese Vorbereitung der Verabschiedung andeutet, steht auch die Sinn-Ebene des Verlorenen neben dem Utopischen in diesem Kapitel. Die Utopie zeigt sich durch die lange Zeit, die die Figur im Haus im Laufe des Kapitels verbringt. „Viele Male noch sieht sie, vom Vögelchenzimmer aus die Maklerin mit dieser oder jener Kundschaft im Garten [...]“, während der Sommer langsam zu Ende geht, also beträgt sich die erzählte Zeit des Kapitels einen ganzen Sommer (vgl. 182). Die unberechtigte Eigenbesitzerin verweilt im Haus in dieser letzten Zeit, obwohl ihr Mann meint, dass ihre Zeit im Haus vorbei ist (vgl. 183). Für sie ist das Haus aber ein Raum ihrer Kindheit, in dem sie physisch eintreten kann. Wie es oben im Fall des Mädchens unter Bezugnahme auf Bachelard (1994: 8) erwähnt wurde, kann die Erinnerung vom Haus uns Menschen zurück in die sorglose Kindheit bringen. Daher tritt die andere Sinn-Ebene auf, das Verlorene. Als es sich abzeichnet, dass die unberechtigte Eigenbesitzerin im Haus nicht alt werden sollte, wird sich herausstellen, dass sich ihre schöne Kindheit verspätet als ein schönes Gefängnis erweist, „[...] das sie für immer einschließen würde“ (183). Hier wird die eingebettete Funktion des Hauses als Zugangsort zu ihrer Kindheit bewiesen, den sie jetzt verliert. Als sie das Haus verlässt, schließt sie die Haustür ab, und geht ins Freie, [...]“obgleich sie nicht weiß, wie das möglich sein kann, weil alles, was sie da abschließt, so weit innen liegt, und der Teil der Welt, in den sie zurückweicht, so weit außen“ (vgl. 185). In diesem Zusammenhang deute ich das Haus als identitätsstiftend für die Figur. Es repräsentiert einen Teil von ihr, nämlich die Kindheit, aber zugleich auch ihre Konzeption der Zukunft, die sich radikal verändert hat, als es sich abzeichnet, dass sie in diesem Haus nicht alt werden würde (vgl. 183).

Diese letzte Wohnungsbesichtigung im Haus und der Abschied in der Form des Austretens spielt überhaupt mit dem gesamten Eindruck des Lesers. Als die unberechtigte Eigenbesitzerin das Haus verlässt, enthält der Abschied für den Leser die symbolische Funktion als Schluss und Antizipation. Auch der Leser muss das Haus verlassen, wie die vielen Figuren im Roman, und muss zu der gesamten Darstellung des Hauses Stellung beziehen. Die Reise, die der Leser unternommen hat, fühlt sich wie ein Besuch und Einblick ins Haus an. Die Geschichten, Schicksalen und Themen kommen alle als flüchtige Linien zusammen in der Wahrnehmung vom Haus im letzten Kapitel. Mit Joseph Frank (vgl. 1991: 18) könnte man es so formulieren, dass der Roman eine „räumliche Form“ besitzt. Es geht kurz erfasst darum,

einzelnen Komponente ohne eine scheinbare Verbindung zueinander im Roman auszustreuen, die aber im Laufe des Romans und gegen Ende zu einem einheitlichen, fassbaren Bild zusammengebracht werden, wie zum Beispiel in *Ulysses* (1922) von James Joyce (Frank, 1991: 18). Meine Interpretation der gesamten Wirkung des Romans ist, dass man am Ende das Haus durch mehrere Schichten erfährt. Die Figurenkonstellation wird durch örtlich verteilte Vektoren lesbar, die Verbindungen zwischen den Figuren und zum Haus herstellen. Ihre Erscheinungen sind flüchtig, stammen vom ganzen Werk, und verweisen über die erzählte Zeit hinaus.

3.9 Die Motive und das Plot

Die Stärke von Tomashevskys Theorie in Bezug auf *Heimsuchung* wird paradoxal scheinbar durch die Konstellation der gebundenen und freien Motive. Die Theorie legt die Tatsache offen, dass das Plot nicht eindeutig ist, und dass es keine traditionelle Erzählung mit einem offenbaren Protagonisten ist. *Heimsuchung* ist von Brüchen und Diskontinuitäten geprägt, und funktioniert nicht als eine lineare, zusammenhängende Erzählung. Der Versuch einer formalistischen Motivanalyse mit Tomashevskys Modell gelingt deswegen nicht, es bringt uns aber durch die Probleme, die entstehen, zu einem alternativen Ergebnis. Denn die Analyse der Motive, die mit Tomashevsky als freie Motive verstanden werden könnten, zeigen, wie diese in Erpenbecks Romankonstruktion andere Funktionen übernehmen. Obwohl sie für die Handlung streng genommen nicht erforderlich sind, legen ihre Perspektive die besondere Zwiespältigkeit zwischen dem Verlust und der Utopie samt dem Inneren und dem Äußeren des Hauses dar. Sie sind auch entscheidend für die Herstellung von Zusammenhang und Kontinuität in einer Romanform, in der das Haus als Protagonist funktioniert.

Die Theorie hilft dabei, den Rahmen der Erzählung und die unterschiedlichen Erzählstränge zu organisieren. Zum Ersten gibt es eine Beziehung zwischen der äußeren deutschen Geschichte, und der inneren kleinen Geschichte. Das statische gebundene Motiv der deutschen Geschichte liegt im ganzen Roman im Hintergrund. Es ist eine wirksame Kraft, die die Geschichten der Figuren formt und ihre Situationen verändert. Während diese Kraft im Hintergrund liegt, existieren gebundene, dynamische Motive in Bezug auf die Heimat im Vordergrund des Romans. Im frühen Teil geht es um den Wunsch, ein Erbe zu sichern und eine Heimat zu bauen (der Architekt, der Tuchfabrikant). Im mittleren Teil geht es darum, in einer Heimat zu wohnen (die Frau des Architekten, die Schriftstellerin), sich nach einer Heimat zu sehnen (das Mädchen, die Besucherin), und letztendlich darum, um sich mit der Heimat zu

verabschieden (die unberechtigte Eigenbesitzerin). Zwischen diesen Motiven liegt aber das Scheitern des Plans, ein wiedergeschehendes dynamisches und gebundenes Motiv, das die Brüche der Erzählung schafft.

Heimat planen, der Beruf des Architekten, und die kommunizierte Vision des Tuchfabrikanten, ein Heim zu schaffen, steht als gemeinsames gebundenes und dynamisches Motiv da, das erfüllt wird, aber letztendlich verlassen werden muss. Dabei baut der Architekt das Haus, und kauft auch später die Parzelle vom Tuchfabrikanten, welches die Verbindung zwischen dem Badehaus, der jüdischen Familie und dem Haus schafft (38). Die ländliche Idylle der jüdischen Parzelle gegenüber dem furchtbaren Ende der Familie zeigt wieder auf die tragische deutsche Geschichte zu. Das Scheitern des Plans betrifft die jüdische Familie, den Architekten, und auch später die unberechtigten Eigenbesitzerin, die im Haus, beziehungsweise der Heimat alt werden wollte. Dieses Motiv lässt sich auch zurück zu „der Großbauer und seine vier Töchter“ spüren. Die Heiratspläne der Großbauer sind auch hier gescheitert und in einer Tragödie geendet. Dieses Motiv ist notwendig für die Progression der Erzählung und repräsentiert zugleich die Vergänglichkeit im Roman. Als Motiv wird dieses Scheitern durch die Darstellung der deutschen Geschichte weitergestaltet, und macht den Wechsel des Besitzes nachvollziehbar.

In der Heimat zu wohnen, beziehungsweise der Besitz eines Hauses, ist als Motiv interessant zu folgen, weil es im Zusammenhang mit dem Haus eine gewisse Kontinuität erschafft, obwohl das Haus kein Objekt für die Handlungen der Figuren ist, wie sonst im traditionellen Häuserroman. Im ersten Teil des Romans werden Verbindungen zwischen dem Großbauer, dem Architekt und seiner Frau und dem Tuchfabrikanten etabliert, daneben auch zwischen der jüdischen Familie und dem Mädchen, sowie der Frau des Architekten und des Rotarmisten. Es ist aber wie zuvor erwähnt eine Tatsache, dass das Einziehen der Schriftstellerin keine Verbindung zum vorherigen Teil der Erzählung besitzt, außer der, dass der Gärtner, die Gegenstände und das Haus zur Verfügung stellt. Hier entsteht eine neue Konstellation von Figuren, die im oder um das Haus herum auftreten. Es ist aber nur die Schriftstellerin und die unberechtigten Eigenbesitzerin, die hier gebundene dynamische Motive schaffen. Die Schriftstellerin hat eine Art Heimat gesucht, hat das Haus verpachtet und auch schließlich auch gekauft. Ihre Enkelin, die unberechtigte Eigenbesitzerin soll später das Haus erben, aber muss es wiederum an den Erben der Frau des Architekten für immer aufgeben. Hier ist wieder der gescheiterte Plan ein Motiv, wie früher erwähnt wird das Haus von den Figuren losgerissen. Es verändert ihre Situation, und endet letztendlich im Abriss des Hauses, welches das Ende der Erzählung darstellt.

Die Perspektive, die die freien Motive leisten, liefern Sinn und Stimmung zum Haus und zum Werk. Zwischen dem Wohnen stellen die Figuren wie Doris, die Besucherin und der Rotarmist das Motiv 'sich nach einer Heimat zu sehnen' dar, durch ihre Perspektive von außen. Die Frau des Architekten stellt das Innere dar, und das zweite Kapitel "Der Großbauer und seine vier Töchter" hebt den Mythos hervor. Vor allem leihen diese Motive Perspektive zum Haus und Grundstück, genau weil keinen von denen tatsächlich im Haus wohnen oder beim Wohnen zurechtkommen.

Am Beispiel der Frau des Architekten als Figur innerhalb des Hauses, sind ihre Sehnsucht nach einem Kind und ihr Trauma nach der Begegnung mit dem Rotarmisten zwei Motive, die dynamisch aber nicht gebunden sind. Sie sind nicht notwendig für die Progression des einheitlichen Plots im Roman. Andererseits sind sie aber schon als notwendig für den sozialen Prozess im Haus zu betrachten, in dem Sinne, dass sie Spuren für den Leser im Haus hinterlässt. Dadurch verknüpfen sich ihre Spuren mit den anderen Figuren in der oberen Etage des Hauses durch die Lektüre, vor allem durch die Figur der Schriftstellerin und ihre Enkelin. Zusammen machen sie einen großen Teil der inneren Perspektive des Hauses aus. Andererseits machen das Mädchen, die Besucherin und der Rotarmist die äußere Perspektive aus. Doris sieht den Ort als Heimat, während die Besucherin, wie der Rotarmist, das Haus als Außenseiter erfahren, und sich nach ihrer ehemaligen Heimat sehnen. Das Mädchen befindet sich weder auf dem Grundstück oder trägt zur Progression der Handlung in der gesamten Erzählung bei. Trotzdem lässt sich ihr Tod und das Wiederfinden ihrer Heimat und Identität nicht einfach entfernen, obwohl eine Entfernung die kausal-chronologische Logik der Ereignisse nicht stören würde. Sie projiziert Sinn und Heimweh auf der See beim Haus, und stellt es als Ort der Geborgenheit der furchtbaren Wirklichkeit in Warschau gegenüber. Neben ihr ist der See der Zugang zu den Erinnerungen von ihrer Heimat in Polen, sie rückt sich von einer Stelle des Außen zur ehemaligen Heimat, in das Innere. Ohne die freien Motive, beziehungsweise Doris, die Besucherin und die Frau des Architekten, wäre der See als Ort kaum von Bedeutung im Roman. Auf diese Art und Weise machen die freien Motive den besonderen Charakter des Romans aus, weil sie Tiefe und Perspektive zur gesamten Darstellung liefern, damit nicht nur die Handlung und der Wechsel des Besitzes eindeutig präsentiert werden. Die oben erwähnten Figuren perspektivieren das Haus von Innen und Außen, insofern erregen sie eine ambivalente Stimmung in Bezug auf das Heimatthema und das Haus als Mittelpunkt.

Auf diese Weise zeigt auch die Motivanalyse, dass es sich in Erpenbecks *Heimsuchung* keineswegs um einen traditionellen Protagonisten handelt, sondern um einen sozialen und relationalen Prozess in Verbindung mit dem Haus. Die gebundenen Motive allein stellen keinen

kohärenten Plot auf. Die Lektüre ist aber nicht durch eine kohärente Erzählung mit einem Held*in oder Gegner*in begründet, und keine der Figuren ist als Protagonist zu betrachten. Typische freie Motive wie der Sexualakt im verborgenen Schrank oder das Heimweh von Doris und die Besucherin können nicht allein stehen, sie sind mit der gesamten Erzählung und anderen Figuren verbunden, obwohl sie die konkrete Handlung nicht weiter bringt. Aber welche Handlung sollte das sein? Die Figuren verfolgen keine offensichtlichen Ziele, es gibt keine auffällige Interessegegensätze zwischen den Figuren, welche Tomashevsky (vgl. 2012: 90) als einen literarischen Topos seiner Theorie hervorhebt. Keiner der Figuren machen das Haus zum Objekt ihrer Handlungen (die unberechtigte Eigebesitzerin ist die Ausnahme).

Eine Erzählung wird typischerweise in dem von Klappert (2020: 140) betonten Modus des "Währens" erzählt, in dem das Haus introduziert und erkundet wird, während die Handlung der Figuren sich ausspielt, und endet, wenn die Erzählung über die Figuren vollendet ist. Der Modus des „Nachdem“, andererseits, erstellt eine Schichtung, in der Menschen ein- und wieder ausziehen, während das Haus verbleibt, Spuren trägt, und altert. (vgl. Klappert, 2020: 140). Die Handlung dreht sich nicht nur um die Figuren, es dreht sich um die Figuren und ihre Interaktion mit - und Verbindung zum Haus und seiner Umgebung. Wie oben gezeigt, ist der Gärtner für die von Brüchen und Diskontinuitäten geprägte Erzählung zentral, seine Funktion als Bindeglied in der Figurenkonstellation und als Instrument der Verortung ist das einzige, was neben dem Haus die Kontinuität der Erzählung aufrechterhält, und kurz vor dem Ende den Schluss ankündigt. Wie es sich in der Motivanalyse offenbart, verschiebt sich hierdurch der Fokus von Erzählungen im Haus zu einer Art Erzählung des Hauses (vgl. Klappert, 2020: 140). Die Figuren stehen nicht im Vordergrund der Erzählung. Diese Erkenntnis ergibt sich durch die Beobachtung, wie viele ungebundene, aber trotzdem wichtige Motive, die in diesem Roman existieren und zu seiner besonderen Form und stilistischen Ausdruck beitragen.

Letztendlich muss aber der Plot sich aus diesen Beobachtungen ergeben. Das große statische Motiv, die deutsche Geschichte, drängt sich in die Geschichten der Figuren ein, daher trennen sich ihre Pläne und Träume durcheinander. Aber für den Leser drängt sich eine Wahrnehmung von unterschiedlichen Figuren simultan von Textstelle zu Textstelle auf, infolge der räumlichen Form, die *Heimsuchung* hervorbringt. In der Lektüre von Erpenbecks Roman nimmt man kontinuierlich Gegenstände und Darstellungen vom Ort wahr, dabei entwickelt sich auch eine Einstellung gegenüber diesen Gegenständen und Orten. Dieser Effekt wird durch das Wechselverhältnis zwischen der erlebten Rede, beziehungsweise der Zugang zu den Gedanken der Figuren, und der bildlichen Darstellung verstärkt. In der Reihe von

Analepsen und Gedanken, stoßen die Figuren häufig an Themen, Orte und Gegenstände, die mit vorhergehenden Figuren und ihren Handlungen und Leben zu verbinden sind. Die Gegenstände bekommen dadurch Funktionen als eine Art Erinnerungsort am Grundstück innerhalb des Rahmens des Romans¹⁰. Sie bilden die Identität des übergeordneten Erinnerungsort selbst, das Haus. Wie in der Forschungsliteratur schon betont, wird das Haus auf diese Weise zu einem Raum, der sich prozessual in Interaktion mit seinen Bewohnern verändert. Das Haus (und der Leser) ‚erinnert sich‘, in dem Sinne, dass es seine Identität durch die physischen und symbolischen Veränderungen bildet, die durch die Nutzung, das Leben und die Schicksale seiner Bewohner entstehen (Vgl. Klappert, 2020: 140).

Aufgrund dessen ist der Plot als unkonventionell zu betrachten, da es um einen eher abstrakten Prozess der Entwicklung des Hauses geht, welcher die Figuren und Fokusstellen bilden. Die Funktion des Plots, wie früher erwähnt, ist die Ausgestaltung von Motiven um die Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken (Tomashevsky, 2012: 88). Wie es durch die schon erwähnte Metapher des Lichtes exemplifiziert wurde, kann die Erzählung nicht um das Haus alleine handeln, es benötigt die Figuren, die dem Haus Sinn verleihen. Dieses Wechselverhältnis der Interaktion, folglich der Plot, lässt sich als eine Thematisierung der Heimat aufzudecken, der sich durch den ganzen Roman durchzieht und besonders durch die freien Motive problematisiert werden. Genauer gesagt geht es in dieser Auseinandersetzung um das Wohnen selbst. Der Akt des Wohnens erzeugt verschiedene soziale und relationale Prozesse im Haus, und spielt mit der Funktion des Hauses als Raum der Geborgenheit und der Freude, durch seine häufigen Brüche und tragische Erzählstränge. Auf einer Ebene wohnen die Figuren physisch und auch seelisch am Ort, in unterschiedlichen Situationen und Gemütslagen. Auf einer zweiten Ebene ist der Leser auch am Ort durch die Erzählung. Für den Leser kommen deswegen die Geschichten und Schicksale der Figuren alle zusammen im Haus, der Protagonist, in dem die Figuren beim Wohnen zurechtkommen, verschwinden, sich anderswo hinsehen, oder zu dem sie sich die Figuren von anderswo aus hinsehen.

¹⁰ Laut Erll, Gymnich & Nünning (2003: iv) findet die ästhetische Dimension von Erinnerung und Identität im Medium der Literatur ihre äußerste Verdichtung. Literarische Werke zeigen eine Affinität zu den Themenkomplexen Erinnerung und Identität auf, und die Frage liegt nahe, welche Rolle die literarischen Werke bei dem Zusammenspiel von Erinnerung und Identitätsbildung zukommt. An dieser Stelle in der Analyse sind die Erinnerungsorte als identitätsstiftend für das Haus und Werk zu betrachten.

3.10 Das lebendige Haus

3.10.1 Vermenschlichung

Vermessen an Tomashevskys Theorie kann keiner der Figuren als Protagonist gelten. In der Regel ist auch kein Haus als lebendig oder als Figur zu einordnen. Und doch lautet meine These, dass das Haus der Protagonist der Erzählung ist, weil es vermenschlicht wird, sich räumlich graduell entwickelt, und der Mittelpunkt der Erzählung ist.

Die Basis für die These bildet in erster Linie die Vermenschlichung des Hauses. Das Haus wird im Laufe des Romans anhand von Metaphern und Handlungen prozessual vermenschlicht, sogar physisch als etwas „Lebendiges“ von dem Architekten beschrieben. Im Arbeitszimmer ist das Auge des Hauses lokalisiert, und das metallische Seufzen der Türklinke im Wohnzimmer eine Art Atmen. Die rituelle Beerdigungsparallele zur Großmutter im letzten Kapitel verstärkt wiederum den Effekt der Vermenschlichung, da der emotionale Verlust des Hauses fast als gleichwertig mit dem Verlust eines Familienmitglieds gedeutet werden kann. Auch der Leser steht in einem Verhältnis zum Haus, dessen Geschichte er von Anfang bis zum Ende verfolgt hat. Obwohl das Haus vermenschlicht wird ist es kein eigenständiges Wesen, wie der Mensch. Sein Charakter und seine Bedeutung, auf ähnlicher Weise wie eine menschliche literarische Figur, werden in der Interaktion mit anderen Figuren errichtet. Das Haus besitzt aber keine Charakterzüge außer seiner physischen Form, sofern keine Figur Sinn zuführt, dies weil es keinen Verstand besitzt und sich keine Gedanken über das Innere oder Äußere seines Wesens machen kann. Diese Betrachtung steht in Verbindung mit der oben erwähnten Licht-Metapher der farbigen Fenster. Dessen Entwicklung und Platz im Roman benötigen also die Figuren, die wiederum vom Haus und seiner Umgebung situiert werden.

3.10.2 Die graduelle Entwicklung des Ortes

Aus dem Verhältnis zwischen dem Haus und der Figuren lässt sich der zweite Punkt in der Basis meiner These ableiten, und zwar die räumlich bedingte Entwicklung des Hauses. Das Haus entwickelt sich graduell durch die Interaktion mit den Figuren. In meiner Lesart ist diese Entwicklung grundlegend räumlich orientiert.

Die Wohnungsbesichtigung bildet die Grundlage für die räumliche Entwicklung, sie legt ausgewählte Fokusstellen vor, und zeigt inwiefern Figuren in Verbindung zu den Orten stehen und ihnen Sinn verleihen. Das Badehaus als Ort erzeugt sowie die meisten Orte im Roman gegensätzliche Assoziationen. Auf der einen Seite ist es ein Ort der Freude und der Hoffnung für die jüdische Familie, der wie ein Andenken der Familie nach dem Krieg

übriggeblieben ist. Andererseits ist es ein Ort der Freude für den Architekten und seine Frau, und auch als eine Verortung der utopischen Heimat aus Doris' Erinnerung zu einschätzen, neben dem See. Der See demgegenüber, erzeugt Assoziationen und trägt aber auch Funktionen. Für die Besucherin ist er eine Art Brücke zu ihren Erinnerungen aus Polen, während er als Kernpunkt in Doris' Erinnerung fungiert. Das Schwimmen exemplifiziert die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Gegenwart. Die Besucherin muss mit ihrer Vergangenheit umgehen, die Frau des Architekten, scheint es, kämpft mit ihrer gegenwärtigen Sorge. Beiden geben dem See dem Sinn als Ort der Therapie. Dadurch schaffen sie auch den Kontrast zum Tod von Klara, die am Ufer des Sees gefunden wurde. Der Garten ist weniger kommentiert worden, aber dient in Bezug auf die Analyse als Ort des Friedens und Natur, in dem sich der Gärtner dauerhaft aufhält. Er macht den szenischen Hintergrund des Hauses aus, den man aus dem Fenster oder vom Balkon sieht. Der letzte und wohl wichtigste Ort ist das im Vordergrund gestellte Haus, das letztendlich die kartographische Lesart vollendet. Die obere Etage repräsentiert das Innere im Haus, weil sie so viele Spuren der Vektoren beinhaltet. Die Spuren vollenden das Wechselspiel mit der von Mädler (2014) introduzierten Utopie und dem Verlorenen im Roman. Die obere Etage im Haus bringt Figuren zusammen, die Traumata, Verluste und Freude am Ort erlebt haben, und stellt Perspektive von innen gegenüber den von außen auf.

Diese Fokusstellen decken Mikrokartographien auf, und als Folge ergibt sich daraus eine Art Struktur, in Hinsicht auf die Verortung der Figuren im Roman und ihrer Gruppierungen. Erst in der gesamten literarischen Kartographie kommen sie zusammen, welche dem Haus Sinn verleiht. Im Rahmen von diesem Ergebnis ergibt sich die ästhetische Wirkung in Erpenbecks *Heimsuchung*. In Verbindung mit dem Begriff „räumliche Form“ von Frank (1991) und ihrer eigenen Arbeit an Dorothy Richardsons Romanzyklus „Pilgrimage“, führt die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen (1986: 319) an, dass das räumliche Kunstwerk erst dann entsteht, wenn „es endgültig in seiner gesamteinheitlichen und zugleich pluralen Bedeutung verstanden und das Muster aller internen Bezüge und Verweiszeichen als eine bedeutsame Einheit erkannt wird“. Zu Erpenbecks *Heimsuchung* kann ein ähnliches Fazit gezogen werden, *Heimsuchung* ist vor allem ein räumliches Werk nach meiner Lesart, nicht zeitlich.

Aus dem Ergebnis der räumlichen Form zeigt sich ein Effekt durch das Zusammenkommen im letzten Kapitel, als das Haus verlassen werden muss. Er zieht den Leser ein, und stellt ihm mit der Verabschiedung des Hauses gegenüber. Als solches dient das letzte Kapitel als ein Bindeglied zwischen der Besitzergreifung der Figuren und der ganzheitlichen

Konzeption des Lesers. Die letzte Wohnungsbesichtigung im Haus ist von der Seite des Lesers als eine Séance des Abschieds im Haus als Erinnerungsort zu betrachten, in dem alle die Geschichten korrelieren, sich überlappen, und die Gegenstände und Orten im und ums Haus mit Sinn belegt werden. Diese Orte und Gegenstände sind Beispiele, durch die die literarische Kartographie an Bedeutung gewinnt, weil die Vernetzung der Orte und ihre Verbindung mit unterschiedlichen Figuren zu unterschiedlichen Zeiten eine Vielsichtigkeit des Hauses erzeugt. Durch die Interaktion der Figuren mit diesen Gegenständen im Raum, werden unterschiedlichen Figuren mit unterschiedlichen Blickwinkeln und Assoziationen zur Verfügung des Lesers vorgestellt. Ein Metakommentar in der Erzählung deutet sogar auf diesen besonderen Effekt hin:

Die Zeit scheint ihr zur Verfügung zu stehen, wie ein Haus, in dem sie Mal dieses, Mal jenes Zimmer betreten kann.

(70)

Die Wände zwischen den Kapiteln und den verschiedenen Figuren werden im Laufe des Romans dünner und dünner, in Bezug auf die hinterlassenden Spuren der Figuren, die sich im und ums Haus befinden, und Assoziationen hervorbringen. Die Figuren sind flüchtig, ihre Spuren aber nicht. Die Flüchtigkeit der Darstellung, näher beschrieben das fast symbiotische Verhältnis der inneren Gedanken der Figuren und der Rückblicke neben der bildlichen Darstellung, wirkt auf eine solche Weise, dass man als Leser unterschiedliche mentale „Räume“ auf dem Grundstück unbewusst betritt und verlässt, die streng genommen in unterschiedlichen Zeiten verortet sind. Diese Räume verknüpfen und verflechten sich aber über ihre Zeitlichkeit hinaus miteinander, und treten als örtlich organisierte Spuren in den mentalen Schemata des Lesers auf: die Mannigfaltigkeit des Textes lässt sich erst in dem retrospektiven Eindruck vollständig begreifen, wie Bronfen (vgl. 1986: 319) es beschreibt. Das Lesen ist performativ, der Leser projiziert Sinn auf das Haus mithilfe der Figuren, während das Werk Sinn auf den Leser projiziert. Daraus entstehen durch erneute Lektüre neue Schichten in der Entwicklung des Hauses. Genau deswegen, und in Anlehnung an Klappert (vgl. 2020: 156), ist die Entwicklung des Hauses durch die Geschichte dessen in „ihrer rekursiven Prozessualität“ erzählbar, trotz der Ambivalenz zwischen Utopie und Verlust, Bruch und Kontinuität, und Nähe und Distanz zu den Figuren.

3.10.3 Die Zentralität des Hauses

Als letzter Bestandteil der Basis meiner These steht das Haus als Mittelpunkt in der Erzählung. Die fragmentarische Darstellung und die Vergänglichkeit der Figuren neben dem Haus als Konstante spricht für das Haus als Mittelpunkt der Erzählung. Seine schon dargelegte Entwicklung in Bezug auf die Fokusstellen entspricht sogar, dass das Haus als der Protagonist gilt, wenn die Entwicklung im Zusammenhang mit der besonderen Form der Erzählung gestellt wird.

Die Form der Erzählung entspricht wie bereits erwähnt einen Modus des Nachdem, statt dem Modus des Während (Klappert, 2020: 140). Der Fokus verschiebt sich dadurch von den Figuren zum Haus. Hier sieht man den Unterschied zwischen diesem Roman und einem Generationsroman wie *Buddenbrooks* (1901), einen Häuserroman mit der genealogischen Kontinuität im Zentrum. Das Haus dient nicht der Funktion als Objekt der Handlung, wie in den erwähnten Gattungen, stattdessen wird die Wichtigkeit des Hauses und des Ortes graduell im Vordergrund auf Kosten der Figuren verlegt. Bei den Auszügen der einzelnen Figuren hört die Erzählung nicht auf, noch bleibt sie im Rahmen des gebauten Hauses, als dessen eigene Geschichte (vgl. Klappert, 2020: 140). Aus dieser Art der Darstellung resultiert der Verfremdungseffekt, weil diese Konstruktion und die Form der Erzählung mit den Erwartungen des Lesers brechen. Die Figuren leiten ihren Sinn des Lebens im Haus ein und manifestieren sich als Vektoren, die in unterschiedliche Richtungen deuten, aber an konkreten Orten lokalisiert sind. Dadurch werden sie auch spürbar in der Assoziation zum Ort, bis zum Ende der Erzählung, wenn das Haus abgerissen wird. Der Bruch mit den Lesererwartungen bemisst sich daran, dass die Figuren hauptsächlich den Orten Sinn zuführen, nicht andersherum, und dass die Orte verbleiben, nicht die Figuren. Die Figuren kommen als flüchtig und ohnmächtig vor, neben dem Haus und der Natur. Neben dem Haus sind die Tätigkeiten des Gärtners in jedem zweiten Kapitel das einzige, was die Kapitel zusammenfügt. Er nimmt eine Funktion der Verbindung zwischen den Figuren ein, aber auch zum Mythos des Ortes.

Die Figuren sehnen sich nach ihrer Heimat oder werden von ihrer Vergangenheit heimgesucht, an diesem Ort, an dem schon im zweiten Kapitel der tragische Mythos des Grundstücks durch den Tod von Klara dargestellt wird. Der Mythos des Ortes deutet durch den Prolog auf die Vergänglichkeit hin, aber daneben auch auf die Anwesenheit des Todes am Ort. Der Epilog ist das letzte einrahmende Element im Roman, es bestätigt im zyklischen Stil des Romans die Vergänglichkeit, zu welche der Prolog weist. Die Tatsache, dass nichts ewig ist, nicht mal die Natur, die Formationen mit der Zeit zyklisch schafft und umformt, bestätigt der Epilog durch seine Beschreibung des Abrissprozesses. Auch das Haus muss verschwinden,

bevor die Natur seine Herrschaft am Grundstück für eine kurze Zeit durchsetzt und neue Häuser gebaut werden.

Die Tatsache ist trotzdem, dass die Erzählung mit dem Abriss des Hauses endet, und dass alle Figuren im Roman sich entweder im- oder ums Haus befinden oder im Verhältnis zum Haus anderswo stehen. Durch den Plot des Wohnens tragen alle Figuren im Laufe ihrer Sequenzen im Roman zu der Entwicklung neuer Schichten bei, und schaffen durch ihre schon dargelegten verknüpften Spuren am Haus ein Bild eines gemeinsamen Mittelpunktes, nämlich das Haus. Daraus entfaltet sich eine Lektüre, die Bachelards (vgl. 1994: 17) Grundgedanken entspricht; das Haus wird als ein gesammeltes Wesen imaginiert, es regt unser Bewusstsein der Zentralität an. Das zeigt Erpenbeck in diesem Roman, in Bezug auf die räumliche Form, das zyklische und lineare Konzept der Zeit, es wird auch bestätigt durch die Tatsache, dass diese Analyse durch die kartographische Lesart so viele Figuren verknüpft und im Haus zusammenbrachte, mit ein paar ausgewählten Fokusstellen als Ausgangspunkt. Die Analyse zeigt, wie die Erzählung trotz ihres fragmentarischen Stils die Handlung und den Plot weiterführt; zwar durch das Verhältnis zwischen Utopie und Verlust, Appropriation und Tod, und vor allem durch das Heimatthema, das sich im Haus in der Form von verschiedenen Arten des Wohnens problematisiert wird, und durch die Entwicklung des Hauses bis zum Abriss begleitet. Die Literatur, und ganz besonders der Roman, ist mit ihren semiotischen Ressourcen dazu fähig, eine solche Identität darzustellen. Sie geht in *Heimsuchung* auch einen Schritt darüber hinaus, um dabei das Haus als Protagonist graduell und nachvollziehbar aufzustellen, und bestätigt dabei meine These.

4.0 Schlussfolgerung - Ausblick

4.1 Ergebnisse und Funde

In dieser Arbeit habe ich untersucht, wie in Erpenbecks *Heimsuchung* mit dem Stil, der Progression der Handlung und der Form gespielt wird, und dadurch wie diese zwiespältige, diskontinuierliche Erzählung eine Entwicklung des Hauses darstellt, trotz ihrer scheinbar fragmentarischen Form, und den Leser darin involviert. Insgesamt hat die Analyse gezeigt, dass das Haus das tragende Element der Erzählung ist, und als Protagonist verstanden werden kann.

James Corners kartographischer Ansatz (1999) bildet die theoretische Grundlage für meine Analyse. Ausgehend von den Analysen der einzelnen Fokusstellen konnte ich zeigen, dass die Geschichten der unterschiedlichen Figuren sich mit den Fokusstellen integrieren, dabei wurden neue Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Figuren als auch ihren Verhältnissen zu den Fokusstellen offengelegt. In dem Sinne funktionieren die Figuren als Vektoren, die aus unterschiedlichen Punkten in der Zeit den Fokusstellen Sinn zuführen. Weiterhin funktionieren die Fokusstellen insgesamt als eine örtliche Organisation der Figurenkonstellation. Dadurch wurde eine ganzheitliche Betrachtung des Romans möglich, indem die Figuren und den Fokusstellen das Haus als Kernpunkt und Protagonist der Erzählung etablieren. Ausgehend von den Fokusstellen konnte ich zeigen, dass die Figuren und das Haus sich gegenseitig konstituieren, und die Entwicklung des Hauses nachvollziehen, in Hinsicht auf den Sinn, den dem Haus von den Figuren beigemessen wird. Das Haus wird erst lebendig, wenn es benutzt wird, wie es in Verbindung mit seinen farbigen Fenstern explizit thematisiert wurde.

In diesem Zusammenhang hat die Motivanalyse von Boris Tomashevsky (2012) die Funktion der Motive und das Plot aufgezeigt. Es ergab sich, dass die gebundenen Motive den wechselnden Besitz des Hauses, beziehungsweise den zentrale Handlungsbogen konstituieren, während die freien Motive weitere Perspektive auf das Haus und die Figuren zur Verfügung stellen. Sie zeigen wie die Figuren auf unterschiedlicher Weise in Verhältnis zum Haus stehen, in Bezug auf das Innere und das Äußere des Hauses. Auf ähnlicher Weise binden sie die Figurenkonstellation zusammen und leihen Perspektive an Figuren innerhalb dieser. Sie sind als solche wichtig für die Gesamtkonstruktion dieses Romans, sie bilden dadurch die Konzeption des Hauses auf, und verstärken seine Rolle als Protagonist.

Mit dem doppelten Fokus auf das Haus und die menschlichen Fiktionsfiguren bilden die freien Motive Erpenbecks Thematisierung von Zugehörigkeit aus. Im Licht dieser

Ergebnisse wurde die Entwicklung des Hauses und seine Verbindung zu den Figuren deutlicher. Das Haus ist die einzige Konstante in der Erzählung und zugleich Bezugspunkt der Figurenkonstellation. Die Auseinandersetzung mit der Heimat ist folglich mit dem Haus verflochten, so wie sie prozessual hervorgehoben wird. Daraus habe ich die Konklusion gezogen, dass der Roman letztendlich vom Wohnen handelt. Die flüchtige Darstellung und die kurzen Kapitel entsprechen dem alltäglichen Leben der Figuren, die gegenüber der furchtbaren deutschen Geschichte gestellt werden, was eine Dualität in der Darstellung schafft. In Erpenbecks Roman werden aber die NS-Zeit und der Kalte Krieg nicht breit verhandelt, die deutsche Geschichte bleibt im Hintergrund, obwohl stets anwesend.

4.2 Ausblick

Die sozialen und relationalen Prozesse zwischen den Figuren und dem Haus werden in meiner besonderen Lesart auf eine Ort- und Zugehörigkeitsthematik bezogen. In meiner Analyse bin ich aber an Themen gestoßen, die innerhalb von dem Rahmen dieser Masterarbeit nicht weiterverfolgt werden konnten. Im Folgenden werden diesen Themen kurz erläutert, sie bilden meines Erachtens Möglichkeiten für weitere Forschung, gefolgt von einer abschließenden Betrachtung des Werkes.

Zunächst sind die ökokritischen Themen in Erpenbecks Roman offenbar, in Bezug auf den Prolog, den Epilog und den Gärtner. Die Thematisierung der Vergänglichkeit der Natur im Prolog gibt zusammen mit der Fürsorge des Gärtners und der scheinbar neutralen Darstellung des Abrissprozesses im Epilog den Eindruck, dass es hier um die Natur geht, nicht nur um den Menschen und seine Praxisformen. Eine andere interessante Thematik ist die Flucht, die auch in anderen Werken von Erpenbeck zu spüren ist, besonders in ihrem Roman *Gehen, ging, gegangen* (2015). Das 16. Kapitel in *Heimsuchung* „Die Besucherin“ problematisiert dieses Thema in Verbindung mit dem Wohnen, wenn die Besucherin als Fremde in der Fremde dargestellt wird. In Verbindung zu diesem Kapitel steht auch das sechste Kapitel „Der Tuchfabrikant“, als Ludwig sich in seiner neuen Heimat in Kapstadt befindet. In den beiden Kapiteln wird die Musik identisch beschrieben; als etwas was man sich auf der Flucht mitnehmen kann, weil es kein Gewicht hat (vgl. 56/138). Auch mit einer Genderperspektive können weitere Zugänge zu Erpenbecks Erzählungen vom Wohnen erschlossen werden. Einerseits geht es um Reflexion und Selbstfindung, die mit einer problematischen deutschen Geschichte zu tun hat. Wie kanonisierten Autorinnen wie Ingeborg Bachmann und Christa

Wolf, setzt Erpenbeck sich genderbewusst mit der Rolle der Frauen auseinander, sowohl mit der Mutterrolle als auch der allgemeinen gesellschaftlichen Rolle der Frau.

Letztendlich hebt der Roman vor allem Erinnerungsthemen vor. Laut Lemon (vgl. 2018: 54) ist alles menschliche flüchtig, sowie die Heimat im Werk. Necia Chronister schreibt, ähnlich wie Lemons, über die Vergänglichkeit in *Heimsuchung* und wie die Thematik eine Parallele zu Wirklichkeit hat. Die Vertreibung und Ermordung der jüdischen Familie basiert sich laut Klappert (vgl. 2020: 135) auf historischen Fakten, und Erpenbeck selbst hat die Auflösung der DDR und die darauffolgenden politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umstürze als Ost-Deutscher erlebt (vgl. Chronister, 2018: 51). Hier befinden sich Möglichkeiten, weiter mit Erinnerung und Identität zu arbeiten, auch unter Berücksichtigung biographischer Elemente aus dem Leben der Autorin.

In dieser Hinsicht existiert das Werk in einem klaren kulturellen Kontext, und es erzeugt folglich Inszenierungen von Erinnerungen und Identitäten, die auf die außerliterarische Wirklichkeit zurückwirken (vgl. Erll, Gymnich & Nünning 2003: iv). Deswegen ist es als Teil der vielen neueren Gegenwartsromane nach 2000 zu betrachten, die dem sogenannten „Erinnerungszuwachs“ entsprechen, wie früher erwähnt in Anlehnung an Schramm (vgl. 2017: 16), und auch in gewissen Maßen wegen seines Fokus auf Familienkonstellationen, die Eichenberg (vgl. 2009: 11) hervorgehoben hat. In dieser Wechselbeziehung tritt das Universelle auf, die Geschichten sind einfach menschlich; die sozialen und relationalen Prozesse des Wohnens sind für jeden Leser wiederkennbar. Sie thematisieren das Bedürfnis nach einer geborgenen Heimat, in der man zugehört, aber zugleich auch der Verlust dieser, wenn die Heimat wegen unterschiedlicher Ursachen kompromittiert wird oder verloren geht. Genau deswegen ist *Heimsuchung* ein Gegenwartsroman, der sich mit diesen Themen auf seine originale Weise auseinandersetzt, und dabei zeigt, inwiefern die Literatur dazu fähig ist, die großen, geschichtlichen Themen zu behandeln, und zugleich die „kleinen“, alltäglichen Geschichten im Vordergrund zu stellen.

Relevanz der Masterarbeit für meinen Beruf als Lehrer

Die Arbeit mit Literatur ist in meiner zukünftigen Arbeit in Deutsch, Norwegisch und in den gesellschaftlichen Fächern wichtig, weil die Literatur dazu fähig ist, kulturelle, politische und soziale Diskurse zu inszenieren und problematisieren. In dem norwegischen Lehrplan (Utdanningsdirektoratet, 2019a) heißt es, dass die Schüler sich durch den Unterricht Kenntnisse von anderen Kulturen und ihren Lebensweisen aneignen sollen. Durch den Fremdsprachenunterricht sollen die Schüler über unterschiedliche Identitäten, Denkweisen, Ausdrucksformen, Traditionen und gesellschaftliche Verhältnisse im aktuellen Sprachgebiet lernen (vgl. Utdanningsdirektoratet, 2019a). *Heimsuchung* behandelt solche Themen, und hat auch dazu beigetragen, meine Kompetenz in diesem Bereich zu entwickeln. Um die interkulturelle Kompetenz der Schüler zu entwickeln, was ein Kernelement des Lehrplans ist, halte ich es für wichtig, die deutsche Geschichte mit ihren komplexen und potenziell stigmatisierenden Themen auf eine offene und vielschichtige Weise zu behandeln, damit die Schüler die Menschen und die Gesellschaft hinter der Geschichte kennenlernen (vgl. Utdanningsdirektoratet, 2019b). Wie spricht man über die Geschichte, und wie spricht man über die Menschen? Erpenbecks *Heimsuchung* zeigt wie die deutsche Geschichte thematisiert werden kann, und wie deutlich sie im 20. Jahrhundert bis in den heutigen Tag auf jemanden prägend wirkt. Die Erzählung zeigt aber auch, dass diese Menschen sich um alltägliche Probleme kümmern müssen, und dass auch die Gegenwartsromane mit der deutschen Geschichte beschäftigt sind.

Vor allem hat diese Masterarbeit meine deutschsprachige Kompetenz sowohl mündlich als auch schriftlich entwickelt, aufgrund ihrer sprachlich anspruchsvollen Thematik. Im Arbeitsprozess haben die Gespräche mit meiner Betreuerin die Wichtigkeit einer kurzgefassten und konkreten Rückmeldung aufgezeigt, die das Selbstvertrauen stärken soll, wenn man eine Arbeit einreicht. Die Feedbacks wurden immer als formative Leistungsbeurteilungen benutzt, die mich schrittweise im weiteren Prozess geholfen haben. Dadurch habe ich Erfahrungen bekommen, die ich in meiner Arbeit als Lehrer mitnehmen werde.

5.0 Literaturverzeichnis

- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. Cappelen akademisk forlag. Oslo.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space. The Classic Look At How We Experience Intimate Places*. Beacon Press. Boston.
- Bachelard, G. (1983). *Water and Dreams. An Essay on The Imagination of Matter*. Pegasus Foundation. Dallas.
- Bartl, A. (2009). Der Wechsel von einem vertrauten Element in das andere, ‚Fremde‘: Das Schwimm-Motiv in der deutschen Gegenwartsliteratur. In *German life and letters*, 62 (4), 482-495.
- Bronfen, E. (1986). *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen.
- Chronister, N. (2018). The Enduring impermanance of Jenny Erpenbeck. In *World Literature today*, 92(4), 48-51.
- Corner, J. (1999). *The Agency of Mapping. Speculation, Critique and Invention*. Reaktion Books.
- Duden (2020, 29.04.2021). *Vektor*. Duden online. Abgerufen von: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Vektor>.
- Eichenberg, A. (2009). „Einleitung“ in *Familie-Ich-Nation*. V&R Unipress. Göttingen.
- Erll, A., Gymnich, M., Nünning, A. (Hg.) (2003). *Literatur- Erinnerung- Identität. Theoriekonzeption und Fallstudien*. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier.
- Erpenbeck, J. (2007). *Heimsuchung*. Eichborn Verlag. Frankfurt am Main.
- Feyrer, C. (2008). Wasser als Raum in Literatur und Kultur: Wasserkonzepte im interkulturellen Vergleich. In *Kalbotyra - Vilniaus universitetas*, 59 (3), 77-87.
- Frank, J. (1991) *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press. New Brunswick/London.
- Genette, G. (1982). *Figures of Literary Discourse*. Columbia University Press. New York.
- Genette, G. (1972). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell Universit. Ithaka, New York.
- Ghanbari, N. (2015). „Häuserromane“. In Eichbach, J., Schmidt-Voges, I. & Bonderer, R. *Das Haus in der Geschichte Europas. Ein Handbuch*. Walter de Gruyter GmbH. Berlin/Bosten.

- Holm, C. & Vedder, U. (2020). Das moderne Haus: Bau- und Wohnformen in der (Sach-) Literatur. Zur Einführung. In *Zeitschrift für Germanistik*, 30 (1), 1-8. Peter Lang. Bern.
- Klappert, A. (2020). Haus im Prozess. *Story-Stories* der Gegenwart und Glenn Pattersons Roman „Number 5“. In Vedder, H. & Holm, C. (Hg. v) *Zeitschrift für Germanistik*, 30 (1), Themenheft «Das moderne Haus», 134-157.
- Lemon, R. (2018). Vectors, Vanishing points, and Vicissitudes in the works of Jenny Erpebeck. In *World literature today*, 92(4), 52-55.
- Martinez, M. & Scheffel, M. (1999). *Einführung in die Erzähltheorie*. C.H. Beck. München.
- Marx, F. & Schöll, J. (2014). *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Wallstein Verlag. Göttingen.
- Mädler, I. (2014). Das Haus: Private Räume des Selbst- Gegenstände im Wohnraum. In *Symbolon*, 19, 179-192.
- Nobile, N. (2012). *Tulsa Studies in Women's Literature*, 31(1/2), 281-283. Abgerufen 10.15.2021. Aus: <http://www.jstor.org/stable/43653611>.
- Schramm, M. (2017). Perspektivisches Erinnern: Der Nationalsozialismus und seine Folgen in der jüngeren deutschen Gegenwartsliteratur. In Caduff, C. & Vedder, U. (Hg.). *Gegenwart Schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015*. Wilhelm Flink. Zürich.
- Tomashevsky, B. (2012). Thematics. In Lemon, L., T., Reis, M., J., Morson, Saul, G., Shklovskii, V., Tomashevskii, B. V., Èikhenbaum, B. *Russian Formalist Criticism: Four Essays, Second Edition*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Tygstrup, F. (2015). Distant Relations: Negotiating Experiences of Space in Modern Literature. In Tygstrup, F. & Michelsen, A. (Hrsg.). *Socioaesthetics: Ambience-Imaginary*. 40-80. Brill. Leiden/Boston.
- Utdanningsdirektoratet (2019a, 15.11). *Læreplan i fremmedspråk (FSP1-01). Fagets relevans og sentrale verdier*. Abgerufen am 20.05.2021: <https://www.udir.no/lk20/fsp01-02/om-faget/fagets-relevans-og-verdier>.
- Utdanningsdirektoratet (2019b, 15.11). *Læreplan i fremmedspråk (FSP1-01). Kjerneelementer*. Abgerufen am 20.05.2021: <https://www.udir.no/lk20/fsp01-02/om-faget/kjerneelementer>.
- von Wilpert, G. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur* (7.Aufl). Alfred Körner Verlag. Stuttgart.

