



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Stadtrand und Randland.
Literarische Räume in der Literatur Eugenie Kains“

Verfasserin

Nora Gumpenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl

INHALTSVERZEICHNIS

I) Vorwort	7
II) Eugenie Kain	10
1. Biographie.....	10
2. Veröffentlichungen	15
III) Theoretischer Zugang zu Raum und Ort	18
1. <i>Praktiken im Raum</i> bei Michel de Certeau	18
2. Terminologie der Raumbeschreibung bei Barbara Piatti.....	30
IV) Analyse der Raumkonzepte bei Eugenie Kain	32
1. Literarische Räume bei Eugenie Kain	32
2. Raum durch Bewegung	35
2.1. On the road again in <i>Sonnenstadt</i>	36
2.2. <i>Das Meer der Haifischzähne</i>	38
2.3. Fremder Blick und Sehnsuchtsräume	40
2.4. Stillstand	42
3. Raum durch Begrenzung	44
3.1. Raumbegrenzung und Expansionsmöglichkeit.....	45
3.2. Stadtrand. Randland. Und irgendwo dazwischen die Grenze.....	48
4. Geschichtsräume	51
4.1. Räume der Geschichte	51
4.2. Orte und Nicht-Orte	53
5. Soziale Räume	59
5.1. Sprachraum und Selbstbestimmung.....	59
5.1.1. Rückeroberung des Sprachraumes – <i>Feuerbrand</i>	59
5.1.2. Isolation durch Sprachlosigkeit – <i>Kaventsmann</i>	62
5.1.3. Wiederaneignung der Handlungsfähigkeit – <i>Amuse-Gueule</i>	64
5.1.4. <i>Atemnot</i> und Sprachleere	65
5.2. Soziale Ränder	67
5.2.1. Individueller Handlungsspielraum.....	69
5.2.2. Druck und Krankheit in <i>Flüsterlieder</i>	72

5.3. Konkrete Schauplätze und emotionale Entsprechungen.....	73
5.3.1. Spelunking in <i>Flüsterlieder</i> – Die Höhle.....	73
5.3.2. <i>Flüsterlieder</i> und der Aufstieg auf den Turm.....	77
5.3.3. Im Zug.....	79
5.3.4. <i>Acqua Alta</i> – Niemand ist eine Insel.....	80
5.3.5. Fluchttort Wüste – <i>Sehnsucht nach Tamanrasset</i>	83
6. Wasser – fließende Grenzen	86
6.1. Stille Gewässer und brandende Gefühle.....	86
6.2. Die Donau.....	88
6.3. Do a nu. A nu do? - Hoffnung auf Ausbruch.....	90
V) Nachwort	93
VI) Literaturverzeichnis	95
VII) Anhang	101
1. Abstract.....	101
2. Lebenslauf.....	102

Danksagung

Ein großer Dank gilt meinen Eltern Roswitha und Pips für ihre Geduld, ihre finanzielle als auch seelische Unterstützung und dafür, dass sie mir eine wunderbare Zeit ermöglicht haben. Bei Alenka, Barbara und Severin möchte ich mich für ihren Zuspruch und die anregenden Diskussionen, die mich immer aufs Neue beflügelt haben bedanken. Meinem Diplomarbeitsbetreuer Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz Eybl danke ich für seine herzliche Hilfestellung. Eugenie Kain, die nur kurze Zeit vor Abgabe meiner Arbeit verstorben ist, möchte ich besonders für ihre Freundschaft und ihre außergewöhnliche Literatur danken.

I) Vorwort

Eugenie Kain war oberösterreichische Schriftstellerin und Journalistin, lebte in Linz und hat erstmals 1983 veröffentlicht. Die Autorin hat acht Literaturpreise und Stipendien erhalten, hat Erzählbände und journalistische Texte verfasst, in Anthologien veröffentlicht und war seit 2001 Vorsitzende der *Grazer Autorinnen Autorenversammlung Oberösterreich*. Mehr als 20 Jahre AutorInnenschaft liegen zurück, doch Eugenie Kain gehört in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft zu den kaum behandelten Schriftstellerinnen der Gegenwartsliteratur. Nicht nur aus diesem Anlass habe ich mich mit Eugenie Kain und ihrem literarischen Schaffen näher beschäftigt. Ich habe mich für das Thema der literarischen Räume bei Eugenie Kain entschieden, weil mir ihre Texte wichtig sind und mich schon sehr lange begleiten. In Gesprächen mit StudienkollegInnen zeigte sich immer wieder, dass Eugenie Kain für viele eine Unbekannte war. Die Erzählungen Eugenie Kains sind besonders, vor allem dadurch, wie sie den topographischen, kulturellen und historischen Raum, in dem sowohl Eugenie Kain als auch viele ihrer Figuren leben, widerspiegeln. Eugenie Kain versteht es, gleichzeitig der Topographie Raum zu geben und doch die Menschen nicht aus den Augen zu verlieren, im Gegenteil. Gerade die Beschäftigung mit dem Raum ermöglicht Einsicht in das Leben der Protagonisten und Protagonistinnen bei Eugenie Kain. Es handelt sich hier um ein Erzählen vom Leben am Rand. An den Rändern der Stadt zu leben und gleichzeitig an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden sind Themen die Eugenie Kain schon lange beschäftigen.

Der Anfang meiner Arbeit enthält einen kurzen Abriss zu den Lebensdaten Eugenie Kains. Eine umfassende Biographie ist schwer zu finden und ist unerlässlich für eine nähere Beschäftigung mit der Literatur Eugenie Kains. Gleich im Anschluss gebe ich eine kurze Auflistung der bisher erschienenen Werke und Erzählungen, HerausgeberInnenschriften und edierten Texten wieder, um eine weitere lückenlose Beschäftigung mit dem literarischen Werk Eugenie Kains zu ermöglichen. Im Kapitel III.1. Theoretischer Zugang zu Raum und Ort widme ich mich einem Ausschnitt Michel de Certeaus *Kunst des Handelns*.¹ Es handelt sich hierbei um das Kapitel *Praktiken im Raum*, welches theoretische Ansätze zu Raum und Ort bietet, die für eine Analyse der Handlungsräume in der Literatur Eugenie Kains hilfreich sein werden. Die Definition

¹ de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag 1988, S. 179-238.

eines Raumes durch Bewegungen der FußgängerInnen, aber auch durch Begrenzung wird ebenso in Eugenie Kains Erzählungen zu erkennen sein. Vorab erscheint es mir wichtig, anhand von de Certeau aufzuzeigen auf welcher verschiedenen Art und Weise Raum entsteht, sich verändert und unterschiedlich wahrgenommen werden kann. Mithilfe der Raumterminologie aus Barbara Piattis *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* wird eine andere Annäherungsweise an das Thema der Topographie geboten und eine konkrete Beschreibung der Schauplätze und Handlungsräume bei Eugenie Kain ermöglicht. Piattis Terminologie wirft die Frage auf, ob es sich in den literarischen Texten um fiktive Schauplätze handelt oder ob reale Entsprechungen im wirklichen Raum zu finden sind. Auch die An- oder Abwesenheit einer Person in einem beschriebenen Raum wird von Bedeutung sein, sagt sie doch vieles aus über die Sehnsucht nach Veränderung. Im Hauptteil meiner Arbeit beschäftige ich mich mit den Raumkonzepten in der Literatur Eugenie Kains. Es wird ein Verlauf von den topographischen über historische hin zu den sozialen Räumen stattfinden, wobei der Fokus jedoch immer auf den Menschen gerichtet sein wird. Ich beginne mit dem Kapitel *Raum durch Bewegung*, in dem ich unter anderem auf die Erzählungen *Sonnenstadt* und *Das Meer der Haifischzähne* eingehen werde, die sich vor allem durch die Rastlosigkeit der Protagonistinnen auszeichnen. Im selben Kapitel werde ich aber auch den kurzen Stillstand der umtriebigen Protagonistinnen als Gegenpol in den Erzählungen betrachten. Im Kapitel *Raum durch Begrenzung* beschäftige ich mich mit dem Bild der Grenze in den Texten Eugenie Kains. Sowohl gesetzte Grenzen im Landschaftsbild als auch begrenzte Möglichkeiten zur Entfaltung der Wünsche und Ziele der Figuren stehen hier im Mittelpunkt der Betrachtung. Neben der Theorie de Certeaus wird vor allem im Kapitel *Geschichtsräume* Marc Augés Buch über die Nicht-Orte von Bedeutung sein.² Die Stadtplanung und die damit verbundenen Veränderungen im Raum – die immer auch Einfluss auf das Leben der BewohnerInnen haben – sollen hier näher betrachtet werden. Im Kapitel *Soziale Räume* werde ich mich mit den Sprachräumen, sozialen Rändern und den emotionalen Entsprechungen konkreter Schauplätze widmen. Im Zuge des Kapitels *Sprachräume* beschäftige ich mich mit vier Erzählungen Eugenie Kains. In drei dieser Erzählungen wird das Thema des Sprachverlustes zum Ausdruck kommen. Die Sprachlosigkeit, die damit verbundene Machtlosigkeit der Frauen und die Möglichkeit der

² Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

Zurückeroberlangung der Sprache in den Erzählungen soll hier näher betrachtet werden. In der Erzählung *Atemnot* ist es das Thema des bewussten Verschweigens, das im Mittelpunkt der Betrachtung stehen wird. Themen wie Unzulänglichkeit und das Problem des Nicht-Entsprechens werden im Kapitel *Soziale Ränder* wiederkehren. Im Kapitel *Konkrete Schauplätze und emotionale Entsprechungen* werde ich markante Schauplätze aus den Erzählungen Eugenie Kains herausgreifen und in Hinblick auf das Empfinden und Handeln der Protagonisten und Protagonistinnen untersuchen. Es werden folglich die Höhle, der Turm, der Zug, die Insel und die Wüste in den literarischen Arbeiten Eugenie Kains untersucht. Im letzten Teil der Arbeit widme ich mich dem Raum des Wassers bei Eugenie Kain, der sehr markant und in ihren Texten als immer wiederkehrend beschrieben werden kann. Vor allem die Donau und ihre Bedeutung im Raum als auch ihre Bedeutung für die Menschen, die am Fluss leben wird hier im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

Ich werde mich im Zuge dieser Arbeit vorrangig mit den literarischen Texten Eugenie Kains beschäftigen, werde ihre journalistischen Texte bei meiner Analyse jedoch nicht gänzlich aussparen, sondern auf für das Thema relevante Ausschnitte aus ihren Artikeln verweisen. Da über Eugenie Kains literarisches Werk bis heute keine ausführliche wissenschaftliche Arbeit erschienen ist, werde ich mich vor allem auf Rezensionen über ihre literarische Arbeit stützen, die in Literaturzeitschriften und Tageszeitungen publiziert wurden, und auf Texte zu Verleihungen von Literaturpreisen an Eugenie Kain. In Ermangelung an großer weiterführender Literatur zum Werk Eugenie Kains werde ich meine Theorien hauptsächlich anhand von Auszügen aus der Primärliteratur und anhand weiterführender Sekundärliteratur zu Raum und Topographie im Allgemeinen stützen müssen. Ich werde in den folgenden Kapiteln Zitate aus den Texten Eugenie Kains in kursiver Schrift wiedergeben, um so eine schnellere Unterscheidung zwischen Primärliteratur von Eugenie Kain und Sekundärliteratur kenntlich zu machen. Ich werde bei der näheren Betrachtung des literarischen Werkes Eugenie Kains oft von Protagonistinnen und Protagonisten sprechen, da die Figuren in den Texten meist namenlos bleiben.³

³ Viele der auftretenden Personen werden nicht bei ihren Namen genannt, sondern mit Ausdrücken bezeichnet, die etwas über ihre Tätigkeit oder ihr Interesse aussagen: hier wären beispielsweise die Geschichtenerzählerin, der Indienreisende oder der Schneckenkönig zu nennen. Auch eine gewisse Abneigung der Personen anderer Figuren gegenüber, ist an der Benennung durch Abkürzung (B.), durch Nennung des Nachnamens (Aumayr) oder durch Nennung einer Charakterzuschreibung (Teufelskerl, Dr. Selbstredend) zu erkennen.

II) Eugenie Kain

Lebt in Linz. Lebt wieder in Linz. Hat in Wien gelebt. Hat gerne in Wien gelebt. Würde am liebsten in einer ganz großen Stadt leben. New York ist zu weit weg. Sie reist mit der Eisenbahn. Möchte auf einer Hütte am Dachstein zur Ruhe kommen. Lebt in Linz. Schreibt in Linz. Schreibt vorwiegend Prosa. Erzählungen und Romane. Und dann und wann ein Gedicht. In Linz geht ihr das Schreiben leichter von der Hand als in Wien. Aber auch in Linz ist Schreiben Schwerarbeit. Die richtigen Wörter finden, den richtigen Klang zum richtigen Stoff. Keine falschen Geschichten mehr! Eine ganz schöne Arbeit.⁴

1. Biographie

Eugenie Kain wurde 1960 in Linz geboren und besuchte die heute nicht mehr existierende Kirchenschule. Tief gehende Erlebnisse aus der Zeit in dieser Schule hat sie später literarisch verarbeitet. Anschließend besuchte sie das Gymnasium in der Peuerbachstraße in Linz. 1964 wurde ihr Bruder Franz geboren, der heute als gelernter Instrumentenbauer im Haus der Familie in Bad Goisern lebt. Die Kinder wuchsen in einer Umgebung auf, die sich stark prägend auf ihre Persönlichkeit und auf Eugenie Kains Schreiben auswirkte. Ihre Mutter Margit Kain (Mädchenname Gröblinger) stammt aus einer engagiert antifaschistischen Familie, in der einige Mitglieder ihr Eintreten für die Wiedererrichtung eines demokratischen Österreich mit Gefängnis und Tod bezahlen mussten. Der aus dem Salzkammergut stammende Vater Franz Kain wurde erst sehr spät in Österreich als Schriftsteller anerkannt und geehrt. Er wurde bereits als 14-Jähriger wegen Verteilens von Flugblättern für den Kommunistischen Jugendverband das erste Mal verhaftet und verurteilt. Dadurch war ihm, obwohl er ein sehr guter Schüler war, eine weitere Ausbildung verwehrt und er wurde Holzknecht. Im März 1941 wurde er erneut verhaftet und nach beinahe zweijähriger Einzelhaft zu drei Jahren Zuchthaus und Ehrverlust verurteilt. In der Haft hat er „gegen die Einsamkeit anzuschreiben“⁵ begonnen. Anschließend wurde er zur Strafddivision 999 eingezogen, die zu der Zeit gerade aufgestellt wurde. Bereits die Urgroßeltern Eugenie Kains waren fest in der Arbeiterbewegung verankert. Der Urgroßvater war aktiv am großen Streik 1911 in der Linzer Schiffswerft beteiligt und wurde anschließend gemäßregelt. Eugenie Kains

⁴ Selbstporträt Eugenie Kain. In: Selbstportrait. Hrsg. v. Ruth Aspöck. Wien: Das fröhliche Wohnzimmer 2009, S. 16-17, zit. S. 16.

⁵ Vgl. Kain Denkmal. Regie: Alenka Maly. DVD A-2003.

Urgroßmutter demonstrierte nach dem ersten Weltkrieg als Witwe, mit ihren sechs Kindern und deren FreundInnen mit einem selbst genähten Wimpel am 1. Mai durch Pasching, einem Ort in der Nähe von Linz. Ab Mitte der 1950er-Jahre arbeiteten Margit Gröbinger und Franz Kain zusammen in der Redaktion der kommunistischen Tageszeitung *Neue Zeit* in Linz. Er als Redakteur, später als Chefredakteur und sie als Sekretärin. Sie heirateten 1961 und wohnten bis zum Tod von Franz Kain 1997 im Linzer Stadtteil Urfahr. Aus KünstlerInnen, LiteratInnen, MusikerInnen, Theaterleuten und politisch interessierten Menschen bestand der Freundeskreis der Eltern, die immer auf ihre Herkunft aus der Arbeiterschaft verwiesen. Alle BesucherInnen der Familie wurden sowohl in Linz wie in Bad Goisern großzügig bewirtet – „niemand soll hungern und frieren“ war der gelebte und gern zitierte Ausspruch in der Familie Kain. Während der Woche lebten und arbeiteten die Kains in Linz, an den Wochenenden, so oft es möglich war, zu den Feiertagen und in den Ferien im Heimatort des Vaters, in Bad Goisern. Die Familie war immer politisch engagiert. Eugenie Kains Elternhaus weist auf starke Bezüge zur Herkunft, auf politischer wie geographischer Ebene. Der Bezug zur Natur, zu den Tätigkeiten und Fertigkeiten der Menschen, die in ihr leben, die Landschaft und die Wechselwirkung Natur/Mensch spielen eine große Rolle in der Biographie der Familie. Exemplarisch ließ die atheistische Familie den letzten Apfel am Baum bei der Ernte hängen – „für die Götter“. Oder für jeden der Lust darauf hatte.

Schon in Eugenie Kains Kindheit wurde das starke Interesse für Literatur ersichtlich. Mit 16 Jahren begann Eugenie Kain zu schreiben. Sie ging nach ihrer Schulzeit nach Wien und fing dort 1978 an Germanistik und Theaterwissenschaften zu studieren, verbrachte aber viele der Wochenenden weiterhin in Linz. Eugenie Kain arbeitete während einer ihrer Ferien in einer Putzfrauen-Flotte in der Pensionsversicherungsanstalt der ArbeiterInnen. Die Eltern Kains waren begierig auf ihre Erlebnisse bei dieser Arbeit und ihr Vater riet ihr die Erfahrungen aufzuschreiben, weil er überzeugt war, dass seine Tochter in der Lage sein würde, aus dieser Perspektive interessante Geschichten zu verfassen. Eugenie Kain schrieb den Text *Endstation Naßzone* und nahm damit 1982 am *Max von der Grün – Preis für Literatur zur Arbeitswelt* teil, womit sie Erfolg hatte und ihr der 1. Preis verliehen wurde. Die Arbeiterkammer hatte alle Arbeiten der Preisträger und Preisträgerinnen in Buchform herausgegeben, doch der Jahrgang in dem Eugenie Kain Preisträgerin war, wurde vergessen. Der Vater Eugenie Kains protestierte, ob er vielleicht der Grund sein könnte oder ob es daran liegen würde, dass die drei Preisträgerinnen drei Frauen waren?

1983 wurde unter dem Titel *Ostern in Florenz* erstmals ein Gedicht Eugenie Kains, neben Lyrik von Friederike Mayröcker, Marie Therese Kerschbaumer, Walter Pilhar und anderen Autoren und Autorinnen auf einem Plakat mit dem Titel *18 Liebesgedichte für 18 Gelegenheiten* veröffentlicht. Im selben Jahr wurde Eugenie Kain, geprägt vom kommunistischen Elternhaus, Mitglied der KPÖ. 1985 war Eugenie Kain Mitherausgeberin der Anthologie *Linkes Wort für Österreich*, der sie den Text *Eine leise Spur von Traurigkeit* beisteuerte.⁶ Schon während des Studiums in Wien hatte sie begonnen als Journalistin zu arbeiten und brach aufgrund der Arbeitsintensität das Studium ab. Von 1984 bis 1990 arbeitete Eugenie Kain als Redakteurin bei der Tageszeitung *Volksstimme* in den Ressorts Kultur, Innenpolitik und Chronik.

Die literarische Produktion und ihren damaligen Beruf konnte sie gegen Ende dieser Tätigkeit nicht mehr gut vereinbaren: Als zu unterschiedlich, fast gegensätzlich empfand sie die Herangehensweise an die Sprache. Die journalistische Arbeit unter Zeitdruck belastete sie zunehmend.⁷

Trotz unterschiedlicher Herangehensweise an die literarische Produktion und den Journalismus hätte Eugenie Kain den Beruf als Journalistin nicht aufgegeben. Die Zeitung wurde aber 1990 eingestellt und im selben Jahr wurde Eugenie Kain schwanger. Nach der Einstellung der *Volksstimme* wurde das Zeitungsprojekt *Salto* gegründet, bei dem Eugenie Kain ebenfalls mitwirkte. Ihre Tochter Katharina wurde im Jahr 1991 geboren. Der Vater des Kindes, der Liedermacher Gust Maly⁸, lebte in Linz und auch Eugenie Kain kehrte nach Oberösterreich zurück. Von 1995 bis 1998 arbeitete sie am freien Zeitungsprojekt *Hillinger* in Linz mit, das als No-Budget-Unternehmen geführt wurde und daher bald wieder eingestellt werden musste. Sie veröffentlichte in den *Blickpunkten*, in den *Facetten* und in vier Anthologien des *Linken Wortes beim Volksstimmefest*. 1996 war Eugenie Kain an der Konzeption der Linzer Straßenzeitung *Kupfermuckn* beteiligt. 1999 erschien Eugenie Kains erster Erzählband *Sehnsucht nach Tamanrasset* im *Resistenz-Verlag*.⁹ Die Schriftstellerin arbeitete neben der literarischen und journalistischen Tätigkeit seit 1995 im sozialen Bereich – im Coaching von arbeitssuchenden Menschen und in sozialen Projekten. Die Arbeit im sozialen Bereich hat viel Substanz gekostet, war aber für die literarische Produktion auch von großer Bedeutung. Sie moderierte die

⁶ Kain, Eugenie: Eine leise Spur von Traurigkeit. In: Linkes Wort für Österreich. Hrsg. v. Arthur West, Eugenie Kain und Lutz Holzinger. Wien: Globus 1985, S. 182-188.

⁷ Plädoyer für Stichflammen. In: Steinbacher, Silvana: Zaungast. Begegnungen mit österreichischen Autorinnen und Autoren. Klagenfurt/Celovec: Drava Verlag 2008, S. 302-315, zit. S. 312.

⁸ Vgl. zu Gust Maly den Nachruf auf der Website der Kommunistischen Partei Österreichs. <http://ooe.kpoe.at/news/article.php/20060223092544549> (eingesehen am 10.10.2009).

⁹ Kain, Eugenie: Sehnsucht nach Tamanrasset. Sechs Erzählungen. Linz/Wien: Resistenz Verlag 1999.

Radiosendung *Anstifter* auf *Radio FRO* und war ab 2001 Vorsitzende der *Grazer Autorinnen Autorenversammlung Oberösterreich*. Kain war einige Jahre lang Vorstandsmitglied des Sozialvereins *EXIT-sozial* und Mitglied des Linzer Stadtkulturbeirates für die Abteilung Literatur. Im Jahr 2002 starb Eugenie Kains Lebensgefährtin Gust Maly im Alter von nur 52 Jahren an Lungenkrebs. Die Themen Krankheit und Tod schwingen in Eugenie Kains literarischen Texten häufig mit und sind vor allem in der 2006 erschienenen Erzählung *Flüsterlieder* von großer Intensität. 2003 leitete Eugenie Kain eine Schreibwerkstatt mit den Bewohnerinnen und Bewohnern der vom Hochwasser betroffenen Gemeinde Mitterkirchen. Aus den Arbeiten der KursteilnehmerInnen entstand eine Anthologie mit dem Titel *Nicht nur der Himmel hat geweint. Hochwassergeschichten aus Mitterkirchen*. Eugenie Kain erhielt 2003 den *Buchpreis der oberösterreichischen Arbeiterkammer und des Brucknerhauses Linz* für ihren Roman *Atemnot*¹⁰, der 2001 im *Resistenz-Verlag* erschienen ist, und ein Reisestipendium des Landes Oberösterreich für die Arbeit am Erzählband *Hohe Wasser*¹¹, der dann 2004 im Salzburger *Otto Müller Verlag* erschien. Im selben Jahr erhielt Eugenie Kain den Werkzuschuss aus dem Jubiläumsfond der Literar-Mechana und im selben Jahr die Buchprämie der Sektion Kunst/Literatur des Ministeriums. 2005 wurde sie Stipendiatin des Landes Oberösterreich in der Villa Wittgenstein/Stonborough in Gmunden. Künstlerische Kooperationen verfolgte sie mit Anatol Ak für dessen Ausstellungskatalog sie den Text *Im roten Klang* verfasste, der auch im Erzählband *Schneckenkönig* enthalten ist. Eugenie Kain war am Konzept für *Die Zeit ist da* und *Der Maler schaut nicht hin*¹², zwei Dokumentarfilme über Leben und Kunst im Altersheim beteiligt (Regie führte Edith Stauber). 2005 begann Eugenie Kain das Studium der Philosophie und der Kunstwissenschaften in Linz. 2006 erschien *Flüsterlieder*¹³, Kain erhielt den Förderungspreis für Literatur der Republik Österreich und ein Jahr später den Landeskulturpreis OÖ für Literatur. Sie schrieb Artikel für die Linzer Zeitschriften *Versorgerin* und für *Café KPÖ*. Im August 2007, einige Tage vor dem Antritt eines Stipendiums des Kantons Thurgau in der Schweiz wurde Eugenie Kain eine schwere Krankheit diagnostiziert. Das Stipendium wurde daher auf 2008 verschoben. 2008 und Anfang 2009 wirkte sie am Ausstellungsprojekt *Hammerweg. Kunst und Alltag im temporären Museum Arbeitersiedlung* in Traun mit. 2009 erschien ihr letzter Erzählband

¹⁰ Kain, Eugenie: *Atemnot*. Roman. Linz/Wien: Resistenz Verlag 2001.

¹¹ Kain, Eugenie: *Hohe Wasser*. Erzählungen. Salzburg/Wien. Otto Müller Verlag 2004.

¹² *Die Zeit ist da/Der Maler schaut nicht hin*. DVD A-2001. Regie: Edith Stauber.

¹³ Kain, Eugenie: *Flüsterlieder*. Erzählung. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2006.

Schneckenkönig im *Otto Müller Verlag*.¹⁴ Eugenie Kains Arbeiten wurden ins Englische, Slowenische, Tschechische, Ungarische und Litauische übersetzt. Im Kulturhauptstadtjahr *Linz09* beteiligte sich Kain am Projekt *Kunstpalast_onstage* (Lesung und Performance im Wohnwagen) und an dem Buchprojekt *Linz.Randgeschichten*, dem sie die Erzählung *Sonnenstadt* beisteuerte.¹⁵ Im selben Jahr kandidierte sie bei der Europaparlamentswahl sowie bei den Wahlen zum oberösterreichischen Landtag und zum Linzer Gemeinderat auf der Liste der KPÖ und steuerte ihren Text *Randschriften* der Anthologie *Wir retten ein System (Linkes Wort am Volksstimmefest 2009)* bei.¹⁶ Eugenie Kain kämpfte zweieinhalb Jahre gegen die Krebserkrankung und engagierte sich bis zuletzt politisch und literarisch. Am 8. Jänner 2010 ist Eugenie Kain verstorben.

¹⁴ Kain, Eugenie: *Schneckenkönig. Erzählungen*. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2009.

¹⁵ Kain, Eugenie: *Sonnenstadt*. In: *Linz. Randgeschichten*. Hrsg. v. Alfred Pittertschatscher. Wien: Picus Verlag 2009, S. 117-155.

¹⁶ Kain, Eugenie: *Randschriften*. In: *Wir retten ein System. Linkes Wort am Volksstimmefest 2009*. Wien: Globus Verlag 2009, S. 70-71.

2. Veröffentlichungen

Folgende Einzelpublikationen von Eugenie Kain sind bisher erschienen:

- Sehnsucht nach Tamanrasset. Sechs Erzählungen. Linz/Wien: Resistenz Verlag 1999.
- Atemnot. Roman. Linz/Wien: Resistenz Verlag 2001.
- Hohe Wasser. Erzählungen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2004.
- Flüsterlieder. Erzählung. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2006.
- Schneckenkönig. Erzählungen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2009.

Folgende HerausgeberInnenschriften wurden bislang veröffentlicht:

- Linkes Wort für Österreich. Hrsg. v. Arthur West, Eugenie Kain und Lutz Holzinger. Wien: Globus 1985.
- Man müsste sich die Zeit nehmen, genauer hinzuschauen: Franz Kain und der Roman "Auf dem Taubenmarkt". Hrsg. v. Eugenie Kain. Linz: Land OÖ, Institut für Kulturförderung 2002. (= Edition philosophisch-literarische Reihe).
- Nicht nur der Himmel hat geweint. Hochwassergeschichten aus Mitterkirchen. Hrsg. v. Eugenie Kain. Grünbach: Steinmaßl 2003. (= Edition Geschichte der Heimat).

Weitere edierte Primärtexte Eugenie Kains liegen in folgenden Anthologien vor:

- Ostern in Florenz. In: 18 Liebesgedichte für 18 Gelegenheiten. Wien: Herbstpresse 1983. (Plakat)
- Eine leise Spur von Traurigkeit. In: Linkes Wort für Österreich. Hrsg. v. Arthur West, Eugenie Kain und Lutz Holzinger. Wien: Globus 1985, S. 182-188.
- Vom Schwimmen in der Donau. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. „Porträt“. Hrsg. v. Amt der Oberösterreichischen Landesregierung, Landeskulturreferat. Linz 1994, S. 84-85.
- II. In der Einkaufsstadt. Aus der Erzählung „Morgenstern“. In: Facetten '95. Literarisches Jahrbuch der Stadt Linz. Linz: Landesverlag 1995, S. 59-64.
- Sehnsucht nach Tamanrasset. In: Das „Eigene“ und das „Fremde“. Linkes Wort beim Volksstimmefest '98. Hrsg. v. Helmut Rizy. Wien: Globus Verlag 1998, S. 36-45.
- Sekundenschlaf. In: Kolik. Zeitschrift für Literatur. Nr. 15. Hrsg. v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Wien: Verein für neue Literatur 2001, S. 52-57.

- Der Vermittler. Ausschnitt aus der Erzählung. In: Hinter dem Niemandsland – wechselnd bis heiter. Böhmisches und österreichische Geschichten. Hrsg. v. Weber, Habringer und Kohl. Grünbach: Edition Sandkorn 2003, S. 136-138.
- Nestbauen und Zeltaufstellen. In: Landstrich. Nr. 19. Heimat zwei. Schärding: Landstrich 2003. S. 50-51.
- Chill out. Auszug aus einer Erzählung. In: Oberösterreich. Hrsg. v. Ludwig Laher. Klagenfurt: Wieser Verlag 2004. (= Europa erlesen), S. 57-60.
- Auszug aus dem Traumbuch. In: Der Kobold der Träume. Spuren des Unbewussten. Hrsg. v. Rudolf Habringer und Josef P. Mautner. Wien: Picus Verlag 2006, S. 12-22.
- Unterhillnglah. In: Wassersprachen. Flüssigtexte aus Österreich. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus Linz – Zentrum für Literatur und Sprache 2006, S. 337-340.
- Im toten Winkel der Zeit. In: Karpatenbeeren. Bairisch-österreichische Siedlung, Kultur und Sprache in den ukrainisch-rumänischen Waldkarpaten. Hrsg. v. Stephan Gaisbauer und Hermann Scheuringer. Linz: Adalbert Stifter Institut des Landes OÖ. 2006. (= Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich. Folge 10.), S. 21-29.
- Nachtlauf. In: SALZ: Zeitschrift für Literatur. Jahrgang 31/II. Heft 126/Dezember 2006. Zu Georg Trakl, S. 33.
- Amuse-gueule. In: Augustin. Text und Bild. 2/2007. Hrsg. v. Verein Sand und Zeit. Wien 2007, S. 7-8.
- Der Vermittler. Auszug aus Hohe Wasser. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. 1/08. Hrsg. v. StifterHaus Linz – Zentrum für Literatur und Sprache. Linz: Trauner Verlag 2008, S. 29-34.
- Flüsterlieder. Auszug. Die Rampe. Hefte für Literatur. 1/08. Hrsg. v. StifterHaus Linz – Zentrum für Literatur und Sprache. Linz: Trauner Verlag 2008, S. 35-36.
- Von der Lust der Autorin auf den Leim zu gehen. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. 3/08. Hrsg. v. StifterHaus Linz – Zentrum für Literatur und Sprache. Linz: Trauner Verlag 2008, S. 106-108.
- Flüsterlieder. Auszug. In: Linz. Hrsg. v. Ludwig Laher. Klagenfurt: Wieser 2008. (= Europa erlesen), S. 194-196.
- Chill out. Auszug. In: Linz. Hrsg. v. Ludwig Laher. Klagenfurt: Wieser 2008. (= Europa erlesen), S. 250-251.
- Randschriften. In: Wir retten ein System. Linkes Wort am Volksstimmefest 2009. Wien: Globus Verlag 2009, S. 70-71.

- Linzer Wildnis. In: Linz-Buch. Hrsg. v. Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas OrganisationsGmbH. Linz 2007, S. 34-35.
- Sonnenstadt. In: Linz. Randgeschichten. Hrsg. v. Alfred Pittertschatscher. Wien: Picus Verlag 2009, S. 117-155
- Selbstporträt Eugenie Kain. In: Selbstportrait. Hrsg. v. Ruth Aspöck. Wien: Das fröhliche Wohnzimmer 2009, S. 16-17.

Erschienenene Artikel in Auswahl:

- In Ebelsberg hinterm Friedhof. In: Hillinger 02/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8-9.
- Linz Rand, Teil II. Doppl Hart. In: Hillinger 03/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8-9.
- Linz Rand, Teil III. Urfahr am Rand. In: Hillinger 04/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 18-19.
- Linz Rand, Teil IV. Schatten über Solar City. In: Hillinger 05/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8-9.
- Dünung oder: jetzt kommt die fröhliche Welle. In: Hillinger 08/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8-9.
- Linz Rand. Ein Glasscherbenviertel ist ein Glasscherbenviertel ist ein...In: Hillinger 01/96, Linz: Kulturverein KAPU 1996.S. 8-9.

III) Theoretischer Zugang zu Raum und Ort

1. *Praktiken im Raum* bei Michel de Certeau

Michel de Certeau beschäftigt sich in seinem Hauptwerk *Kunst des Handelns*¹⁷ mit Alltagspraktiken, dem Konsum und den Aktivitäten von Verbrauchern und Verbraucherinnen. De Certeau geht im dritten Teil des Werkes anhand dreier Kapitel auf das Thema der Praktiken im Raum ein, die für die vorliegende Arbeit und die Beschäftigung mit den literarischen Räumen bei Eugenie Kain von Bedeutung sein werden. De Certeau beginnt bei seiner Beobachtung mit der Beschreibung des Wunsches an die Spitze des World Trade Centers gehoben zu werden, um so der Masse, dem Menschengewimmel auf den Straßen zu entkommen. Er unterteilt den Raum bei der ersten Betrachtung in die Bereiche *unten* und *oben* und zeigt so daraus resultierende Folgen für das Individuum auf.¹⁸ Es ist dem Menschen mit dem Aufstieg auf den Turm möglich an Distanz zu gewinnen und die große Menge wissend zu überblicken, sich von der Masse abzuheben. „Wer dort hinaufsteigt, verläßt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt.“¹⁹ War man eben noch Teil eines großen Ganzen, fremdbestimmt von der Masse, so kann man nun entfliehen und von oben herab das Geschehen unbemerkt beobachten. „Die gewöhnlichen Benutzer der Stadt aber leben „unten“ (*down*), jenseits der Schwelle, wo die Sichtbarkeit aufhört.“²⁰ Die Masse die sich also unten bewegt, kann dort nichts sehen, ist jedoch von oben sichtbar. Der Raum unten wird von de Certeau in diesem Sinn als „der finstere Raum“²¹ bezeichnet. Die Masse, die sich unten bewegt, wird von den gewöhnlichen BenutzerInnen der Stadt, vor allem von den Fußgängern und Fußgängerinnen, gebildet.²² Die FußgängerInnen schreiben anhand ihrer Bewegung einen städtischen Text, den sie selbst aber nicht lesen können. Die Schaffung des Raumes durch die eigene Bewegung wird im ersten Unterkapitel zu Eugenie Kains Raumkonzepten Thema sein, und auch der Aufstieg auf den Turm wird im Kapitel *Konkrete Schauplätze und emotionale Entsprechungen* eine Rolle spielen. De Certeau definiert in der *Kunst des Handelns* den

¹⁷ Vgl. de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag 1988, S. 179-238.

¹⁸ In Bezug auf Eugenie Kains Literatur entsteht hier die Assoziation mit den immer wieder beschriebenen oberen und unteren Gesellschaftsschichten, die sich auf das Leben des Individuums auswirken.

¹⁹ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 180.

²⁰ Ebd., S. 181.

²¹ Vgl. ebd., S. 180.

²² Vgl. ebd., S. 181f.

Begriff „Raum“ und dessen Gestalt anhand von Bewegungen. Dieser Zugang öffnet auch bei näherer Betrachtung der literarischen Texte Eugenie Kains einen besonderen Blick. Bewegung spielt hier eine große Rolle, die Protagonisten und Protagonistinnen machen in Erzählungen wie unter anderem in *Sonnenstadt* oder *Just another city* Raum durch Bewegung erfahrbar und eröffnen sich dadurch Handlungsspielräume. Bewegung führt den Menschen durch einen Raum, zeichnet diesen nach und bestimmt ihn. De Certeau stellt die FußgängerInnen als die ProduzentInnen von Raum dar, da diese durch das Gehen, das Durchschreiten und das Wahrnehmen der Umgebung einen Raum bestimmen. „Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten.“²³ Die Spuren und Wege können auf einer Karte festgehalten werden, doch der Akt des Vorübergehens geht dabei verloren. Die Aktivität der PassantInnen kann anhand einer Linie dargestellt, doch der tatsächliche Vorgang kann nicht dokumentiert werden. De Certeau vergleicht den Akt des Gehens mit dem Sprechakt und kommt zum Schluss, dass das Gehen als „Raum der Äußerung“ bezeichnet werden kann.

Auf der elementarsten Ebene gibt es in der Tat eine dreifache Funktion der Äußerung: zum einen gibt es den Prozeß der *Aneignung* des topographischen Systems durch den Fußgänger (ebenso wie der Sprechende die Sprache übernimmt oder sich aneignet); dann eine räumliche *Realisierung* des Ortes (ebenso wie der Sprechakt eine lautliche Realisierung der Sprache ist); und schließlich beinhaltet er *Beziehungen* zwischen unterschiedlichen Positionen, das heißt pragmatische „Übereinkünfte“ in Form von Bewegungen (ebenso wie das verbale Aussagen eine „Anrede“ ist, die den Angesprochenen festlegt und die Übereinkünfte zwischen Mitredenden ins Spiel bringt) [...].²⁴

Der Raum, der vom Fußgänger oder der Fußgängerin durchschritten wird, bietet ihm oder ihr verschiedene Möglichkeiten einen Weg zu wählen, hält aber auch Verbote bereit – Wege die nicht gegangen werden dürfen oder können (etwa wenn der Weg von einer Mauer versperrt wird). Der Mensch folgt vorgegebenen Wegen, vermeidet bestimmte Routen, erfindet Umwege und entdeckt Abkürzungen.

Einige Orte verurteilt er dazu brach zu liegen oder zu verschwinden, und mit anderen bildet er „seltene“, „zufällige“ oder gar unzulässige räumliche „Wendungen“ (wie Redewendungen). Und das führt bereits zu einer Rhetorik des Gehens.²⁵

Der oder die FußgängerIn wählt laut de Certeau also aus, bestimmt sich den Weg und begründet so eine eigene Rhetorik des Gehens. Diese Rhetorik des Gehens kann auch bei

²³ de Certeau, Kunst des Handelns, S. 188.

²⁴ Ebd., S. 189.

²⁵ Ebd., S. 191.

Eugenie Kain und ihren literarischen Figuren wiedergefunden werden. Die Protagonisten und Protagonistinnen wählen Wege aus, lassen andere Wege links liegen, nehmen Abkürzungen und machen sich so den Raum zu ihrem eigenen. In der Erzählung *Unterwegs* ist es eine Baustelle die den Weg der Protagonistin verändert²⁶, im Text *Sonnenstadt* eine übersehene Straßenbahnhaltestelle, die die Frau an einen anderen Ort führt als geplant.²⁷

Der oder die Gehende erzeugt durch die eigene Position eine Nähe und Ferne, die sich in einem *hier* und *dort* äußert. Dieses Bezugsraster ist ein Hinweis darauf, dass ein Raum durch ein „Ich“ angeeignet wurde und Andere in Bezug auf dieses „Ich“ verortet werden können. Die eigene Positionierung im Raum ist nötig, um ihn sich aneignen zu können. Das Gehen macht aus dem Raum, der durchwandert wird etwas Organisches und Bewegliches, „eine Abfolge von phatischen *topoi*“²⁸. Es wird durch das Gehen eine Abfolge von Orten erzeugt, die zueinander in Verbindung treten. Ein Kontakt wird hergestellt, aufrechterhalten oder auch unterbrochen. Der oder die FußgängerIn bestimmt den Weg und somit auch den Kontakt zwischen den Orten. De Certeau spricht davon, dass sich die Modalitäten der Äußerungen der Gehenden untersuchen lassen und nennt hier drei Arten der Beziehung zwischen den Äußerungen der FußgängerInnen und der Wegstrecke: den Wahrheitswert, den Erkenntniswert und den Wert, der das Handeln-Müssen betrifft. „Das Gehen bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert etc. die Wege, die es ‚ausspricht‘. Alle Modalitäten wirken dabei mit; sie verändern sich von Schritt zu Schritt; [...]“²⁹ Die metaphorische, sich bewegende Stadt dringt ein, in den Text des geplanten und lesbaren Raumes. Der Fußgänger oder die Fußgängerin bestimmt ganz klar den eigenen Weg, wählt aus und beeinflusst so den Raum in dem er oder sie sich befindet.

De Certeau vergleicht in dieser Rhetorik des Gehens Bewegungen der FußgängerInnen mit Stilfiguren und Redewendungen. Stil und Gebrauchsformen werden sowohl in der Alltagssprache als auch beim Gehen in Verbindung gebracht. Der *Stil* kennzeichnet eine Struktur, die Einzigartigkeit bedeutet und der Gebrauch im System verweist auf eine Norm. Diese beiden Größen bilden gemeinsam eine Art und Weise des Seins und des Handelns, sowohl des Sprechens als auch des Gehens. Die Rhetorik des Gehens besteht

²⁶ Vgl. Kain, Eugenie: *Unterwegs*. In: Schneckenkönig. Erzählungen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2009, S. 71-79.

²⁷ Vgl. Kain, Eugenie: *Sonnenstadt*. In: Linz. Randgeschichten. Hrsg. v. Alfred Pittertschatscher. Wien: Picus Verlag 2009, S. 117-155.

²⁸ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 191.

²⁹ Ebd., S. 192.

aus einer festgeschriebenen Äußerung, einer Vorgabe des Raumes an die sich bewegende Person, aus Wegen, die zu gehen sind, aber auch aus der Freiheit des Menschen in bestimmten Fällen einen anderen Weg zu wählen, sich selbst einzubringen in die Wahl des Raumes.

Anschließend leitet de Certeau über zu einer *Rhetorik des Wohnens*, die von Alain Médam³⁰, Sylvia Ostrowetsky³¹ und Jean François Augoyard³² begründet wurde. Die Tropen in dieser Rhetorik werden als Modelle für die Analyse der Aneignungsweise von Orten gesehen. So wie anhand der Tropen ein Ausdruck durch einen anderen nicht synonymen Begriff ersetzt wird, so entsprechen auch die Umgangsweisen mit dem Raum einer Veränderung der Grundelemente einer gebauten Ordnung. Außerdem ist ein Vergleich möglich, wenn die Umgangsweisen mit dem Raum (so wie auch die Tropen in der Rhetorik) „Varianten im Verhältnis zu einer Art ‚buchstäblicher Bedeutung‘ sind, die durch das urbanistische System definiert wird.“³³ Hier lässt sich eine eindeutige Homologie zwischen den Sprach- Figuren und den Weg-Figuren erkennen. Die Ähnlichkeit besteht vor allem darin, dass eine Bedeutungsverschiebung stattfindet und diese in eine Mehrdeutigkeit verkehrt wird. Die Rhetorik des Gehens wird so definiert, dass das Gehverhalten mit der Raumaufteilung spielt, dass der oder die Gehende dem Raum persönliche Faktoren einschreibt und den Raum, in dem er oder sie sich aufhält beeinflusst. Vor allem beim Wohnen wird der Raum vom Individuum bestimmt.

Augoyard hat zwei Stilfiguren, die „Synekdoche“ und das „Asyndeton“ beschrieben und de Certeau greift diese beiden Figuren, diese „beiden komplementären Pole“³⁴ auf. Die „Synekdoche“ ist zu verstehen als ein Teil anstelle eines Ganzen, wobei der Teil wiederum Bestandteil des Ganzen ist. Es wird ein Teil genannt, doch gemeint ist das Ganze. Das „Asyndeton“ ist jedoch konträr dazu, denn es werden Bindewörter, Konjunktionen und Adverben einfach weggelassen. Die eine Figur steht hier also für ein *Mehr* während die andere etwas auslässt und somit ein *Weniger* erzeugt. Diese Erweiterung auf der einen und die Verminderung auf der anderen Seite kann abermals auf die Rhetorik des Gehens gemünzt werden. So wird auch beim Gehen ein Raum ausgewählt, ein anderer ausgespart oder in Teile zerlegt. Es entstehen Erweiterungen im

³⁰ Vgl. Médam, Alain: *Conscience de la ville*. Paris: Anthropos 1977.

³¹ Vgl. Ostrowetsky, Sylvia: *Logiques du lieu*. In: *Sémiotique de l'espace*. Paris: Denoë /Gonthier 1979, S. 155-173.

³² Vgl. Augoyard, Jean François: *Pas à pas: Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris: Éditions du Seuil 1979.

³³ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 193.

³⁴ Ebd., S. 194.

Raum, aber es finden auch Abkürzungen statt. Die Überschneidung der Bereiche der „Synekdoche“ und des „Asyndeton“ liefert daher ein räumliches Satzbild.

Der von den Praktiken so behandelte und veränderte Raum verwandelt sich in vergrößerte Singularitäten und voneinander getrennte Inseln. Durch diese Aufblähung, Schrumpfung und Zerstückelung, durch diese rhetorische Arbeit bildet sich ein räumliches Satzbild analogischer (nebeneinanderstehende Zitate) und elliptischer Art (Lücken, Lapsus und Anspielungen).³⁵

Die sich bewegenden Massen haben Einfluss auf den Raum, sie können ihn an Stellen erweitern, ihn an anderen hingegen verschwinden lassen. So wird Raum sowohl bei de Certeau als auch in der Literatur Eugenie Kains durch die FußgängerInnen zerstückelt, verzerrt, verschoben und neu erschaffen, der Raum wird erst durch die individuelle Bewegung zum Raum. Der Einfluss der FußgängerInnen auf den Raum den sie durchqueren und die subjektive Nutzung des Raumes werden wie schon erwähnt in Bezug auf die Erzählungen Eugenie Kains im Kapitel *Raum durch Bewegung* Thema sein.

De Certeau hat den Vorgang des Gehens mit sprachlichen Formen verglichen und betrachtet ihn dann von Seiten der Traumgebilde. Er verweist hier auf den alten Katalog der Tropen von Freud bis Benveniste, die ein großes Inventar an Tropen für die Bereiche Diskurs und Traum geboten haben. De Certeau erweitert nun abermals auf den Bereich des Gehens, da auch das Gehen eine Äußerung impliziert und diese das verbindende Element zu Traum und Diskurs darstellt. Sowohl beim verbalisierten, im geträumten als auch im gegangenen Ablauf wird das Verhältnis zwischen dem Ort von dem ausgegangen wird, dem Ursprung, und dem Nicht-Ort, an dem vorübergegangen wird, deutlich.

Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen. Es ist der unendliche Prozeß, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes. Diese Erfahrung zerfällt allerdings in zahllose und winzige Entwurzelungen und Deportationen (Ortsveränderungen und Wanderungen), wird durch die Bezüge und Überschneidungen jener Massenauswanderungen kompensiert, die zu Verflechtungen führen und das urbane Netz bilden, und untersteht dem Zeichen dessen, was schließlich der Ort sein sollte – aber die STADT ist nur ein Name.³⁶

Die Identität, die hier vermittelt wird, ist eine symbolische, da der Ort den man durchquert, scheinbar der eigene Ort ist, der aber von einem Nicht-Ort oder auch von geträumten Orten bedrängt wird. Das Herumirren in der Stadt wird angesprochen, das in Eugenie Kains Erzählungen immer wieder auftritt. Die Suche nach etwas Greifbarem,

³⁵ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 195.

³⁶ Ebd., S. 197.

nach der konkreten Stadt, nach einem Eigenen, lässt die ProtagonistInnen die Stadt in der sie wohnen durchkreuzen. Die Suche nach Klarheit und Kontrolle taucht vor allem in den Erzählungen *Sonnenstadt* und *Just another city* auf, die später im Kapitel *Raum durch Bewegung* besprochen werden.

Die Bedeutung des Gehens ist der Bedeutung der Wörter scheinbar entgegengesetzt, da erstere nach außen gerichtet ist (gehen bedeutet sich hinausbegeben) und die Bedeutung der Wörter nach innen gerichtet ist. Das Gehen wird laut de Certeau von Benennungen entweder angezogen oder abgestoßen und so entsteht ein urbaner Text. Die Eigennamen sind vertraut und setzen so die gehenden Personen in Bewegung.

In den grell von einer fremden Vernunft erleuchteten Räumen enthalten die Eigennamen Reserven an verborgenen und vertrauten Signifikationen. Sie „machen Sinn“; anders gesagt, sie geben den Anstoß zu Bewegungen, so wie Eingebungen und Signale, die den Verlauf des Weges ändern oder umlenken, indem sie ihm Bedeutung (oder Richtungen) geben, die bis dahin nicht sichtbar waren. Diese Namen schaffen Nicht-Orte an Orten; sie verwandeln sie in Passagen.³⁷

Diese Wörter ordnen die Oberfläche des Raumes semantisch und haben verschiedene Bedeutungen für die FußgängerInnen. Diese Bedeutung kann sich von dem Ort selbst lösen, schwebt dann „über der Stadt wie eine ‚Bedeutungs‘ – Geographie“³⁸ und beeinflusst die Bewegungen der Gehenden. Die Bedeutungen, die über den Orten schweben bringen den Menschen in Bewegung. De Certeau betont hier, dass diese Wörter eine poetische Geographie eröffnen, die eine andere Art und Weise zu Reisen beinhaltet. Zu den Eigennamen fügt er an, dass diese einen Ort bewohnbar und glaubwürdig machen, nur durch die Belegung des Ortes mit einem Wort. Die Bedeutung von Eigennamen für die Menschen wird auch in Eugenie Kains Erzählungen deutlich. Die Bedeutungen, die mit dem Namen eines Ortes und dem Ort selbst verbunden sind, beeinflussen die Bewegung der Protagonistinnen und Protagonisten im Raum. Die Eigennamen und auch die Geschichte bestimmter Orte bestimmen den Weg der Figuren und sind besonderer Bestandteil der Erzählungen Eugenie Kains.

De Certeau beschreibt nun aber die Ersetzung von Eigennamen durch Ziffern und das Verschwinden von Legenden. Die bewohnbare Stadt wird durch die Vernichtung von Legenden und Erzählungen zerstört. Wenn nichts mehr bleibt, das mit einer Erinnerung oder Geschichte in Verbindung gebracht werden kann, ist es einzig und allein die eigene Wohnung die bewohnbar bleibt. „Glaubhaft bleibt nur noch die Höhle der Wohnung, sie

³⁷ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 199.

³⁸ Ebd., S. 200.

bleibt für eine Weile noch durchlässig für Legenden, noch durchsetzt von Schatten.“³⁹ Der privateste Raum ist noch von Legenden durchsetzt, wenn außerhalb Legenden schon zerstört worden sind. Nur mehr die eigene Wohnung ist der Ort, der mit Sicherheit Geschichten beinhaltet. In Eugenie Kains *Flüsterlieder* ist es auch der Ort der Wohnung, der bei der Protagonistin eine Fülle an Erinnerungen an den eben verstorbenen Lebensgefährten auslöst. Die Wohnung ist der privateste Raum, der Raum des Alltags. Möbelstücke und Gegenstände erinnern an gemeinsam Erlebtes und an erzählte Geschichten.⁴⁰ Die Geschichten machen einen Ort bewohnbar und schaffen Ausgänge, Rückkehr- und Auswegmöglichkeiten.

Zweifellos ersetzen das Wandern und Reisen jenes Fortgehen und Zurückkehren und die Ausgänge, all das, was früher durch einen Legendenschatz gesichert war, dem heute die Orte fehlen. [...] Die Reise ist (wie das Gehen) ein Ersatz für die Legenden, die den Raum für das Andere öffneten.⁴¹

Sich Legenden zu erzählen ist laut de Certeau eine Praktik, anhand derer Räume erfunden werden können. Die gebaute Ordnung eines Raumes wird durch den Legendenschatz und von den räumlichen Praktiken verändert. Sie wird durchlöchert wie ein Sieb und es entstehen Lücken: „Anti-Texte, Verschleierungs- und Ausreißer-Effekte“⁴². Die Erzählungen können weit verbreitet werden, dringen aber laut de Certeau immer mehr in den privaten Bereich ein. Er stellt hier die Erzählung dem Gerücht gegenüber, da dieses eine Kollektivbewegung und Gleichschaltung erzeugt, während die Erzählung diversifiziert und Individuen betrifft. Gerüchte hingegen werden über die Medien verbreitet. „Die Zersplitterung der Erzählung ist bereits ein Hinweis auf die Zersplitterung des Erinnerungswürdigen. Das Gedächtnis ist in der Tat ein Anti-Museum: es ist nicht lokalisierbar.“⁴³ De Certeau verwendet ein sehr poetisches Bild wenn er meint, die Erinnerung sei auf der Reise wie ein schöner Prinz, der plötzlich das Dornröschen der wortlosen Geschichten wach küsst. So plötzlich kommen die Erinnerungen hervor und scheinen ganz lebendig zu sein. Der Ort, der zum Zeitpunkt real existiert, ist nicht derselbe wie der Ort der Erinnerung, der an den realen Ort gebunden ist. Es handelt sich hier um die „Gegenwart von Abwesendem“⁴⁴. Orte sind überlagert von Atmosphären und gekoppelt an private Erinnerungen, die den Ort erst zu einem lebenswerten Ort machen.

³⁹ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 202.

⁴⁰ Vgl. Kain, Eugenie: *Flüsterlieder*. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2006.

⁴¹ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 203.

⁴² Ebd., S. 204.

⁴³ Ebd., S. 205.

⁴⁴ Ebd.

„Die Orte sind fragmentarische und umgekrempelte Geschichten, der Lesbarkeit für Andere entzogene Vergangenheiten [...].“⁴⁵ Die Erinnerung ist eine persönliche und macht den Ort zu einem speziellen Ort, der für Andere gänzlich unterschiedliche Bedeutungen haben kann. Dieser Aspekt des Umgangs mit dem Raum, das Auseinanderklaffen von erinnertem Ort und gegenwärtigem Ort, ist ein wichtiger Punkt bei der Betrachtung des literarischen Raumes bei Eugenie Kain. Vor allem im Kapitel *Geschichtsräume* wird eine Beschäftigung mit Bedeutungsveränderungen von Orten stattfinden.

Von der Reise durch die Zeit und über damit verbundene Veränderungen im Raum, kommt de Certeau auf die Reise durch den Raum und damit verbundene Veränderungen im Individuum zu sprechen. Eine Reise in einem abgeschlossenen Raum anzutreten, also eingesperrt zu verreisen, ist Thema des Kapitels Schiff und Kerker in *Kunst des Handelns*. Die Reise im Zugabteil wird hierfür von de Certeau als Beispiel genannt. Die Zugreise verbringt der oder die Reisende unbeweglich. Der Zug ist in Bewegung, doch die sitzende Person ist unbewegt, so wie auch die Landschaft, die vorüberzieht eigentlich eine statische ist. Es handelt sich um ein abgeschlossenes System.

Nur eine rationalisierte Zelle ist auf Reisen. Eine Bulle der panoptischen und klassifizierenden Macht, ein Modul der Einschließung, das die Herstellung einer Ordnung ermöglicht, eine abgeschlossene und autonome Inselhaftigkeit – nur so etwas kann den Raum durchqueren und sich von seinen lokalen Verwurzelungen unabhängig machen.⁴⁶

Im Inneren herrscht ein Zustand der Ruhe und der Ordnung. Draußen ist es eine andere Unbeweglichkeit der Dinge: „Wie ich wechseln sie nicht ihren Platz, nur der Blick verändert und erneuert beständig die Beziehungen, die diese unbeweglichen Elemente miteinander unterhalten.“⁴⁷ De Certeau erwähnt zwei Entitäten der Trennung der Außen- und der Innenwelt: die Schiene und die Fensterscheibe. Die Fensterscheibe ermöglicht den Blick nach außen, erschafft jedoch eine Distanz, da eine Berührung dessen, was der oder die BetrachterIn sieht unmöglich bleibt. Die Schiene hingegen ermöglicht eine Durchquerung des Raumes und kann als Aufforderung gesehen werden weiterzugehen, als ein Befehl zur Loslösung. Hier vollzieht sich nun eine Trennung zwischen der Innerlichkeit des oder der Reisenden auf der einen und der Macht des Schweigens der Außenwelt auf der anderen Seite. Es ist „das Schweigen dieser in die Ferne geschobenen

⁴⁵ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 206.

⁴⁶ Ebd., S. 209.

⁴⁷ Ebd., S. 210.

und hinter Glas versetzten Dinge, was aus der Ferne unsere Erinnerung zum Sprechen bringt oder die Träume unserer Geheimnisse aus dem Schatten zieht.“⁴⁸ Das Innere kann durch das Zurücktreten des Äußeren hervortreten. Diese Trennung ist notwendig, um außerhalb der Dinge, Geschichten aus der Innenwelt hervortreten zu lassen. De Certeau bezeichnet diese Trennung als eine Partitur die Geräusche erzeugt.

Die Schienen rattern und die Glasscheiben vibrieren. Die Räume reiben sich an den Punkten, wo sich ihre Grenzen auflösen. Aber diese verbindenden Punkte haben keinen Ort. Sie machen sich nur durch ein vorübergehendes Kreiseln und flüchtige Geräusche bemerkbar.⁴⁹

Die Grenzen werden nur durch die erzeugten Geräusche greifbar. Die Maschine, hier die Lokomotive, wird als die eigentliche Erzeugerin der Erschütterungen, Verzögerungen und Überraschungen ins Feld geführt, die eine Beziehung zwischen den unbeweglichen Seiten – also dem Innen und Außen – herstellt. Der Waggon wird als Ort des Müßiggangs und des Denkens dargestellt, für den Zutritt zu ihm man jedoch Eintrittsgeld bezahlen muss. „Dies ist die historische Schwelle der Glückseligkeit: Geschichte gibt es dort, wo ein Preis bezahlt werden muß. Ruhe wird nur durch diese Abgabe erreicht.“⁵⁰ Unausweichlich sind jedoch der Ausstieg, das Ende der Ferien und das Verlassen des Paradieses. Die Rückkehr an den Arbeitsplatz bringt uns zurück in die Wirklichkeit und steht der „Robinsonade der reisenden schönen Seele, die sich selber für intakt halten konnte, weil sie von Glasscheiben und Schienen umgeben war“⁵¹ gegenüber.⁵²

Die Definition und folglich auch die Unterscheidung von Raum und Ort ist eine zentrale Frage in den Geisteswissenschaften. De Certeau präsentiert seine eigene Definition von Raum und Ort. Er beschreibt den Ort als einen statischen Bereich, der in sich geschlossen ist und sich von anderen Bereichen abgrenzt. So ist es unmöglich, dass sich zwei Elemente an derselben Stelle befinden, jeder Ort existiert an seinem eigenen Platz und ist so klar definiert und von anderen Orten getrennt. Der Raum hingegen wird als „Geflecht von beweglichen Elementen“⁵³ bezeichnet und ist gekennzeichnet durch Aktivitäten, die sich in ihm abspielen.

⁴⁸ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 211.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 213.

⁵¹ Ebd., S. 214.

⁵² Im Kapitel *Konkrete Schauplätze und emotionale Entsprechungen* wird die Zugreise der Protagonistin in der Erzählung *Flüsterlieder* näher betrachtet, bei der Abweichungen von de Certeaus Theorie festzustellen sein werden.

⁵³ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 218.

Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht; er wird als Akt einer Präsenz (oder einer Zeit) gesetzt und durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas „Eigenem“. Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht.⁵⁴

So wird die Straße, die aufgrund ihrer Statik als Ort gesehen werden kann, zu einem Raum, wenn diese von FußgängerInnen betreten und in Bewegung versetzt wird. Der Gegensatz von Raum und Ort lässt sich bei de Certeau zum einen verdeutlichen durch:

[...] die Objekte, die letztlich auf das *Dasein* von etwas Totem, auf das Gesetz eines „Ortes“ reduziert werden könnten [...] und zum anderen durch die *Handlungen*, die – an einem Stein, einem Baum oder einem menschlichen Wesen vorgenommen – die „Räume“ durch die Aktionen von historischen *Subjekten* abstecken (die Erzeugung eines Raumes scheint immer durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet).⁵⁵

Natürlich gibt es hier Übergänge zwischen Ort und Raum, wenn etwa Stabilität aufgegeben wird und unbewegliche Gegenstände in Erzählungen zu Leben erwachen. Erzählungen können daher Räume in Orte und Orte in Räume verwandeln.

Michel de Certeau stellt im Kapitel Wegstrecken und Karten in *Kunst des Handelns* eine Studie der LinguistInnen Charlotte Linde und William Labov vor. Die Untersuchung zeigte zwei Möglichkeiten der Beschreibung von Appartements durch ihre Bewohnerinnen und Bewohner auf. Sie stellten die Möglichkeit der Beschreibung als „Karte“ (*map*) und als „Weg“ (*tour*) vor. Interessanterweise benützte die überwiegende Mehrheit der Befragten die Herangehensweise der „Wegstrecke“ an die Beschreibung. Während die Möglichkeit, eine Wohnung wie auf einer Karte zu beschreiben (z.B. „Neben der Küche ist das Mädchenzimmer“⁵⁶) nicht oft verwendet wurde, kam es hingegen meist zu einer fiktiven Führung durch die Wohnung, ein gedanklicher Spaziergang durch die Räume. „Diese Beschreibungen bestehen hauptsächlich aus Handlungs-Anweisungen und zeigen, ‚wie man jedes Zimmer findet‘“⁵⁷ Linde und Labov weisen darauf hin, dass es sich bei der zweiten Möglichkeit, bei der Route durch die Wohnung, um einen *speech-act*, also um eine Äußerung handelt. Die Beschreibung ist also von zwei Alternativen gekennzeichnet: entweder durch das *Sehen* (man erkennt eine

⁵⁴ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 218.

⁵⁵ Ebd., S. 219.

⁵⁶ Ebd., S. 221.

⁵⁷ Ebd.

Anordnung von Räumen) oder durch das *Gehen* (die Wohnung wird erfahrbar durch die Bewegung anhand derer man die Räume durchschreitet). De Certeau spinnt diesen Gedanken nun weiter und stellt die Frage nach dem Zusammenhang zwischen *Tun* und *Sehen* in der Alltagssprache und kommt zum Schluss, dass sich die beiden Formen gegenseitig bedingen. So kann ein Element der Karte die „Voraussetzung für eine Route“⁵⁸ sein, so kann aber auch ein *Tun*, also das Gehen durch den Raum, ein *Sehen* erlauben oder nach sich ziehen. Die Struktur des Reiseberichts ergibt sich durch Geschichten von Wanderungen und das Zitieren von Orten. De Certeau weist letztendlich einen Unterschied zwischen den beiden Beschreibungsformen auf. Die Karten sind „Schaubilder mit *ablesbaren* Resultaten“⁵⁹, die einen eigenen Ort bilden. Die Erzählungen von einem Raum zeigen hingegen, dass es möglich ist einen Ort, der nicht der eigene ist, zu verändern. Hier reicht die Palette also von Unveränderlichkeit bis hin zu allen Möglichkeiten den Raum völlig neu zu gestalten. De Certeau leitet von der Beschreibung des Raumes durch die Bewegung des Fußgängers und der Fußgängerin über zu der Definition eines Raumes durch Begrenzung. Bewegung und Begrenzung sind ebenso relevant in der Literatur Eugenie Kains und bestimmen die erwähnten literarischen Räume in den Erzählungen, wie sich in den folgenden Kapiteln bei der näheren Betrachtung von Textauszügen zeigen wird. Die Bewegung im Raum scheint eine Expansion desselben zu gewähren, der jedoch immer einer Begrenzung unterliegt.

Von der Unterscheidung, die ein Subjekt von seiner Außenwelt abtrennt, bis zu den Einschnitten, die die Gegenstände lokalisieren, vom Wohnraum (der durch Mauern gebildet wird) bis zur Reise (die durch die Bildung eines geographischen „Anderswo“ oder durch ein kosmologisches „Jenseits“ zustandekommt) und bis zum Funktionieren des Stadtnetzes und der Dorfstruktur gibt es keine Räumlichkeit, die nicht durch die Festlegung von Grenzen gebildet würde.⁶⁰

Die Erzählung spielt hier laut de Certeau eine große Rolle, ist sie es doch, die eine performative Macht hat und so neue Räume schafft. Wenn die Erzählungen verschwinden, kommt es zu einem Raumverlust. Die „Bildung, Verschiebung oder Überschreitung von Grenzen zu autorisieren“⁶¹ bezeichnet de Certeau als die Hauptfunktionen der Erzählung und es treten zwei gegensätzliche Bewegungen auf: das Setzen einer Grenze, und das Überschreiten einer Grenze. Diese beiden Bewegungen

⁵⁸ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 222.

⁵⁹ Ebd., S. 225.

⁶⁰ Ebd., S. 227f.

⁶¹ Ebd., S. 228.

erzeugen ein „dynamisches Raster des Raumes“⁶². De Certeau verweist nun in Folge auf die Aufgaben, welche die Erzählung zu erfüllen hat und kommt hier darauf zu sprechen, dass die Erzählung ein „Handlungs-Theater“⁶³ schaffen muss. Er erklärt zum besseren Verständnis der Theorie einen Ritus, der im antiken Rom vor dem Zusammentreffen mit fremden Völkern vollzogen wurde. In Form einer Prozession eigneten sich die Römer den Raum innerhalb einer Grenze, außerhalb einer Grenze und die Grenze selbst an, um sich so ein Feld für folgende politische und kriegerische Handlungen zu öffnen. Es wird als Grundlage für folgende Handlungen ein Raum geschaffen. Erzählungen führen Grenzziehungen durch und öffnen ein Feld für Handlungen. De Certeau kommt weiters darauf zu sprechen, dass die Erzählung durch das Verhältnis von Grenze und Brücke, also durch einen Raum und seiner Außenwelt belebt wird. Sie setzt Grenzen, die von den Interaktionen der Personen vervielfältigt werden. Da die Grenzen „durch Kontakte geschaffen werden, sind die Differenzpunkte zwischen zwei Körpern auch ihre Berührungspunkte. Verbindendes und Trennendes ist hier eins.“⁶⁴ Die Grenze in der Erzählung ist sowohl Trennung, Zwischenraum als auch Übergang. Die Zweideutigkeit der Grenze – die Abgrenzung an sich, aber auch die Möglichkeit der Übertretung der Grenze – ist markant in der Erzählung.

Sie „verwandelt“ die Grenze in einen Durchgang und den Fluß in eine Brücke. Sie erzählt tatsächlich von Umkehrungen und Verschiebungen: die sich schließende Tür ist genau das, was man öffnet; der Fluß ermöglicht eine Überquerung; der Baum dient zur Einschätzung des Vorankommens; der Lattenzaun ist ein Gebilde von Lücken, durch die der Blick hindurchschlüpft.⁶⁵

Vor allem die Brücke veranschaulicht die angesprochene Zweideutigkeit, „mal verbindet und mal trennt sie die einzelnen Inseln. Sie unterscheidet und sie bedroht sie. Sie befreit sie von ihrer Abgeschlossenheit und zerstört ihre Autonomie.“⁶⁶ Sie steht für den Aufbruch, die Flucht und vor allem für Fremdheit, als auch Vertrautheit. Es ist so „als ob die Grenzziehung selber die Brücke wäre, die das Innere für sein Anderes öffnet.“⁶⁷ Themen wie Raumbegrenzung aber auch Möglichkeit zur Grenzüberschreitung sind in der Literatur Eugenie Kains von Bedeutung und werden im Kapitel *Raum durch Begrenzung* behandelt werden.

⁶² de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 228.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 233.

⁶⁵ Ebd., S. 235.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 236.

2. Terminologie der Raumbeschreibung bei Barbara Piatti

Topographie in der Literatur ist ein noch wenig behandeltes Thema in der literaturwissenschaftlichen Forschung. Laut Barbara Piatti mangelt es daher an einer literaturgeographischen Methodik und einer entsprechenden Beschreibungs- und Interpretationsterminologie.⁶⁸ Barbara Piatti unterscheidet nun in ihrem Werk *Die Geographie der Literatur*⁶⁹ grundsätzlich zwischen dem *Georaum* und dem *Textraum*. Der *Georaum* lässt sich als die außerliterarische Wirklichkeit verstehen. Im Text übernommene Räume des *Georaumes* bezeichnet Piatti als *fiktionalisierte Räume* (also real existierende Gegenden, Ortschaften, Städte, die in einem fiktionalen Text zum Handlungsraum modelliert werden)⁷⁰, während Räume der Fiktion „durch den Text generierte Räume ohne erkennbaren Bezug zum Georaum“⁷¹ sind.

Barbara Piatti schlägt, gestützt auf bisherige Forschungen, ein Modell vor um das Auftreten und die Unterschiede von Handlungsräumen konkreter beschreiben zu können.⁷² Das Modell greift verschiedene Räume auf und ist in konzentrischen Kreisen angeordnet, wobei folgende Zonen von außen nach innen zu nennen wären: *Leserraum*, *Handlungsraum*, *geographischer Horizont* (umfasst den *projizierten Raum* und verschiedene *topographische Marker*) und der *Figurenraum* (in dem sich Handlungszonen und Schauplätze befinden).

Der äußerste Ring – der *Leserraum* – bezeichnet den Raum, der vom Leser oder der Leserin selbst aufgespannt und von der Lektüreerwartung bestimmt wird. Das Wissen der LeserInnen oder auch deren vorhandene oder mangelnde Ortskundigkeit beeinflussen den *Leserraum* und das Verständnis des Textes. Oft reicht Allgemeinbildung nicht aus, um zu erkennen ob es sich bei einem erwähnten oder beschriebenen Ort um Imagination oder Realität handelt. Der *Leserraum* zeigt also die Schwierigkeiten auf, die zwangsläufig auf die Leser und Leserinnen bei der Lektüre eines Textes zukommen können. Wenn die Grenze zwischen tatsächlich existierenden Orte und frei erfundenen Landschaften fließend wird, so beginnt für die LeserInnen die „Jagd nach Lokalisierungshinweisen und – beweisen“⁷³.

⁶⁸ Vgl. Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein-Verlag 2008, S. 21.

⁶⁹ Vgl. Piatti, *Die Geographie der Literatur*.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 118f.

⁷¹ Ebd., S. 131.

⁷² Vgl. ebd., S. 128ff.

⁷³ Ebd., S. 151.

Innerhalb des *Leserraumes* befindet sich der *Handlungsraum*, der als Oberbegriff den gesamten *erzählten Raum* umschließt. Innerhalb des *Handlungsraumes* befindet sich der *geographische Horizont*, der sowohl den *projizierten Raum* als auch *topographische Marker* umfasst. Als *topographische Marker* im Raum des *geographischen Horizonts* sind Orte und Regionen zu bezeichnen, die im Text erwähnt werden, an denen sich die handelnden Figuren jedoch nicht aufhalten. Als die *projizierten Räume* können hier Räume der Erinnerung oder der Sehnsucht genannt werden, erwähnte Räume in Rückblenden oder Träumen. Im Innersten des Kreises befindet sich der *Figurenkreis*, in dem sich die handelnden Figuren bewegen, der abermals zweigeteilt ist in *Handlungszonen* und *Schauplätze*. „Handlungszonen machen die Makrostruktur eines Handlungsraumes sichtbar. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich nicht in einem räumlichen Kontinuum befinden.“⁷⁴ In *Handlungszonen* kann es zu Unklarheiten in der Distanz zwischen Handlungsräumen kommen, auch weiße Flächen können auftreten. Eine schlüssige *Handlungszone* ergibt sich meist erst anhand einer Analyse durch die Zusammenfassung mehrerer *Schauplätze*. Die *Schauplätze* selbst sind hingegen konkret und bezeichnen die kleinste mögliche Raumeinheit, z. B. das Haus, der Hof oder die Stadt. Barbara Piatti unterscheidet die *Handlungszonen* in weitere drei Kategorien: *importierte*, *transformierte* und *fingierte Handlungszonen*.

Während die importierten Objekte noch starke Bindung an den Georaum aufweisen, entfernen sich transformierte Objekte graduell immer weiter von ihren georäumlichen Bezugsfeldern, bis sie als fingierte Objekte die autonome Sphäre des Imaginären erreichen. Räume der Fiktion sind im Bereich der fingierten Objekte einzuordnen, während sich die fiktionalisierten Räume, je nach Grad der Bezugnahme auf den Georaum hin, als importierte oder transformierte Objekte präsentieren.⁷⁵

Ein *importierter Handlungsraum* gibt also reale Topographien des *Georaumes* wieder, der *transformierte Handlungsraum* variiert oder re-modelliert den *Georaum* und der *fingierte Handlungsraum* zeigt keinerlei Bezug zum *Georaum* und weist daher erfundene Orte und Landschaften auf.⁷⁶

⁷⁴ Piatti, Die Geographie der Literatur, S. 129.

⁷⁵ Ebd., S. 146.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 361.

IV) Analyse der Raumkonzepte bei Eugenie Kain

1. Literarische Räume bei Eugenie Kain

Literarische Räume sind bedeutsamer und allgegenwärtiger Bestandteil der Literatur. Die besondere und sorgfältige Gestaltung literarischer Räume ist kennzeichnend für die Texte Eugenie Kains. Die Schriftstellerin legt großes Augenmerk auf detailgetreue und atmosphärische Beschreibungen von Landschaften, Handlungsorten und Schauplätzen in ihren literarischen Texten. Raum und Ort bei Eugenie Kain werden mit Bedacht und Sorgfalt dargestellt und durch die Bedeutungsvielfalt ihrer Beschreibungen zu einem besonderen Gestaltungselement in ihrer Literatur. Es kann sich bei literarischen Räumen um reale aber auch um fiktive Schauplätze und Handlungsräume in der Literatur handeln. „Jede Fiktion baut Handlungsorte und – räume auf, wobei die Skala von gänzlich imaginären bis hin zu realistisch gezeichneten, präzise lokalisierbaren Schauplätzen mit hohem Wiedererkennungswert reicht.“⁷⁷ Wolfgang Hallet und Birgit Neumann bieten in ihrem Buch *Raum und Bewegung in der Literatur* einen umfassenden Einblick in die Bedeutung von Raum:

Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortung des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkrete anschauliche Manifestation.⁷⁸

Auch Karin Wenz beschreibt in ihrem Werk *Raum, Raumsprache und Sprachräume*⁷⁹ den literarischen Raum als Medium, welches auch nichträumliche Aspekte veranschaulicht: „Der literarische Raum fungiert zwar als Kulisse für Handlungen, geht aber in den meisten Fällen darüber hinaus: er wird zum Resonanzboden für Emotionen und Stimmungen und somit zur Projektionsfläche geistig-seelischer Inhalte [...]“⁸⁰ So gibt es auch in der Literatur Eugenie Kains Schauplätze und Handlungsräume, die nicht nur als Hintergrundbild für eine Handlung dienen, sondern diese mitbestimmen und die Wirkung des Geschehenen verstärken. Kain beschreibt Handlungsräume, die für die

⁷⁷ Piatti, Die Geographie der Literatur, S. 16.

⁷⁸ Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. v. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 11.

⁷⁹ Vgl. Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997. (= Kodikas/Code: Supplement; 22).

⁸⁰ Wenz, Raum, Raumsprache und Sprachräume, S. 99.

ProtagonistInnen Lebensraum bedeuten und vieles aussagen über Lebensqualität und soziales Ungleichgewicht. Sie stellt eine Verbindung zwischen den Menschen und dem Ort an dem diese leben her. Eugenie Kain spricht in einem Interview mit Silvana Steinbacher darüber, dass es ihr wichtig ist, einen lebendigen Raum darzustellen und die Personen in ihren Texten konkret zu verorten.⁸¹ „Diese Orte spiegeln dabei innere Vorgänge wider. Üppig und ausführlich streut Eugenie Kain äußere Schauplätze in ihre Texte: ‚Es ist eine Freude und Herausforderung zugleich, Landschaften in Sprache zu verwandeln.‘⁸²

Eugenie Kains Raumbeschreibungen verleihen ihrer Literatur eine Grundstimmung, die die Schwierigkeiten der Lebensumstände der beschriebenen Figuren widerspiegelt und verstärkt. Emotionen und Zustände werden durch Kains Raumdarstellung intensiviert und beeinflusst. Soziale Randschichten spielen in ihrer Literatur eine gewichtige Rolle und dies zeigt sich vor allem durch die Beschreibung ihrer literarischen Räume. Viele der Erzählungen sind an den Stadträndern angesiedelt und beschreiben ein Leben an der Peripherie, ein Leben zwischen Stadt und Land, ein Leben an „Nicht-Orten“⁸³ und auch ein Leben im ständigen Zwischenraum.

Ihr Linz beginnt dort, wo in den Grauzonen zum Umland hin alles das miteinander verschmilzt, was die Zentren auslagern: Einkaufszentren, Industrieanlagen, Stelzenautobahn, Lagerhallen, Wohnsilos, Hafenanlagen oder Überschwemmungsgebiete. Es sind Randlagen, aber eben auch Wohngegenden, und wo Menschen wohnen, wollen sie sich irgendwie beheimaten und einen Sinn finden oder doch eine Sehnsucht hegen.⁸⁴

Einerseits sehen wir hier die Beschäftigung mit der Topographie, der Raumdarstellung und den immer wiederkehrenden Verweis auf die geographische Peripherie, andererseits aber auch den ständigen Blick auf die Menschen und deren Wohnverhältnisse, deren Lebensumstände und als Summe dessen deren soziale Verortung zwischen Stadt und Land, in Zwischenräumen. Der Blick in den Raum öffnet in den Erzählungen Eugenie Kains den Blick auf die Menschen.

Die Schriftstellerin beschäftigt sich in ihren Recherchen intensiv mit den für die Geschichte relevanten Handlungsräumen und besucht bewusst die Orte, über die sie vorhat zu schreiben. Ihre Recherche bezieht sich im Vorfeld darauf, sich mit der

⁸¹ Vgl. Steinbacher, Zaungast: Plädoyer für Stichflammen. In: Begegnungen mit österreichischen Autorinnen und Autoren, S. 302-315, zit. S. 310.

⁸² Ebd.

⁸³ Näheres zu den „Nicht-Orten“ in Kapitel IV.4.2.

⁸⁴ Polt-Heinzl, Evelyne: Das kleine Unglück. In: Die Presse. Beilage Spectrum. Wien, 2.5.2009, S. XI. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur (Dst.), Zeitungsausschnittsammlung.

Geschichte und den Besonderheiten des Handlungsortes gut vertraut zu machen. Eugenie Kain weist darauf hin, dass für sie das Aufsuchen eines Schauplatzes unerlässlich ist: „Jeder meiner Schauplätze ist im wahrsten Sinne des Wortes ergangen, die körperliche und sinnliche Annäherung muss sein [...]“⁸⁵ Ein großer Teil ihrer beschriebenen literarischen Räume ist im oberösterreichischen Zentralraum angesiedelt, zumeist in der Stadt Linz.

An Linz, ihrem Geburts- und Wohnort, reizt sie vor allem eine Ambivalenz, die sie zugleich als Reibefläche empfindet: eine Stadt zwischen kleinstädtischem Ambiente und Metropole, zwischen Industrie- und Kulturstadt.⁸⁶

Eugenie Kain geht anhand ihrer topographischen Gestaltung nicht nur auf das gegenwärtige Erscheinungsbild von Räumen ein, sondern weist auch auf Veränderungen im Landschaftsbild hin. Die Zeit wirkt auf den Raum, verändert ihn und gibt ihm eine Geschichte. Die Stadtplanung greift in gewohnte Raumbilder ein, hat Auswirkungen auf die Natur und folglich auch auf die Bewohner und Bewohnerinnen eines von Veränderungen geprägten Stadtteils.

⁸⁵ Steinbacher, Zaungast, S. 310.

⁸⁶ Ebd.

2. Raum durch Bewegung

Wie schon bei de Certeau besprochen kann Raum durch Bewegung definiert werden. Im Werk *Topographien der Literatur*, herausgegeben von Hartmut Böhme, wird ebenfalls darauf hingewiesen, dass Raum nicht einfach nur da ist, sondern durch Bewegung entsteht und durch Mühe und Anstrengung überwunden werden muss. Der Raum wird als ein Anstrengung erfordernder Raum beschrieben.⁸⁷ Diese Anstrengung wird vom Menschen (bei de Certeau vom Fußgänger/von der Fußgängerin) erbracht, der sich durch die eigene Bewegung den Raum erschließt.

Raum und Räumlichkeit muß, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: die Bewegung, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen. Von daher erschließen wir auch, was Bewegung fremder Körper im Raum ist. Schon diese Ausgangslage produziert eine Fülle von Raum- und Bewegungskonzepten.⁸⁸

Raum ist ohne Bewegung nicht möglich und nicht erfahrbar. Der Raum wird erst durch die Beziehung zum Fußgänger oder zur Fußgängerin zu dem, was wir unter dem Begriff „Raum“ verstehen. „Literaturwissenschaftlich gesehen ergibt sich diese Interdependenz bereits aus dem Umstand, dass Räume in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu sich darin bewegendem oder zu wahrnehmenden Individuen stehen.“⁸⁹

Die ProtagonistInnen bei Eugenie Kain erschließen sich ebenso ihren Raum durch Bewegung. Viele der Figuren bewegen sich hauptsächlich im Großraum Linz und machen sich ihren Lebensraum bewusst bzw. können ihn auch durch ihre Streifzüge und Erkundungstouren vergrößern und beeinflussen und sich so Handlungs- und Bewegungsspielraum eröffnen. „Es handelt sich stets um Geschichten von Abschieden und Aufbrüchen und von Reisen, deren Ziel und Ausgang ungewiss sind.“⁹⁰ Einige der Figuren gehen auf Reisen und verlassen Österreich für bestimmte Zeit – sie erweitern ihren eigenen erlebten Raum über die Landesgrenzen hinaus, besuchen Länder wie Italien, Frankreich und Irland. Bei der Annahme, Raum definiere sich anhand der Bewegung, liegt es auf der Hand, sich näher mit Umtrieblichkeit und Rastlosigkeit

⁸⁷ Vgl. Hartmut Böhme. Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. XVII.

⁸⁸ Böhme, Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: *Topographien der Literatur*, S. XV.

⁸⁹ Hallet und Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 20.

⁹⁰ Fend, Franz: Die Ironie des Elends. In: *Kupf. Zeitung der Kulturplattform OÖ*. Nr. 107/3/04, S. 28. Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

auseinanderzusetzen. Viele der ProtagonistInnen in Eugenie Kains Literatur wollen entkommen – dem geographischen, dem sozialen Raum und den Gewalten, die den persönlichen Raum beschneiden. Sie wollen ihren Horizont erweitern, Neues erfahren und Neuland betreten. Sie erkunden die Stadtränder, gehen auf Reisen oder versuchen ihr Herkunftsland auf unbestimmte Zeit zu verlassen.

2.1. On the road again in *Sonnenstadt*

In einer der zuletzt veröffentlichten Erzählungen Eugenie Kains mit dem Titel *Sonnenstadt*, erschienen 2009 in der Anthologie *Linz. Randgeschichten*⁹¹ wird besonders deutlich, wie hier Raum durch Bewegung erfahrbar wird. Die Protagonistin Rosa streift durch die Stadt Linz, vermisst sie für sich selbst neu, fährt mit der Straßenbahn an ihre Ränder und erkundet so Veränderungen am Stadtbild. Die Route der Protagonistin ist anhand der Nennung einiger Haltestellen und der Straßenbahnnummern für ortskundige Leser und Leserinnen konkret nachzuvollziehen. Der Grund für das Ausbrechen-wollen und die Ruhelosigkeit Rosas besteht in der Diagnose einer schweren Krankheit. Angst und Panik überfallen die Protagonistin im Schlaf und manchmal muss sie plötzlich einfach nur raus.

*Von frühmorgens bis Mitternacht war Rosa unterwegs. Mit dem ersten Bus, mit der letzten Straßenbahn. Sie spürte alte und neue Ränder auf, überschritt Grenzen und folgte ihnen. Immer wieder war sie erstaunt, wie durchlässig die Übergänge waren. Ein Schritt, und sie stand mitten im Stadtgebiet in der Wildnis, in Fremmland. Ein Schritt weiter, ein anderer Bus, eine andere Stadt in der Stadt. Eine andere Straßenbahn, eine andere Haltestelle. Eine andere Zeit.*⁹²

Rosa ist rastlos und ständig unterwegs. Das unkontrollierbare Wachstum ihrer Körperzellen macht Rosa zu schaffen, sie versucht letztlich die Kontrolle über das Wachstum der Stadt zu bewahren, um den Überblick nicht gänzlich zu verlieren. Sie erkundet die Linzer Peripherie und überschreitet die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation. Rosa kämpft sich, bewaffnet mit einem Schirm, durchs Dickicht der Au, als sich das Gebüsch lichtet und sie auf eine Siedlung stößt, die hier mit einem „unbekannten Flugobjekt“⁹³ verglichen wird, so unerwartet scheint sie in dieser Übergangszone aufgetaucht zu sein. Die gläsernen Reihenhäuser und die Ziergartenstreifen zeigen klar

⁹¹ Linz. Randgeschichten. Hrsg. v. Alfred Pittertschatscher. Wien: Picus Verlag 2009.

⁹² Kain, *Sonnenstadt*. In: *Linz. Randgeschichten*, S. 117-155, zit. S. 128.

⁹³ Ebd., S. 118.

das Ende der Wildnis auf. Für die Spontanität der Natur scheint an dieser Stelle kein Platz zu sein. Natur ist hier begradigt und unter strenger Kontrolle:

*Hinter Glas buschten sich Zimmerpflanzen zu blickdichten Paravents. Auf die beschirmten Vorgärten drangen Brennesseln nicht vor. Oleander, Lavendel, Rosmarin, Rosen und Paradeispflanzen in großen Töpfen hielten Stellung.*⁹⁴

Evelyne Polt-Heinzl schreibt Folgendes über die Eingrenzung der Natur, die auch Thema ist in Eugenie Kains Erzählungen des Bandes *Schneckenkönig*:

Aus der Beobachtung der botanischen Veränderungen im Stadtraum wird in den Erzählungen immer wieder ein überraschendes Porträt unserer Gesellschaft, und Kain verzichtet dabei auf Nostalgie ebenso wie auf Wertung: Es sind neue Landschaften, die entstehen, mit grünen Grasschöpfen am Dach, Paradeisern und Ziersträuchern in großen Töpfen auf den Balkonen und den neuen „Dienstleistern“ in den Gassenlokalen.⁹⁵

Eine ausdrückliche Wertung wird tatsächlich bei der Beschreibung der botanischen Veränderungen ausgespart. Doch im Vergleich mit anderen Natur-Beschreibungen in der Literatur Eugenie Kains, die ebenso wenig durch reine Idylle gekennzeichnet sind, schwingt hier eindeutig ein negativer Ton im Bild der zurechtgestutzten und in Töpfe verfrachteten Natur mit. Von Nostalgie zu sprechen wäre vermessen, doch ein gleichgültiger oder gar positiver Blick auf die botanischen Veränderungen scheint mir in den Texten Kains nicht gegeben zu sein. Gerade in der Erzählung *Sonnenstadt* und in Anbetracht der Krankheit der Protagonistin Rosa scheint die Begradigung der Natur dem Wildwuchs der eigenen unbezähmbaren Krankheit gegenüber zu stehen. Vielleicht ist es die Sehnsucht der Protagonistin nach Zähmung der metastasierenden Krankheit, die im Bild der gestutzten Natur ihren Ausdruck findet.

Rosa stößt auf das Zentrum der plötzlich aufgetauchten Siedlung, den Lunaplatz und es wird nun den ortskundigen LeserInnen ein weiterer Anhaltspunkt gegeben, dass es sich bei der hier angesprochenen Handlungszone der Sonnenstadt um die solarCity am Rande von Linz handeln muss.⁹⁶ Rosa kommt am Lunaplatz zu stehen, der wie folgt beschrieben wird:

*Über ihr ein Glasdach. Himmelfarben. Regenbogenfarben. Gelb, Gelb. Blau, blau blau. Violett. Lindgrün. Die Glasplatten bildeten kein durchgehendes Dach. Jeweils in Zweierreihen wölbten sie sich über den Platz, dazwischen freier Fall für Sonnenstrahlen, Schnee und Regen.*⁹⁷

⁹⁴ Kain, *Sonnenstadt*. In: *Linz. Randgeschichten*, S. 118.

⁹⁵ Polt-Heinzl, *Das kleine Unglück*, S. XI.

⁹⁶ Eugenie Kain hat sich bereits im Jahr 1995 mit dem Stadtentwicklungsprojekt solarCity im Zuge ihrer Recherchen für den Artikel *Schatten über Solar City* in *Hillinger* (Mai 1995) beschäftigt.

⁹⁷ Kain, *Sonnenstadt*. In: *Linz. Randgeschichten*, S. 121.

Die Sonnenstadt wird durch den Verweis auf den real existierenden Lunaplatz nach Barbara Piatti zu einem fikionalisierten Raum, somit zu einem existierenden Raum der Realität, ein Raum des Georaumes, der in den Textraum übernommen und fikionalisiert wurde. Der Schauplatz Lunaplatz wird besonders realitätsnah beschrieben, gibt die reale Topographie des Georaumes wieder und kann daher im Sinne der Raumbeschreibung bei Piatti als importierter Handlungsraum bezeichnet werden. Die Sonnenstadt und der Lunaplatz im Regenbogen- Design erscheinen in Kains Beschreibung grotesk. Das Stadtentwicklungsprojekt solarCity, welches dieser Handlungszone zugrunde liegt, steht mit neuem kühlen Design in klarem Kontrast zur umliegenden Natur. Diese Gegensätzlichkeit zeigt sich bei Eugenie Kain auch in der Beschreibung der Menschen, die sich in dieser scheinbar heilen und sauberen Welt bewegen. Gebrechliche ältere Personen, behäbige Mütter mit Kinderwägen, Tetrapacktrinker und ausspuckende Jugendliche tummeln sich unter dem Regenbogen, der ein buntes und positives Zusammenleben verspricht.⁹⁸

2.2. Das Meer der Haifischzähne

Erna, die Hauptprotagonistin in der Erzählung *Das Meer der Haifischzähne*⁹⁹ sitzt in einem Bus und befindet sich auf der Fahrt ins Linzer Umland, zum höchsten Punkt der Umgebung, einer Aussichtswarte. Linz ist in Nebelschwaden gehüllt, das Wetter in der Stadt schlägt aufs Gemüt.

*Die Nebeldecke ruhte schwer auf der Stadt, wochenlang schon zeigte sich die Sonne nur als blasse Scheibe hinter eisigen Schleiern. Ihr schattenloses Licht drückte aufs Gemüt wie das Weiß der dünnen, trockenen Flocken, das auf dem Glasscherbenviertel der Stadt lag. Industrieschnee und Inversionswetter. Die Bewohner der Stadt lebten damit. Erna hatte sich in die vorderste Reihe gesetzt, um sich mit dem Bus Kurve für Kurve aus der Stadt und der Vergangenheit ins Licht zu schrauben.*¹⁰⁰

Die Busfahrt soll ins Umland führen und Erna die Möglichkeit geben sowohl die nebelige Stadt als auch die eigene düstere Vergangenheit hinter sich zu lassen. Der Busfahrer, ein Besserwisser, erkennt sofort, dass Erna keine Wanderin ist – er bezeichnet sie als rastlos.

⁹⁸ Vgl. Kain, Sonnenstadt. In: Linz. Randgeschichten, S. 122.

Der Begriff „Tetrapacktrinker“ statt „Tetra Pak-Trinker“ kann als Verweis auf die pejorative Bezeichnung „Pack“ für Obdachlose und AlkoholikerInnen gelesen werden.

⁹⁹ Kain, Eugenie: Das Meer der Haifischzähne. In: Sehnsucht nach Tamanrasset. Sechs Erzählungen. Linz/Wien: Resistenz Verlag 1999, S. 23-38.

¹⁰⁰ Ebd., S. 23.

Erna ist ebenso wie Rosa im zuvor besprochenen Kapitel ohne Ziel unterwegs. Der Grund für Ernas Unruhe ist jedoch ein anderer als der von Rosa. Im Gegensatz zu Rosa flüchtet Erna nicht vor der Angst, die deren Krankheit mit sich bringt, sondern vor dem eigenen Leben und den traurigen Erlebnissen der Vergangenheit. Erna waren Dinge in der Beziehung mit ihrem Lebensgefährten Aumayr widerfahren, die nicht noch einmal geschehen sollten. Sie hatte ein besseres Leben verdient. Im Bus sitzend erinnert sich Erna an vergangene Zeiten und an ihre anfangs glückliche Beziehung mit Aumayr. Der gemeinsame Umzug in die Hauptstadt bedeutete das größte Glück für sie.

Nach düsteren nebeligen Wintermonaten zerriß die Sonne mit einem Ruck die Wolkendecke über der Stadt. Auf Wiesen, Bäumen und Feldern explodierte das Grün, das Geschrei der Vögel gellte in den Ohren, die Augen waren geblendet vom plötzlichen Licht, es roch nach Sehnsucht, Liebe und Zukunft.¹⁰¹

Der Moment der plötzlichen großen Veränderung wird hier anhand von gewaltigen Sinneseindrücken beschrieben. Der Ausblick auf ein Leben und auf eine frohe Zukunft spiegelt sich in dem akkuraten Wandel der Landschaft und der Wetterlage wieder. „Der Mensch überträgt seine Stimmung auf die Umwelt, die ihm daher im Lichte seiner eigenen Befindlichkeit erscheint. Die Außenwelt nimmt Innenweltcharakter an.“¹⁰² Der dargestellte Raum wird zur metaphorischen Entsprechung für die Gefühlswelt der Protagonistin. Die düstere, wolkenverhangene Zeit in Linz, die eintönige Arbeit im Magistrat und das Leben in einer feuchten Einzimmerwohnung, wird von dem strahlend schönen Ausblick auf eine glückliche Zukunft in der Hauptstadt abgelöst. Die Zeit mit Aumayr gestaltet sich jedoch anders als erwartet, er verwandelt sich vom anfangs aufmerksamen in einen unsensiblen, verletzenden und gewalttätigen Partner. Erna trennt sich von Aumayr und ist nun ohne Rast und Ziel unterwegs.

Sie hatte ihn gebeten, stehen zu bleiben. „Ausnahmsweise“, hatte der Busfahrer gesagt. „Weil sie es sind. Leute wie sie haben kein Ziel. Sie rennen in ihr Unglück. Aber ich will mich nicht in den Weg stellen.“ – „Ich will sie auch nicht aus dem Weg räumen. Sie haben Glück, daß ich kein Ziel habe.“¹⁰³

Erna ist auf dem Weg zu neuen Horizonten und auf der Suche nach ihrem neuen Leben. Sie möchte ausbrechen aus dem düsteren Linz und der nebelverhangenen, deprimierenden Vergangenheit. Erna erinnert sich an den Blick ihres Vaters und daran wie er die

¹⁰¹ Kain, Das Meer der Haifischzähne. In: Sehnsucht nach Tamanrasset, S. 28.

¹⁰² Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1993. (= Beiträge zur Skandinavistik, Band 11), S. 9.

¹⁰³ Kain, Das Meer der Haifischzähne. In: Sehnsucht nach Tamanrasset, S. 36.

Landschaft gesehen und empfunden hatte. Doch ihr Blick war weiter gerichtet, der Horizont sollte ein anderer sein, denn alle Möglichkeiten sollten Erna offen stehen:

Als Kind hatte ihr Vater vom Riesenrad des Urfahrnermarktes aus die Landschaft erklärt. Hinter dem Pöstlingberg ist die Gis mit dem Sender Lichtenberg und hinter der Gis liegen Gramastetten und Kirchschatz. Weiter dachte der Vater nicht. Aber hinter der Gis lag das Polarmeer. Man musste nur dem Polarstern folgen und weit genug gehen.¹⁰⁴

2.3. Fremder Blick und Sehnsuchtsräume

Es ist nicht der Blick einer/s Fremden, der in Eugenie Kains Texten über Linz und die Umgebung streift. Die ProtagonistInnen sind ortskundig und haben sich ihr Bild gemacht von der Stadt in der sie – oft schon seit der Kindheit – leben.

Die Hauptprotagonistin der Erzählung *Unterwegs* ist unterwegs in Linz, in einer Stadt die ihr selbst sehr gut bekannt ist und in der sie keine Fremde ist. Sie würde sich jedoch den Blick einer Fremden wünschen um die Stadt einmal mit anderen Augen sehen zu können.

Hotels braucht die Stadt, mit abgezählten Sternen, vier sind nicht schlecht, noch besser sind fünf und Tiefgaragen, und deshalb das Loch am Pfarrplatz. Ich fahre mit dem Auto nicht gerne unter die Erde, mit ist es zu eng dort und die Ausfahrt zu steil, aber einmal übernachten in Linz, in einem Hotel, der Stadt mit fremden Augen begegnen. So schnell wird alles vertraut, der Pendlerparkplatz an der Donau in Urfahr und die Roma in der Stadtwerkstatt vor dem Café Strom [...].¹⁰⁵

Sie kennt den Pfarrplatz, das Kunstmuseum Lentos, den Pöstlingberg und auch das Stahlwerk, doch wie sieht ein völlig Fremder die vertraute Stadt? Wie wäre es in Linz mit dem Schiff anzukommen und die Stadt das erste Mal zu besuchen?

Was drängt sich ins Auge? Das Schloss, der Pöstlingberg oder die VOEST? Die Schlote und Hochöfen des Stahlwerks sind am schönsten von Oberbairing aus gesehen, oder vom Hochholdweg, von der Dießenleiten aus gesehen, oder vom Gründberg, jedenfalls ein blühender Mostbirnbaum, Hagebutten im Reif oder eine wespendurchsummte Streuobstwiese und unten die rauchenden Schlote am Ufer des metallisch glänzenden Stroms. Nein, das ist nicht der Blick einer Fremden. Wahrscheinlich blieben als Eindruck der Hauptplatz, die Lände, die Straßenbahn und die Donau mit den Hügeln ringsum.¹⁰⁶

Auch Marie aus der Erzählung *Atemnot* hat ihre ganz eigene Vorstellung von der Stadt in der sie lebt. Sie sieht durch all den Dunst und Nebel der Linz umgibt hindurch und

¹⁰⁴ Kain, Das Meer der Haifischzähne. In: Sehnsucht nach Tamanrasset, S. 36f.

¹⁰⁵ Kain, Unterwegs. In: Schneckenkönig, S. 71-79, zit. S. 72.

¹⁰⁶ Ebd., S. 73.

erträumt sich eine Stadt, die schöner nicht sein könnte. Marie sitzt in der Straßenbahn und ein Regenschleier legt sich über Linz und den Pfenningberg:

Marie hatte längst ihr eigenes Bild von der Stadt. Da war der Pfenningberg mit seinen sanft ansteigenden Flanken ein Vulkan. An den Hängen der umliegenden Hügel wuchs Wein. Merlot und Malvasier. Die Luft war klar. Federwölkchen spiegelten sich in der Donau, die als blitzendes Stahlband aus der Stadt schlängelte. Linz, das war eine in Bewegung geratene, pulsierende, weiße Stadt mit weiten, offenen Ufern, der aller Druck genommen war und die das Klotzige und Klobige nicht kannte. Der Geruch des Meeres war in die Stadt eingezogen, der Geruch der Steppe und der Geruch der Schneefelder. Linz war nahe und die Luft zum Durchatmen.¹⁰⁷

Doch gerade weil Marie nicht fremd ist in dieser Stadt, kennt sie die Realität und damit die dunklen Seiten eines Lebens in der Stadt Linz. Ihr Wunschbild der Stadt manifestiert sich als ein Ort, an dem man Durchatmen kann, ein paradiesisch beschriebener Lebensraum, eine Stadt die in ständiger Bewegung ist, mit offenen Ufern, bereit für Neues.

Ein anderer Fahrgast wischt mit seinem Arm das beschlagene Fenster frei und gleichzeitig Maries Wunschvorstellungen weg. Der Blick wird freigegeben auf eine Stadt die in Wolkenfetzen versinkt und die nicht einmal ein Vulkan „aus dem Glassturz katapultieren könnte“¹⁰⁸. Unter dem Glassturz befindet sich eine Stadt, die begrenzt ist, eine Stadt ohne offene Ufer, in der es nicht möglich ist frei durchzuatmen, hier ist die Luft zum Ersticken.¹⁰⁹ Maries Vorstellung der Stadt Linz entspricht, zumindest zum gegebenen Augenblick, nicht der Realität. Sie wünscht sich an einen anderen Ort und erschafft sich hier einen projizierten Raum, an dem sie gerne wäre, der jedoch in dieser überhöht idyllischen Weise für Marie nicht existiert. Das beschriebene Bild von Linz, an das Marie glauben möchte, bleibt ein Raum der Sehnsucht. Dieser hier erfundene Raum wird vom wirklichen Raum abgelöst, wobei ein Übergang von Phantasiewelt zur Realität stattfindet. Der Raum der hier von Marie beschrieben wird, ist nach Barbara Piatti ein transformierter Handlungsraum, der den real existierenden Georaum re-modelliert und letztendlich durch diesen auch wieder ersetzt wird.

¹⁰⁷ Kain, Eugenie: Atemnot. Roman. Linz/Wien: Resistenz Verlag 2001, S. 51f.

¹⁰⁸ Ebd., S. 52.

¹⁰⁹ Interessant erscheint mir hier eine ähnliche Linz-Beschreibung der oberösterreichischen Autorin Anna Mitgutsch in *Linz. Randgeschichten*: „Das Linz meiner Kindheit war eine Käseglocke, unter der man vorsichtig atmen mußte, um sie nicht mit einem ungestümen Atemzug zu sprengen und Anstoß zu erregen.“ In: Mitgutsch, Anna: Am Rande der Stadt. In: *Linz. Randgeschichten*. Hrsg. v. Alfred Pittertschatscher. Wien: Picus Verlag 2009, S. 19-65, zit. S. 23f.

2.4. Stillstand

Die erwähnten ProtagonistInnen Eugenie Kains sind aufgewühlt, rastlos und daher in ständiger Bewegung. In der Erzählung *Just another city*, erschienen im Erzählband *Schneckenkönig*, trifft man abermals auf die Protagonistin Rosa, die auch hier bewaffnet mit ihrem grünen Schirm die Stadt erkundet. Rosa ist wegen schwerer Krankheit vorzeitig pensioniert worden und wird im Schlaf von Alpträumen, Angst und Panikanfällen geplagt. Sie muss raus aus der Wohnung und ihre Stadt erkunden.

Rosa Estl war eine Rastlose geworden. Jeden Tag machte sie sich auf den Weg. Mit dem Rad. Mit dem Bus. Mit der Straßenbahn. Zu Fuß. Es zog sie zu den Rändern der Stadt. Es zog sie in die Au, in die Laubwälder an den Hügeln, zu den Feldwegen auf den Höhen. Sie schlüpfte durchs Gebüsch auf eine Wiese, sah auf Zylinder, Quader und Kegel, verbunden durch feine Linien, getrennt durch ein breites Band. Bei diesem Anblick wurde sie ruhig. Die Stadt war überschaubar geworden.¹¹⁰

Die Stadt war überschaubar und somit kontrollierbar geworden, im Gegensatz zu der Krankheit und deren eventuellem Wachstum, das nicht kontrollierbar war. Rosa überblickt die Stadt und behält die Übersicht über die Veränderungen im Stadtbild. Häuser werden zu geometrischen Formen, Straßen zu feinen Linien und die Donau zu einem breiten Band. Rosa kommt zur Ruhe, es wirkt als würde sie stehen bleiben und die Landschaft betrachten.

Manchmal stehen die Figuren auch still – um die Landschaft zu betrachten. Dann ist es [...] nur noch ihr Blick, der durch den Raum schweift [...]. Vom erhöhten Standpunkt aus ist auch die Landschaft stillgelegt, ihre Aktantenfunktion ist gewissermaßen eingefroren. Sie wird in diesem Stillstand selbst zur Karte, die sich vor dem Betrachter ausbreitet [...].¹¹¹

Der Stillstand der Landschaft, die Überschaubarkeit, als handle es sich um eine Karte, überträgt sich hier auf Rosa und bringt sie zur Ruhe, wenn auch nur für kurze Zeit. Es ist ihr möglich sich Distanz zu verschaffen, so wie auch schon bei de Certeau besprochen. Der Aufstieg auf den Turm und das Überblicken der Menge ermöglicht dem Menschen nötigen Abstand zu gewinnen. Hier ist es ein Hügel von dem aus Rosa an Distanz gewinnt.

Der Überblick, den sich eine Person durch den Stillstand und die kurze Ruhe verschaffen kann, wird auch in der Erzählung *Flüsterlieder* deutlich. Die Protagonistin hat kürzlich ihren an Lungenkrebs erkrankten Lebensgefährten verloren und muss mit ihrer Trauer

¹¹⁰ Kain, *Just another city*. In: *Schneckenkönig*, S. 113-133, zit. S. 119.

¹¹¹ Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 241.

und den auf sie einprasselnden Erinnerungen an die gemeinsame Zeit umgehen. Die innere Unruhe spiegelt sich wieder in der Beschreibung der Bewegung der Protagonistin, die kreuz und quer durch die Stadt läuft und sich nicht beruhigen kann.

Eine unsichtbare Wand hatte sich um das Zentrum der Stadt gelegt. Wie in einem Käfig lief sie durch Gässchen, Gassen und Straßen. Mit Aufzug und Standseilbahn fuhr sie auf die Hügel der Stadt. Dann hastete sie bergab über Fußwege und Stiegen dem Hafen zu. Dann war sie wieder unterwegs nach oben, mit großen Schritten, zwei Stufen auf einmal, steuerte sie auf höher gelegene Stadtviertel zu. Sie verschwendete keine Zeit für die Aussicht. Ihr Blick ging ins Leere. Das Gehen war wichtig.¹¹²

In Bewegung bleiben ist relevant für sie, die Aussicht ist unwichtig, wie es weitergehen soll ist ungewiss. Die Protagonistin erinnert sich an ihre nicht sehr lange zurückliegende Reise nach Genua und an einen Moment der Stille und des Stillstandes, an dem die Anspannung kurz nachlassen kann:

Auf dem glatt geschliffenen Kopfsteinpflaster der Salita San Simone kam sie zu sich. Ein harter, kurz schwingender Ton hatte sie zum Stehen gebracht. In unmittelbarer Nähe schien eine Saite gerissen. Sie war allein. Die Anspannung ließ nach. Schlagartig. Sie befand sich am Schnittpunkt von Stille und Einsamkeit.¹¹³

¹¹² Kain, Flüsterlieder, S. 111.

¹¹³ Ebd., S. 113.

3. Raum durch Begrenzung

Raum lässt sich durch Bewegung nachzeichnen und kann so als geöffneter, erweiterbarer Raum wahrgenommen werden, der viele Möglichkeiten bietet. Dazu gehören auch Möglichkeiten zum Ausbruch aus dem eigenen, gegenwärtigen Lebensraum. Dem entgegen wirkt jedoch die Darstellung eines Raumes durch die Begrenzungen, denen er unterliegt. Raum muss nicht zwangsläufig weitläufig sein, sondern kann ebenso gedacht werden als ein Raum, der von Grenzen definiert wird, aus dem es kein leichtes Entkommen gibt. In Eugenie Kains Literatur kehrt das Bild der Grenze immer wieder. Der weite Horizont ist Thema in Kains Literatur, dennoch sind die Räume, in denen sich die Figuren bewegen nicht unendlich weit, sondern werden zumeist als begrenzt beschrieben. Oft ist die Rede vom Leben am Rand und wenn von Rändern gesprochen wird, muss auch eine Grenze thematisiert werden, denn Ränder sind nur dort zu finden wo etwas aneinander grenzt oder ein Übergang stattfindet. Dieser Übergang kann schleichend stattfinden und die Grenze ist meist schwer festzumachen. Wo liegt die Grenze zwischen Natur und Industrie, zwischen Wildnis und Zivilisation, zwischen dem Bekannten und dem Fremden?

Grenzen sind fragile Gebilde, Grenzziehungen meist nur vorläufig. Da Grenzen demnach nicht als distinkte Linien oder hermetische Abdichtungen zwischen Eigenem und Fremdem, Ich und Andrem, Innen und Außen, Hier und Dort denkbar oder verhandelbar sind, ist mit dem Fremden oder Fremdartigen, dem Unzugänglichen, Unbekannten, Unbenennbaren oder Unsagbaren stets eine Relation bezeichnet, in der auch und gerade das Eigene in seinen Selbstwahrnehmungen, Repräsentationen und Praktiken kultureller Selbstverortung in Bewegung gerät und sich verändert.¹¹⁴

Eine Grenzüberschreitung ist den Figuren oft nicht möglich, muss jedoch in Betracht gezogen und bei einer Analyse bedacht werden. Immer wieder wird das Leben von ProtagonistInnen beschrieben, die aus ihrem gewohnten Umfeld ausbrechen möchten. Sie sind nicht umgeben von einer unpassierbaren Landesgrenze, haben aber dennoch nicht die Möglichkeit aus ihrem Alltag zu entfliehen und ein anderes, ein selbstbestimmtes Leben zu beginnen, so wie sie es sich selbst wünschen würden. Hier trifft eine geographische Grenze die verschwimmende Grenze zwischen Industriezone und Natur, zwischen Zentrum und Peripherie zusammen mit einer Beschreibung der immer wieder

¹¹⁴ Ladewig, Rebekka: Diskussionsbericht. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. 769-778, zit. S. 769.

auf tretenden Unmöglichkeit, das eigene Leben neu zu bestimmen. Es geht hier nicht nur um sichtbare, klar erkennbare Grenzen wie Staatsgrenzen, Übergänge im Stadtbild, Begrenzung durch Straßen, Berge oder Flüsse, sondern auch um die unsichtbaren Grenzen (Kulturgrenzen, Sprachbarrieren, soziale Grenzen etc.), die vor allem den Menschen in subalternen Klassen¹¹⁵ die Wahl des Lebensraumes, der Wohnverhältnisse und des Arbeitsplatzes einschränken. Auch Claudia Benthien und Irmela Marei Krüger-Fürhoff weisen in ihrem Werk *Über Grenzen* drauf hin, dass Grenzen nicht nur in Bezug auf Raum gedacht werden sollen, sondern auch in Verbindung mit dem Menschen und dem menschlichen Körper.

Auffällig ist zunächst, daß die Begrifflichkeit von Grenzen sich nicht nur an der Metaphorik des Raumes orientiert (wie in der Forschungsliteratur immer wieder betont wird), sondern genauso an Vorstellungen des Körpers: Grenzen können – wie der menschliche Körper – ‚verletzt‘ werden; an Grenzen finden ‚Berührungen‘ und ‚Kontakte‘ statt, Austausch wird ermöglicht. Leibliche, psychische und soziale Phänomene der Grenze sind vielleicht deshalb besonders facettenreich.¹¹⁶

Die Figuren in der Literatur Eugenie Kains stoßen an ihre Grenzen, wollen ausbrechen und wünschen sich Veränderung. Es handelt sich immer wieder um Menschen, bei denen Grenzen übertreten wurden, die in der Vergangenheit schon verletzt worden sind. Der Zusammenhang der räumlichen Grenze und der Grenze, die den persönlichen intimen Raum umgibt, lässt sich auch hier erkennen.

3.1. Raumbegrenzung und Expansionsmöglichkeit

In den Erzählungen Eugenie Kains werden Landschaften beschrieben, die von Begrenzung gekennzeichnet und bestimmt sind. Manchmal sind es natürliche Begrenzungen, durch den Verlauf eines Flusses oder die Lage eines Ortes an einem Berg, oft jedoch sind es Grenzen, die durch das Eingreifen von Menschen in das

¹¹⁵ Der Begriff der Subalternität wurde von Antonio Gramsci begründet und von Gayatri Chakravorty Spivak aufgegriffen. Hito Steyerl definiert den Begriff der Subalternität in *Die Gegenwart der Subalternen*, dem Vorwort zu Gayatri Chakravorty Spivaks *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. (Wien: Turia + Kant 2008, S. 8-9) folgendermaßen: „Gramsci bezog ihn [den Begriff der Subalternität] auf jene Gruppen der Gesellschaft, die der Hegemonie der herrschenden Klassen ausgesetzt waren, vor allem aber auf die bäuerlichen Klassen des peripheren Südens, die nie in die italienische Nation integriert worden waren – also auf Gruppen, die in sich uneins und von gesellschaftlicher Repräsentation ausgeschlossen waren. Die Subalternen sprachen nicht die Sprache der Nation – sie konnten sich nicht mit ihr verständigen und wurden somit auch kein Teil von ihr. Mehr noch – durch den Mangel einer gemeinsamen Sprache blieb jede subalterne Gruppe für sich.“

¹¹⁶ Benthien, Claudia und Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Vorwort. In: *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Hrsg. v. Claudia Benthien und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999, S. 7-16, zit. S. 8.

Landschaftsbild entstehen. Natürliche Grenzen können durch den Straßen- und Tunnelbau überwunden werden, eröffnen neuen Raum und ermöglichen leichtere Erreichbarkeit. Auch die Protagonistin in *Flüsterlieder* bemerkt die Veränderungen im Stadtbild Genuas:

Sie war in den Bus der Linie 12 eingestiegen und nach Norden gefahren. Die Stadt hatte die Herausforderung der geografischen Lage angenommen. Die Autobahn durchbohrte den Fels. Über die Anhöhen schlängelte sich die Befestigungsmauer und erzählte vom Anachronismus befestigter Grenzen.¹¹⁷

Von der Landschaft vorgegebene Grenzen sind heute meist überschreitbar, eine Raumerweiterung und größere Raumnutzung ist durch Tunnel- oder Brückenbau möglich. Durch die Erweiterung des Straßennetzes und den Ausbau des öffentlichen Verkehrs ist heute der Zugang zu Orten möglich, die früher für niemanden oder nur für wenige Leute zugänglich waren. Dennoch entsteht durch den regen Ausbau von Verkehrslinien nicht nur Raumerweiterung sondern ebenso oft auch Begrenzung eines Raumabschnittes. Autobahnen und Zuggleise führen in entlegene Gebiete, lassen aber an Ort und Stelle oft eine Raumexpansion nicht mehr zu, da sie einen schon bestehenden Raum umkreisen oder streifen. Eugenie Kain macht diesen Widerspruch sichtbar: In einem Textauszug des Romans *Atemnot* wird dieser Antagonismus deutlich. Ein Wohnviertel wird von der Autobahn in Schach gehalten, eine Expansion ist nicht mehr möglich.

Unter der Bahnunterführung hindurch tauchte Marie Therese in eine Zone verzögerter Zeit, die wie ein Keil zwischen Schienen und Autobahn eingezwängt war. Die Autobahn hatte das Viertel vom Hinterland der Schrebergärten und Sportstätten abgeschnitten und auch den Zugang zur Donau gekappt. Und doch schien der weiche Flußsand nahe wie die strahlend weißen Kondenswolken des Stahlwerkes, das bereits im letzten Jahrhundert dem Viertel die Möglichkeit zur Expansion genommen hatte.¹¹⁸

Die Donau ist nicht mehr zugänglich, eine Raumerweiterung nicht mehr möglich, weil Verkehrslinien und Industriezonen eine Expansion des eigenen Lebensraumes nicht mehr erlauben. Auch das Franckviertel¹¹⁹, am Linzer Rand gelegen, wird bei Eugenie Kain in ihrem 1996 verfassten Artikel *Ein Glasscherbenviertel ist ein Glasscherbenviertel ist*

¹¹⁷ Kain, *Flüsterlieder*, S. 118f.

¹¹⁸ Kain, *Atemnot*, S. 77.

¹¹⁹ Das Franckviertel ist ein Bezirk des Linzer Stadtteiles Lustenau und ist begrenzt von Vöest, Chemiapark Linz, der Donau und der Westautobahn. Das Kennzeichnende für das Franckviertel sind Wohnanlagen, die in der Zwischenkriegszeit und während des Baus der Vöest entstanden sind, um den Beschäftigten der Linzer Industrie Unterkunft in der Nähe zu bieten. (Siehe auch: Oberansmayr, Manfred: Unser Franckviertel. Der Linzer Stadtteil in Wort und Bild. Vöcklabruck: Kilian 1999.)

ein...¹²⁰ als begrenzter Raum dargestellt, da auch hier eine Expansionsmöglichkeit nicht gegeben ist. Das Franckviertel ist als klassisches Arbeiterviertel bekannt, dessen schlechter Ruf der heutigen Wirklichkeit nicht mehr ganz entspricht. An dieser Außengrenze von Linz lebten in den 1990er-Jahre (die Zeit in der Eugenie Kain sich journalistisch mit dem Franckviertel beschäftigte) Menschen, deren Möglichkeiten ebenso begrenzt waren, wie der Raum des Viertels in dem diese wohnten.

*Hier leben auf engem Raum vor allem jene, die in den Sozialschmarotzerdebatten der letzten 15 Jahre als Minderleister angeprangert wurden. Eisenbahner mit ihren einzigartigen Privilegien, Beschäftigte von VÖEST und Chemie Linz mit den unverschämten Sozialleistungen. Arbeitslose und AusländerInnen sowieso, FrühpensionistInnen, die am Budgetdesaster schuld sind, Kinderreiche, die sich wegen der Familienbeihilfe durchs Leben pudern, ledige Mütter, die sich mit dem Karenzgeld ein schönes Leben machen... und immer das Unbehagen, wer wird als nächster ausgestellt.*¹²¹

Das Franckviertel liegt geographisch an der Peripherie, ist gleichzeitig Auffangbecken und Abstellgleis für „Minderleister“ und wird so zum sozialen Rand. *„Eingezwängt zwischen Mühlkreisautobahn, Chemie Linz, VÖEST und den Gleisen der Westbahn steckt das Viertel mit seinen BewohnerInnen in der Sackgasse.“*¹²² So wie der Landschaft die Möglichkeit zur Expansion genommen wird, so stecken auch die Figuren in Eugenie Kains Erzählungen in ihrer Situation fest. Es handelt sich bei diesem Figurenraum in den Texten Kains um einen Raum, der sowohl topographisch als auch sozial in eine Sackgasse führt und ein Entkommen nicht möglich macht. Eugenie Kain spricht von der negativen Sicht auf die BewohnerInnen des Franckviertels und die Vorurteile, die gängige Stereotype mit sich bringen. In einem Gespräch Marion Hussongs mit Eugenie Kain wird ersichtlich, dass die Schriftstellerin armutsgefährdete und weniger privilegierte Menschen nicht nur in ihrer Opferrolle betrachtet, sondern auch andere Probleme anspricht. Auf die

¹²⁰ Der Beiname „Glasscherbenviertel“ ist darauf zurückzuführen, dass sich im Franckviertel bis vor 40 Jahren eine Glasfabrik befand, in der viele der Bewohner und Bewohnerinnen des Viertels Arbeit fanden.

¹²¹ Kain, Eugenie: Linz Rand. Ein Glasscherbenviertel ist ein Glasscherbenviertel ist ein ... In: Hillinger 01/96. Linz: Kulturverein KAPU 1996, S. 8f.

1938 wurde nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich mit dem Bau der damaligen „Reichswerke Aktiengesellschaft für Erzbergbau und Eisenhütten ‚Hermann Göring‘ Linz“ begonnen. Der Ort St. Peter-Zizlau wurde zum Werkgelände ernannt und 4500 Personen wurden umgesiedelt. Nach dem Kriegsende wurde das Stahlwerk von den Alliierten (USA) übernommen, erhielt den Namen „Vöest“ (Vereinigte Österreichische Eisen- und Stahlwerke Aktiengesellschaft) und ging 1946 in den Besitz des Österreichischen Staates über. Durch die vollständige Privatisierung der Vöest 2003 wurde das Stahlwerk zur voestalpine AG. (Siehe auch: Geschichte der VOEST. Rückblick auf die wechselhaften Jahre des größten österreichischen Industrieunternehmens. Hrsg. v. „Geschichte-Club VOEST“. Linz: VOEST-ALPINE STAHL LINZ 1991. und: Geschichte der VOEST. Band 2. Letzte Entwicklung und Rückblick auf die wechselhaften Jahre des größten österreichischen Industrieunternehmens in drei Teilen. Hrsg. v. Geschichte-Club VOEST“ Linz: Gutenberg Werbering 1995.)

¹²² Kain, Eugenie: Linz Rand. Ein Glasscherbenviertel ist ein Glasscherbenviertel ist ein ..., S. 8.

Frage nach der Vergangenheitsbewältigung und politisch rechter Tendenzen in der heutigen Zeit kommt Eugenie Kain auf ihre Arbeit im sozialen Bereich zu sprechen:

Ich bin Beraterin im Sozialbereich und habe da sehr viele Gespräche mit Gefährdeten. Das sind Menschen, denen es am schlechtesten geht und die sozial am Rand stehen. Bei den Armutsgefährdeten, die das Gefühl haben, sie werden im Stich gelassen, zeigen sich da Symptome: das fängt an mit Politikverdrossenheit, dann glaubt man nicht mehr an die eigene Kraft, und dann muß ein starker Mann her. Und das gibt es in verschiedenen Facetten. Dazu kommt mangelnde Zivilcourage, daß man eher wegschaut und sich duckt als die eigene Meinung zu artikulieren wenn man gegen etwas ist. Blinde Autoritätsgläubigkeit, eben. So läuten bei mir die Alarmglocken bei gewissen Redewendungen, zum Beispiel: „samma ehrlich...!“ Danach kommt meistens was, wo einer ehrlich ist und sagt, was er sich denkt und ein Bündnis sucht mit einem gleichgesinnten Zweiten. Der Alltagsrassismus ist auch etwas, was einen verpflichtet mit der Vergangenheitsbewältigung nicht aufzuhören. Das sind neue Dimensionen und doch ist es immer dasselbe System, daß ein Sündenbock projiziert wird, auf den dann eingeschlagen werden kann. Was den Antisemitismus betrifft, hat man mittlerweile schon begriffen, daß man den nicht mehr so laut und offen äußern kann, aber dafür darf man bei Asylsuchenden oder Migranten fest schüren und Unwahrheiten verbreiten.¹²³

3.2. Stadtrand. Randland. Und dazwischen irgendwo die Grenze

In Linz, der Stadt die oft zum Lebensmittelpunkt der Protagonistinnen und Protagonisten bei Eugenie Kain wird, liegen Stadt und Land eng beieinander. In *Atemnot* wird die schwimmende Grenze zwischen Stadt und Land und die Provinzhaftigkeit der Stadt Linz besonders deutlich.

Stadt an der Donau mit 4 Buchstaben. Baja, Melk, Ruse, Ybbs, Wien. Linz. Industrie. Elektronische Kunst. Zwerge. Therese nahm den Stadtplan zur Hand, Großraum Linz, die aktuelle Ausgabe. Eine Stadt mit vier Buchstaben und sieben Hügeln. Kein Palatin weit und breit, kein Monte Ghio, sondern Pfeningberg, Gründberg, Pöstlingberg, Römerberg, Froschberg, Freinberg. Behäbige Namen, dumpf ihr Klang wie die Farben und Geräusche im Nebel, wenn die Sonne und die letzten Stockwerke der Hochhäuser tagelang verschwanden und das zähe Licht den Hall der Schritte dämpfte. Der Föhn plagte andere Städte. Während auf den umliegenden Höhen das Licht längst die Pupillen schnitt und Schatten auf hellgrüne Felder warf, zeigte sich die Sonne in der Stadt als kalte weiße Scheibe auf einem fernen Himmel. Linz, das war Inversion und Zeitverzögerung. Die Hauptstraße eine

¹²³ „Mauthausen wäre auch einmal eine Idee. Wo kann man dort gut essen?“. Marion Hussong im Gespräch mit Eugenie Kain. <http://www2.dickinson.edu/glossen/Heft28/Hussong-Kain.html> (eingesehen am 5.11.2009)

LANDstraße, die HAUPTstraße Strecke zwischen zwei Busstationen. Eine gläserne Halle im Glasscherbenviertel, ein Vierkanter auf dem Schlossberg. Inversion.¹²⁴

Durch die Beschreibung der Linzer Innenstadt und der Landstraße wird ersichtlich, dass hier die Kernzone selbst zur Randzone wird. Eine teilweise Umkehr der natürlichen Stadt-Land-Gegebenheiten findet statt. Das Schloss ist eigentlich ein Vierkanter (das Ländliche spielt in den städtischen Bereich hinein), während das Designcenter, hier beschrieben als gläserne Halle, Moderne und Vollkommenheit verkörpert. Dieses wiederum befindet sich im Glasscherbenviertel der Stadt, in dem wie zuvor schon erwähnt nicht alles für die Bewohner und Bewohnerinnen so glatt verläuft, wie es der erste Eindruck durch das Designcenter erwecken sollte. Die Provinzhaftigkeit und Randständigkeit des Linzer Stadtkerns selbst kommt anhand dieser Verkehrung sehr gut zum Ausdruck. Natur und Stadt liegen nahe aneinander. *„Die Grenze zwischen Stadt und Land war scharf gezogen und leicht zu überschreiten, sofern man die Übergänge kannte.“¹²⁵* Eine der auffälligsten und natürlichsten Grenzen im Linzer Stadtbild und auch in den Texten Eugenie Kains ist die Donau. Die Perspektive von der Donau aus auf die zwei Flussufer ermöglicht sowohl den Blick auf Natur- als auch auf die Industriegebiete. Die Ufer der Donau säumt die grüne Au, doch auch Industrie befindet sich dort und hinterlässt Spuren in der Idylle der Landschaft. Gerade durch die Ansiedlung des Stahlwerkes an der Donau liegen Natur und Industrie nahe aneinander.

Die Fahrt auf dem Fluss führt an den Kehrseiten der Stadt vorbei und ist gleichzeitig die schönste Art der Annäherung. Kanäle und Betonrohre speien dunkle Säfte ins Wasser. Kläranlagen, die Türme der Industriegebiete und schwarze Schlackenberge formen sich zu einer eigenen Flusslandschaft, während das andere Ufer grünblaue Auwälder säumen mit einem gelben Königskerzenspalier und einem dichten Brennesselwall, davor graue Schotterbänke. Von der Zille aus gab es die Wahl, das eine Ufer anzusteuern oder das andere [...].¹²⁶

Abermals kann aufgrund der topographischen Beschreibung, der Nähe von Natur und Industrie, auf das Leben der Bewohner und Bewohnerinnen geschlossen werden. An der Darstellung der schmalen Grenze zwischen Stadt und Land, an den von der Industrie und den bereitgestellten Arbeitsplätzen abhängigen ländlichen Zonen, wie auch an dem provinziellen ländlichen Stadtkern lässt sich das Leben der Anrainer und Anrainerinnen ablesen. Die Linzer und Linzerinnen leben sowohl neben Natur als auch Industrie und

¹²⁴ Kain, Atemnot, S. 26f.

¹²⁵ Kain, Flüsterlieder, S. 117.

¹²⁶ Ebd., S. 68f.

folglich in einem Zwischenraum – vereinfacht dargestellt zwischen Landarbeit und Arbeit in der Fabrik. Sie leben nicht nur in einem topographischen, sondern befinden sich somit auch in einem zeitlichen Zwischenraum, zwischen traditioneller Landarbeit am Hof und moderner Industriearbeit in der Stadt. Der Wechsel der Generationen bringt vor allem im Arbeitsleben Probleme mit sich, wie auch in der Erzählung *Sonnenstadt* thematisiert wird:

*Die Enkel fechten's besser aus. Oder die Enkel der Enkel. Aber die Enkel fechten längst nicht mehr. Sie fädeln sich ein in den Frühverkehr, um rechtzeitig in die Stadt zur Arbeit zu kommen, sie fädeln sich ein in den Abendverkehr, um noch rechtzeitig zur Arbeit auf das Feld zu kommen. Sie pendeln im Schichtbus vom Stall ins Stahlwerk und wieder zurück. Und sie wissen, ihre Kinder werden sich das nicht mehr antun.*¹²⁷

Die Enkel hinken der Zeit hinterher, nehmen Verpflichtungen wahr und kümmern sich um die Landwirtschaft, mit der kein Auskommen mehr zu erreichen ist. Sie kümmern sich um die Felder, führen den bäuerlichen Betrieb der Eltern weiter und nur die zusätzliche Arbeit in der Industrie ermöglicht den Erhalt der kleinen Bauernhöfe.

Therese¹²⁸, die Protagonistin der Erzählung *Atemnot* die sich mit dem Selbstmord des Mädchens Desiree beschäftigt und schriftstellerisch tätig ist, schreibt folgendes:

*Auf alten Stadtplänen spüre ich verschwundenen Plätzen und Straßen nach, an vorausseilenden Schatten erkenne ich zukünftige Knoten und Einlagerungen in Bauernland. Wohnblöcke wachsen aus Feldern, die Schritte der Mägde verstummen auf frischem Asphalt, der Enkel des Knechtes betritt den Aufzug und stellt sich fortan in den Glutatem des Hochofens, während in den vornehmen Gegenden der Stadt das Fortschreiten der Zeit weiter an der Blüte des Magnolienbaumes abzulesen ist.*¹²⁹

Eugenie Kain weist anhand ihrer Raumbeschreibungen auf Klassenunterschiede hin, sie zeigt, dass Menschen subalternen Klassen in ganz bestimmten Stadtteilen wohnhaft sind. Die Städte wachsen und verdrängen immer mehr Natur und das Bauernland. Die Nachfahren der Mägde und Knechte arbeiten nicht mehr am Bauernhof, sondern in der Industrie – gut erkennbar, hier am Hochofen des Linzer Stahlwerkes voestalpine. Die Natur verschwindet aus dem Lebensbereich der weniger privilegierten Personen und bestimmt stattdessen den Wohnraum der vornehmeren Gebiete.

¹²⁷ Kain, *Sonnenstadt*. In: *Linzer Randgeschichten*, S. 130f.

¹²⁸ Marie und Therese stehen anfangs im gedanklichen Zwiegespräch, sind aber ein und dieselbe Person und werden im Laufe der Erzählung zur Protagonistin Marie Therese.

¹²⁹ Kain, *Atemnot*, S. 33.

4. Geschichtsräume

4.1. Räume der Geschichte

Die Unermesslichkeit des Raumes, die Weite der Stadt und die horizontale Ausdehnung der Landschaft bieten eine große Vielfalt an Vorlagen und Anregungen für die Gestaltung literarischer Räume. Laut Barbara Piatti gibt es eine „noch größere Motiv- und Themenvielfalt in der Vertikalen, in der historischen Dimension.“¹³⁰ Die Geschichte eines Ortes und dessen Hintergründe machen ihn erst besonders und erwähnenswert in der Literatur. Neben der Geschichte sind es aber vor allem auch die Menschen, die an diesen Orten wohnen, die einen Ort erwähnens- und beschreibenswert machen. So kommt es, dass bei Eugenie Kain nicht nur Orte, die historisch von Bedeutung sind, sondern auch Nicht-Orte in ihren Texten zum Schauplatz werden. Dies liegt auch darin begründet, dass durch den Mangel an Orten immer mehr Nicht-Orte entstehen und zu Treffpunkten für Gruppen werden. Die namentliche Nennung eines Ortes oder Raumes hebt diesen hervor und zeichnet ihn aus, als einen Handlungsraum, der nicht zufällig gewählt wurde, sondern sich von anderen Orten unterscheidet, andere Bedeutung hat für den Autor oder die Autorin und anderes aussagt über die Figuren im Text und deren Lebens- und Verhaltensweisen.

Eugenie Kain befasste sich neben den literarischen Werken auch in einigen journalistischen Arbeiten mit der Topographie und dem Thema der Peripherie. Für das Linzer Zeitungsprojekt *Hillinger* verfasste sie 1995 und Anfang 1996 eine mehrteilige Reportage mit dem Titel *Linz Rand*¹³¹. Kain besuchte im Zuge ihrer Recherchen die Ränder von Linz: Urfahr, das Franckviertel, die solarCity, Ebelsberg und das Harter Plateau. Mit öffentlichen Verkehrsmitteln erkundete Eugenie Kain diese Stadtgebiete, um die Veränderungen der Stadtränder näher zu betrachten und zu sehen, wie sich die Umgestaltungen der Peripherie auf ihre BewohnerInnen auswirkten und sich Geschichtsräume veränderten. Eugenie Kain, die selbst einige Jahre lang nicht in Linz wohnhaft war, erklärte in einem Interview, dass sie sich so selbst die Stadt von den Rändern her wieder neu angeeignet hatte.¹³² Die Schriftstellerin nimmt die Leser und Leserinnen mit auf eine Reise an die Peripherie und zurück zur Geschichte der Stadt und

¹³⁰ Piatti, Die Geographie der Literatur, S. 335.

¹³¹ Hillinger 02/95, 03/95, 04/95, 05/95, 08/95, 01/96. Linz: Kulturverein KAPU 1995,1996.

¹³² Eugenie Kain – Portrait einer Schriftstellerin. SpacefemFM – Frauenradio.
http://cba.fro.at/show.php?lang=de&eintrag_id=5827 (gehört am 12. Mai. 2008).

deren Umland. Die geschichtlichen Ereignisse in Ebelsberg werden sowohl in der journalistischen Arbeit als auch in den literarischen Texten Eugenie Kains behandelt.

*Wer hätte vor einigen Jahren gedacht, daß Linz hinter Ebelsberg weitergehen würde? Die Karstgründe, das Ennsfeld, geschichtsträchtiger Boden, der nicht nur vom Bauernkrieg sondern auch vom Feldzug des Napoleon Zeugnis ablegen könnte, gehören heute den Wohnbaugenossenschaften. Stein auf Stein, Haus an Haus, Siedlung an Siedlung reihen sich knapp an die Autobahn. Die Menschen hier wohnen am Land, aber doch nicht im Grünen.*¹³³

Eugenie Kain spricht von der Verbauung geschichtsträchtiger Flächen und von einem geographischen Zwischenraum, dem Wohnen zwischen Stadt und Land, zwischen Natur und Industriegebiet. Sie spricht vom Fehlen der Infrastruktur und dem gleichzeitigen Mangel an Grünflächen. Grenzzonen als Lebensräume werden in den Texten untersucht. Der Linzer Stadtteil Ebelsberg ist ein ideales Beispiel um diese Problematik aufzuzeigen, wird auch in der Erzählung *Sonnenstadt* erwähnt und hier als ein geschundener Ort bezeichnet:

*Ebelsberg. Ein geschundener Ort. Frühzeitig ergraut im Durchzugsverkehr. Blinde Schaufenster, verklebte Scheiben. Tote Geschäfte, verstummte Wirtshäuser. Der Schorf der Gegenwart auf den Narben der Vergangenheit. Kanonenkugeln im Verputz. Eine Marmortafel. In diesem Haus starb der Bauernführer.*¹³⁴

Die Marmortafel erinnert an den oberösterreichischen Bauernkrieg und an den Bauernführer Stefan Fadinger, der 1626 in Ebelsberg an Blutvergiftung starb, nachdem er von auf einem Dach postierten Soldaten angeschossen wurde.¹³⁵ Die erwähnte Kanonenkugel verweist wiederum auf die Schlacht von Ebelsberg im Jahr 1809. Es handelte sich um eine Schlacht der Napoleonischen Kriege und es heißt, sogar Napoleon sei damals in Ebelsberg gewesen, jedoch erst eingetroffen, als die Schlacht schon vorüber war.¹³⁶ Ebelsberg war und ist somit ein geschichtsträchtiger Ort, doch heute ist von der Bedeutung und der Geschichte nicht mehr viel zu spüren.¹³⁷ Übrig geblieben sind nur die Tafel und die Kanonenkugel. Auch der Baum, an dem Napoleon damals angeblich sein Pferd angebunden hatte, konnte nicht gerettet werden, er wurde von Planierdraht und Baggern überrollt, als die Autobahn gebaut werden sollte.¹³⁸

¹³³ Kain, Eugenie: In Ebelsberg hinterm Friedhof. In: Hillinger 02/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8.

¹³⁴ Kain, Sonnenstadt. In: Linz. Randgeschichten, S. 128.

¹³⁵ Der oberösterreichische Bauernkrieg ereignete sich im Jahr 1626, war durch den Kampf gegen die bayrische Besatzung gekennzeichnet und richtete sich gegen die Gegenreformation. Nach dem Tod Stefan Fadingers im November desselben Jahres, wurde der Bauernaufstand von den Bayern niedergeschlagen.

¹³⁶ Litschel, Rudolf Walter: Das Gefecht bei Ebelsberg am 3.Mai 1809. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1968. (= Militärgeschichtliche Schriftenreihe; Heft 9), S. 15.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 17.

¹³⁸ Vgl. Kain, Sonnenstadt. In: Linz. Randgeschichten, S. 133.

*Aus dem Ort mit markantem Profil war ein Vorort mit den Wundmalen des wirtschaftlichen Niedergangs geworden. Sonnenstudio, Wettcafé, Diskontdrogerie und Telefonshop warben mit Versprechungen und Sonderangeboten, der Fleischhauer verkündete den Abverkauf.*¹³⁹

Ebelsberg hat sich verändert und an die Ereignisse in der Geschichte erinnert nicht mehr viel.

4.2. Orte und Nicht-Orte

Michel de Certeau prägte in seinem Werk *Kunst des Handelns* den Begriff der Nicht-Orte, war jedoch nicht der Erste der sich mit diesem Thema beschäftigte. Sowohl Edward Relph¹⁴⁰ als auch Michel Foucault¹⁴¹ schrieben in den 1960er und 1970er-Jahren über die Bedeutung und Nutzung von Orten. Der französische Anthropologe Marc Augé widmete sich in seinem Werk *Orte und Nicht-Orte*, ausschließlich dem Thema der Nicht-Orte. Augé geht in seinem Werk auch auf de Certeaus Unterscheidung von Ort und Raum ein.¹⁴² Bei Marc Augé beruht die Unterscheidung zwischen Ort und Nicht-Ort auf dem Gegensatz von Ort und Raum, wobei hier der Begriff Ort anders definiert wird als bei de Certeau. Bei Michel de Certeau ist der Raum ein Ort mit dem etwas geschieht, ein Ort der vom Fußgänger oder der Fußgängerin durchwandert oder begangen wird und so zum Raum gemacht wird. Die Gehenden verwandeln durch ihre Äußerung einen beliebigen Ort in einen Raum. Dieser entsteht bei de Certeau durch Bewegung und durch die Belebung eines Ortes. Der Gegensatz von Raum und Ort verhält sich etwa wie der von gesprochenem und stummem Wort, oder der von geometrischer Figur und Bewegung.¹⁴³ Augé hingegen denkt bei dem Ort vielmehr an den „Ort des eingeschriebenen und symbolisierten Sinnes, an den anthropologischen Ort.“¹⁴⁴ Im Begriff des *anthropologischen Ortes* sind für Augé die Wege, die den Ort durchkreuzen und die Diskurse, die stattfinden inbegriffen. Er weist darauf hin, dass der Begriff des Raumes in

¹³⁹ Kain, Sonnenstadt. In: Linz. Randgeschichten, S. 131.

¹⁴⁰ Relph, Edward: Place and placelessness. London: Pion 1976.

¹⁴¹ Foucault, Michel: Die Heterotopien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Begriffserklärung: „Heterotopien – als Beispiel nennt Foucault psychiatrische Kliniken, Altersheime und Gefängnisse – bezeichnen real existierende Orte, die durch eine paradoxe Verortung innerhalb und außerhalb der Gesellschaft gekennzeichnet sind und die diskursive Ordnungen prästrukturieren.“ In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. v. Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 13.

¹⁴² Vgl. Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 96f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 97.

der gegenwärtigen Zeit besonders häufig für nichtsymbolisierte Flächen verwendet wird, für Orte, die nicht konkret sind und wenige Eigenschaften besitzen – wie z.B. „Räume für Freizeit und Spiel“¹⁴⁵. Augé weist darauf hin, dass dieser Vergleich eine Schlussfolgerung nach sich ziehen könnte, die den symbolisierten Raum des Ortes dem nichtsymbolisierten Raum des Nicht-Ortes entgegensetzt.

Der Ausdruck „Raum“ (*espace*) ist in sich abstrakter als der Ausdruck „Ort“ (*lieu*), der sich zumindest auf ein Ereignis stützt (das stattgefunden hat – *qui a eu lieu*), auf einen Mythos (einen Flurnamen – *lieu-dit*) oder auf eine Geschichte (einen Schauplatz der Geschichte – *haut lieu*). Er stützt sich zugleich auf etwas Ausgedehntes, einen Abstand zwischen zwei Dingen oder Punkten (man läßt einen „Raum“ von zwei Metern zwischen den Pfosten eines Zaunes) oder auf eine zeitliche Größe (im *Zeitraum* einer Woche).¹⁴⁶

De Certeau verweist, wie Augé anmerkt, auf eine negative Qualität des Begriffes Nicht-Ort. De Certeau macht darauf aufmerksam:

[...] daß der Ort aufgrund des Namens, den man ihm gibt, nicht ganz bei sich ist. Die Namen erlegen dem Ort „etwas Fremdes (eine Geschichte...)“ auf. Und in der Tat muß jemand, der einen Reiseweg beschreibt, indem er Namen aufzählt, nicht unbedingt viel darüber wissen. Aber genügen die Namen bereits, um im Ort „jene Erosion oder jenen Nicht-Ort“ hervorzubringen, „der hier das Gesetz des anderen aushöhlt“ [...]?¹⁴⁷

Die Namen geben laut de Certeau dem Weg Bedeutung und Richtung. Die Bewegung wiederum erzeugt Reisewege, Worte und auch Nicht-Orte.¹⁴⁸ Augé bezieht sich in seinem Werk vorrangig auf den anthropologischen Ort und unterscheidet anhand der Komponenten Geschichte, Relation und Identität zwischen Orten und Nicht-Orten. „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.“¹⁴⁹ Ein Nicht-Ort ist demnach ein Ort ohne Geschichte. Als Nicht-Orte werden Plätze definiert, die eine bestimmte Funktion erfüllen und einem gewissen Zweck dienen. Es handelt sich hierbei um Transiträume und um provisorische Räume. Einkaufszentren, Bahnhöfe, Tankstellen, Autobahnen, Flughäfen und Parkplätze sind solche Anlaufpunkte. Es handelt sich somit um Nicht-Orte, um Orte der Durchreise. Es sind Orte an denen man der Realität entfliehen kann. Diese Nicht-Orte, man denke an Einkaufszentren oder Tankstellen, können Treffpunkt sein und Zugehörigkeit zu einer

¹⁴⁵ Augé, Orte und Nicht-Orte, S. 97.

¹⁴⁶ Ebd., S. 98.

¹⁴⁷ Ebd., S. 101.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Ebd., S. 92.

Gruppe vermitteln, also auch Geborgenheit vorgeben, die vielleicht für manche Menschen nicht existent ist, oder sich eben von Zeit zu Zeit in Luft auflöst, wenn man den Nicht-Ort wieder verlassen muss. Der Nicht-Ort ist ein Ort der Bewegung, ein provisorischer Ort, der über keinerlei Geschichte verfügt, an dem es nur die Gegenwart gibt.

Der Nichtort lebt von der Hitze, von der Energie, und er hört auf zu existieren genau in dem Augenblick, da die Energie verschwunden ist. Der Nichtort ist dann buchstäblich Nichtort: Leere, Wüste, Brache – vielleicht von einer Neonröhre beleuchtet oder von einem Hinweisschild geziert.¹⁵⁰

Marc Augés Theorie der Nicht-Orte ist Eugenie Kain gut bekannt und wird von der Autorin in einem Artikel der Reihe *Linz. Rand* erwähnt.¹⁵¹ Darin nimmt Eugenie Kain die beiden Wohnblöcke am Harter Plateau im Großraum Linz unter die Lupe, die in den 1970er-Jahren als Prestigeobjekt der Vöest gebaut, später als „*Ghetto vor den Toren von Linz*“¹⁵² bezeichnet und letztendlich im Jahr 2003 gesprengt wurden.

Das ist die schönere, bessere Welt und doch nur ein anderer Ausdruck von ein - und derselben Scheußlichkeit. Nichts ist echt. Auch das gehört zur freien Marktwirtschaft: Wer daheim in finsternen, anonymen Betonwaben hockt, darf zumindest beim Geldausgeben im UNO in lichtdurchfluteten Gängen lustwandeln. Wem sie dörfliche Strukturen zerstört, landschaftliche Orientierungspunkte eingeebnet und eine Schallschutzwand vor die Nase gesetzt haben, der kriegt seinen "Marktplatz" und seinen "Brunnenplatz" beim Einkaufen in der Plus City. Der französische Anthropologe und Ethnologe Marc Augé bezeichnet diese Welt der Shoppingcenter und "Erlebniswelten" als "Nicht - Orte" im Gegensatz zu den "Orten", wo die Menschen noch sozial, kulturell und emotional zu Hause sein konnten. Im "planetarischen Einerlei" der Nicht - Orte sind sie Unbehauste in einem riesigen gesellschaftlichen und technischen Universum, das nur noch "Passagen", aber keine Heimat mehr kennt.¹⁵³

Nichts ist echt. Die Nicht-Orte erscheinen als Disney-land, als wunderbare Phantasiewelt, als Vergnügungsparadies, in dem alles Elend und Leid ausgeblendet wird. Menschen können ihrem tristen Alltag entfliehen und sich getrost für ein paar Stunden die heile Welt vorspielen lassen. Sie sind jedoch auf Durchreise an diesen Nicht-Orten, in denen ein Bleiben auf Dauer unmöglich ist und müssen früher oder später zurück, hinaus in die reale Welt, die bestimmt wird von Vergangenheit und Zukunft. Kains Erzählung *Atemnot* ist ebenso am Harter Plateau angesiedelt und erzählt von den Menschen, die in den beiden

¹⁵⁰ Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2003, S. 299.

¹⁵¹ Vgl. Kain, Eugenie: *Linz Rand*, Teil II. Doppl Hart. In: Hillinger 03/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8-9.

¹⁵² Ebd., S. 8.

¹⁵³ Kain, *Linz Rand*, Teil II. Doppl Hart, S. 9.

UNO SHOPPING ist der Name eines Einkaufszentrums in Leonding nahe Linz, das 1990 eröffnet wurde. PlusCity ist das größte Einkaufszentrum Oberösterreichs, 1989 in Pasching eröffnet.

Wohnblöcken, inmitten von Einkaufszentren, Diskos, Kinokomplexen und Schnellstraßen lebten.

An den Bushaltestellen warteten Menschen auf den Bus, um ins Universum der Einkaufscities vorzustößen. Marie sah sich mit fliegenden Fingern Kleiderhaken zu Seite schieben und Pulloverregale durchwühlen und dann vor freundlichen Spiegeln drehen, auf- und abgehen, im falschen Licht verstummten Geschichten, im Gewummer der Synthetikbässe verblaßten Erinnerungen.¹⁵⁴

Auch in dieser Darstellung des Einkaufszentrums lassen sich die Merkmale der Nicht-Orte erkennen. Dieser geschilderte Ort hält keinen Platz bereit für Erinnerungen oder Geschichten von Menschen und so verblasst auch die Geschichte des Raumes. Ein Ende ist nicht absehbar, es werden immer mehr Orte zunichte gemacht um neuen Platz für Nicht-Orte zu schaffen.

Für noch mehr Nicht - Orte in Linz Land am Linz Rand ist gesorgt. Ein weiteres Einkaufszentrum samt Mc Donald ist bewilligt, beim UNO und bei der Plus City will man einen CINEPLEXX - Kinopalast und ein "Mega - Kino" auf die Wiese stellen für jeweils 2500 Menschen und 1800 Autos. Und weil die "Mausefalle" an der Salzburger Straße so klass zuschnappt und die SCS in Wien auch so was hat, sollen die Kinomonster auch noch mit 3000 Quadratmeter Disko, Spielhallen und gastronomischen Betrieben ausgestattet werden. Zyniker werden behaupten, an der Infrastruktur kanns nicht liegen, daß die Lebensverhältnisse am Harter Plateau so desolat sind.¹⁵⁵

Eugenie Kain spricht in ihrem Text *Linzer Wildnis*, erschienen in einer Anthologie der Kulturhauptstadt Linz 09¹⁵⁶ von neu entstandenen Nicht-Orten in Alt-Urfahr an der Donau. Die Autorin spricht hier von Nicht-Orten wenn sie von der Neugestaltung bestimmter Linzer Stadtteile erzählt und zeigt hier vor allem die Auswirkungen dieser Veränderung im Stadtbild an den AnrainerInnen.

Die Stadt hat Vorstellungen, wie die Wälder, Wiesen und Bäche zu sein haben: ausgeschnitten, gemäht, begradigt und im granitenen Bett. [...] Die große Wildnis der Stadt ist nicht zwischen Pappeln zu finden, sondern ein paar Schritte weiter, zwischen Stahl, Glas und Beton im U-Punkt-Center. In Alt-Urfahr ist durch wild gewordenes Abreißen und Neubauen eine Reihe von Nicht-Orten entstanden, hier hat die Wildnis neue Nistplätze gefunden und hier gibt es auch die Möglichkeit, unterzutauchen und zu verschwinden, auf versifften, nach Urin riechenden Stufen, die zum Billa weisen, aber in Zeitlöcher führen, in einer Unterführung, die sich mit unzähligen toten Winkeln verzweigt und in eine Toilettenanlage, die einem, wenn man muss, beim Betreten die dünne Haut der Zivilisation abnimmt.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Kain, Atemnot, S. 7.

¹⁵⁵ Kain, Linz Rand, Teil II. Doppl Hart, S. 9.

¹⁵⁶ Kain, Eugenie: Linzer Wildnis. In: Linz-Buch. Hrsg. v. Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas OrganisationsGmbH, S. 34-35.

¹⁵⁷ Kain, Linzer Wildnis. In: Linz-Buch, S. 35.

Es ist offensichtlich, dass es Eugenie Kain auch hier um die Menschen geht, die in der Gesellschaft keine Beachtung finden, die unsichtbar erscheinen. Diese Personen verschwinden zwischen Stahl, Glas und Beton, sie gehen verloren im System und so auch in den Neubauten der Nicht-Orte. Sie verschwinden in *Linzer Wildnis* also nicht nur aus der Gesellschaft, sondern gleichzeitig auch in der Landschaft. An den Nicht-Orten ist nur die Gegenwart von Bedeutung, Geschichte spielt hier keine Rolle, so wie auch der Mensch an diesen Orten nicht von Bedeutung ist. Der Nicht-Ort ist kurzer Aufenthaltsort, nur ein Ort der Durchreise.

In der Linzer Kulturzeitung *Versorgerin* ist ein Artikel von Eugenie Kain mit dem Titel *Wäscheleinen im globalen Dorf* erschienen, in dem die Schriftstellerin „über Kontinuitäten und Brüche des Lebens in Linz“¹⁵⁸ berichtete. Auch hier kommt sie auf die Veränderungen im Stadtbild und die damit verbundene Entstehung von Nicht-Orten zu sprechen:

Als Kind erlebte ich die Sprengung der Wollzeugfabrik beim Kastanienklauben. Zwei, drei, vier dumpfe Donnerschläge und die Kastanien im verwaisten Gastgarten des Hotel Achleitner in Urfahr prasselten von den Bäumen und in Linz an der Gruberstraße geriet das barocke Gemäuer der Wollzeugfabrik, der ersten Manufaktur der K. u. K.-Monarchie ins Wanken. Dieser Herbst war auch der letzte für das Hotel Achleitner und seinen stillen Gastgarten. Das Gasthaus »Zur Stadt Budweis« war bereits verschwunden und neu entstanden ist ein scheußlicher Nicht-Ort mit einer noch scheußlicheren Unterführung, einer der hässlichsten Orte von Linz[...].¹⁵⁹

Altbewährtes wurde niedergestampft und ein hässlicher, seelenloser Ort ist dabei entstanden, der zweckmäßig sein soll. Es wurde hier nicht nur baufälliges Gemäuer und alter Schutt entfernt, sondern auch Linzer Stadtgeschichte überwalzt und unwiederbringlich vernichtet. Der historische Wert alter Gebäude, wie der der barocken Wollzeugfabrik, erscheint den Zuständigen als nicht wichtig und muss profitorientiert den modernen Zweckbauten weichen.

Die Sprengung der Wollzeugfabrik ist auch Thema in Eugenie Kains letztem Erzählband *Schneckenkönig*. In der Erzählung *Das Leben ein Fest* ist es das Leben der Großmutter und ihres Kirschbaumes, das die Veränderungen im Raum im Zuge der Zeit ersichtlich macht.¹⁶⁰ Die Wollzeugfabrik, ehemaliger Arbeitsplatz der Großmutter, wird gesprengt und mit ihr verschwindet „die erste und auch größte Manufaktur der Monarchie.“¹⁶¹ Ein

¹⁵⁸ *Versorgerin*. <http://www.servus.at/VERSORGER/74/kain.html> (eingesehen am 30. Juni. 2009).

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Kirschbaum der Großmutter: Vgl. auch die Erzählung *Bärenbauch* in *Hohe Wasser*.

¹⁶¹ Kain, *Das Leben ein Fest*. In: *Schneckenkönig*, S.17-30, zit. S. 23.

bedeutendes Bauwerk wird zerstört, um Platz zu schaffen für seelenlose Neubauten. Die Wollzeugfabrik war Lebensmittelpunkt vieler Menschen, doch diese Lebensgeschichten interessieren nicht, sie verschwinden mit dem Abriss des Gebäudes. Das Viertel in dem die Großmutter wohnte, veränderte sich über die Jahre stark und mit ihrem Umzug ins Heim wurde ihr Gemüsegarten in eine pflegeleichte Rasenfläche verwandelt und der Kirschbaum bis auf Aststummel zusammengeschnitten. Wie auch in *Sonnenstadt* lässt sich hier ein Übergang zur begradigten und leicht zu pflegenden Natur im städtischen Bereich erkennen.

Dann kam der Bagger. Die neuen Mieter durften die Wohnungen kaufen, nicht aber die ehemaligen Gärten vor den Fenstern. Auf den Gartenflächen wurde gebaut. Häuser, von denen die Stadt noch immer nicht genug hat. Büros, Wohnungen und eine Tiefgarage. In den Loggien wuchsen die Paradeiser in großen Töpfen und die Tiefgarage trug einen grünen Grasschopf am Dach.¹⁶²

Eugenie Kain hebt hier hervor, dass Grünflächen im städtischen Raum nicht mehr von Bedeutung sind. Auch die Natur muss in Töpfe weichen um neuen Nicht-Orten Platz zu bieten und in immer schlechteren Versionen des Einstigen re-kultiviert zu werden.

¹⁶² Kain, Das Leben ein Fest. In: Schneckenkönig, S. 28f.

5. Soziale Räume

5.1. Sprachraum und Selbstbestimmung

Kain erzählt von Verlierern, von Zu-spät- und Zu-kurz-Gekommenen, von Verlassenen, die sich weit fort träumen und doch in ihrer Welt hängen bleiben, die sich in ihrem Alltag verheddern, als hätten sich Algen um sie geschlungen. Stumm wie Fische, sind sie nicht fähig zu kommunizieren und Beziehungen zu führen.¹⁶³

Die Figuren in Eugenie Kains Texten verspüren verstärkt den ihnen auferlegten Druck und die Tatsache, dass ihr Leben fremd bestimmt ist. Die Macht, ein selbst bestimmtes Leben zu führen, wird den Figuren nach und nach genommen. Metaphorisch bleibt den ProtagonistInnen die Luft zum Atmen weg, sie verlieren ihre eigene Sprache und somit das Mitspracherecht, sie erscheinen als geschwächte Personen. In Eugenie Kains Texten trifft der Leser oder die Leserin immer wieder auf Textstellen, die die Sprachlosigkeit, vor allem der weiblichen Figuren aufzeigen. Durch äußere Umstände, meist durch den eigenen Ehemann oder Lebensgefährten, wird den Frauen ein Sprechen unmöglich gemacht. Da den Frauen ihre Sprache abgesprochen wird, wird ihnen jegliches Mitspracherecht untersagt und Macht bzw. Selbstbestimmung genommen.

5.1.1. Rückeroberung des Sprachraumes – *Feuerbrand*

Die Erzählung *Feuerbrand* aus dem Erzählband *Hohe Wasser* schildert die Geschichte einer Frau, die nach der Trennung von ihrem Lebensgefährten mit ihren beiden Kindern verreist. Es handelt sich um eine Reise in die Bretagne und gleichzeitig um eine Reise zu sich selbst und zu der schon verloren geglaubten Sprache.

*Wo eine Sprache nicht ausreichte, konnten neue Worte gefunden werden. Aber der Mann sprach nicht viel. Von Anfang an. Hinter seinem Schweigen steckte kein Geheimnis. Er hatte ihr wirklich nichts zu sagen. Sie hatte neben ihm ihre Sprache verloren, ohne dass es besonders aufgefallen war. Als er ihr zu verstehen gab, dass es ihm ernst sei mit der Trennung, fehlten die Worte. Wie nach einem Schlaganfall musste sie das Sprechen wieder lernen. Es war mühselig und schmerzhaft. Sie hasste ihr Gestammel, an dem kein Fortschritt zu erkennen war. Erst am wachsenden Unmut der Kinder spürte sie, dass sich doch etwas änderte.*¹⁶⁴

¹⁶³ Landerl, Peter: Geruch nach feuchter Mauer. Eugenie Kains Erzählungen im Zeichen des Wassers. In: Wiener Zeitung, Beilage Extra. Wien, 21. Mai. 2004, S.: 7, Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

¹⁶⁴ Kain, Eugenie: *Feuerbrand*. In: *Hohe Wasser*. S. 102-144, zit. S. 119.

Das Verhalten der Kinder und deren Reaktionen auf die Veränderung der Mutter sagen viel darüber aus, wie das Leben mit dem Lebensgefährten gewesen sein muss. Die Kinder haben keinen Respekt vor ihrer Mutter, machen sich lustig und demütigen sie. Der Mann hat nie viel gesprochen, er hatte ihr nichts mitzuteilen und verhinderte ebenso das Sprechen der Frau. Erst nach der Trennung, nach langen Jahren der Sprachlosigkeit tastet sie sich wieder an die verlorene Sprache heran. Am Ende der Reise, nach vielen Erlebnissen, Erinnerungen und nach Demütigungen der unfolgsamen Kinder findet sie endlich zu ihrer Sprache und ihrer Selbstständigkeit zurück. Dieser Wendepunkt und Neubeginn wird auch in den eingeschobenen Abschnitten über die Holzarbeit deutlich.¹⁶⁵ In die Erzählung über die Reise ist ein retrospektiver Erzählstrang eingeflochten, der auf die Heimat der Frau und die Vergangenheit verweist und parallel den Fortschritt und die Veränderungen im Leben der Protagonistin aufzeigt. Der Feuerbrand, eine von einem Bakterium verursachte Pflanzenkrankheit, die der Geschichte den Titel gibt, ist der Auslöser für eine der Veränderungen.

Die Motorsäge schnitt in Stämme, die mit zwei Händen zu umfassen waren. Die Motorsäge schnitt in Stämme, die sich umarmen ließen. Mostbirnbäume, Edelobst, Sträucher, plötzlich wurden sie alle zur Gefahr, unheilbringend wie Vögel und Bienen, die auf ihrem Flug die Seuche verbreiteten. Das Vergehen einer Landschaft: Verändert, verstummt, verschwunden.¹⁶⁶

Die Landschaft ist verstummt und muss sich wandeln, so wie die Protagonistin ihr Leben nach der Trennung vom Vater der Kinder verändern muss.

Die Motorsäge traf auf Stein. Es war umgeschnitten, was umgeschnitten werden musste. Feuerbusch. Feuerdorn, Weißdorn, Rotdorn, Hahndorn. Vogelbeere. Mehlbeere. Elsbeere. Speierling. Keine Zierhölzer mehr. Keine Wirtspflanzen für den Feuerbrand. Sperrzone für Bienen und Vögel. Neubeginn mit resistenten Pflanzen in einem stummen, skalpierten Land.¹⁶⁷

Das Land ist skalpiert und stumm wie die verlassene Frau, aber es gibt Hoffnung. So wie die Protagonistin zu ihrer Sprache zurückfinden wird, so werden auch resistente Pflanzen

¹⁶⁵ Das Thema der Holzarbeit kehrt in den Erzählungen Eugenie Kais immer wieder. Ihr Vater, der Schriftsteller Franz Kain, war gelernter Holzknecht und hatte besonders darauf geachtet seinen Kindern den richtigen Umgang mit Holz beizubringen. Eugenie Kain in einem Interview mit Marion Hussong über Holz: „Wenn ich das Wort Holz höre, denke ich an Wärme, an einen guten Geruch, an viel Arbeit, aber auch an einen nachwachsenden Rohstoff und an ein angenehmes Material, mit dem man viel machen kann.“

In: „Mauthausen wäre auch einmal eine Idee. Wo kann man dort gut essen?“ Marion Hussong im Gespräch mit Eugenie Kain. <http://www2.dickinson.edu/glossen/Heft28/Hussong-Kain.html> - eingesehen am 5.11.2009)

¹⁶⁶ Kain, Feuerbrand. In: Hohe Wasser, S. 104.

¹⁶⁷ Ebd., S. 142.

der Landschaft ein neues Gesicht geben. Am Ende lässt der Druck nach, der auf der Protagonistin lastet, weil sie ihre Sprache wieder zurückerlangt.

In den Text *Feuerbrand* ist eine Binnenerzählung eingewoben, die die Mutter ihren Kindern erzählt. Sie berichtet von einer Wasserfrau, die von einem Fischer mit an Land genommen wird, der durch ihren traurigen Gesang auf sie aufmerksam gemacht wurde. „Eine helle Stimme sang ein Lied in einer Sprache, die der Fischer nicht verstand, der Melodie nach war es ein trauriges Lied.“¹⁶⁸ Die Wasserfrau lebt bei dem Fischer, gebiert ihm zwei Kinder und ist eine hervorragende Hausfrau. Da sie ihre Aufgaben erfüllt, ist es für den Fischer nicht weiter besorgniserregend, dass ihre Gesänge ausbleiben, dass sie verstummt.¹⁶⁹ Erst als die Wasserfrau beschließt ihre Familie zu verlassen und zurück ins Meer zu gehen, erzählen die Fischer von einem Gesang, den sie gehört hatten.

*Sie köpfelte in die Wellen und war weg. Kurze Zeit später kamen die Fischer in ihren Booten. Sie hatten reichen Fang gemacht. Sie wirkten sehr benommen und erzählten, dass sie einen schrecklich traurigen Gesang gehört hatten, als sie sich der Küste näherten.*¹⁷⁰

Durch die Rückbesinnung auf ein Leben im Wasser, weg von Familie und Haushalt, findet die Wasserfrau zu ihrem Gesang zurück, der jedoch ein trauriger bleibt. Erst durch das Zurückkehren zu den Dingen die sie selbst ausmachen, die ihre Person bestimmen, erhält sie ihre Stimme zurück und somit auch Selbstbestimmung und Freiheit.

Die Geschichte, die die Mutter ihren Kindern erzählt, ruft bei den LeserInnen die Assoziation mit dem Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen hervor. Literarische Beschäftigungen mit dem Wasserfrauenmythos reichen von Friedrich de la Motte Fouqué (*Undine* 1811)¹⁷¹, über Andersen (*Die kleine Meerjungfrau* 1837)¹⁷² bis hin zu Ingeborg Bachmann (*Undine geht* 1961)¹⁷³. In Andersens Text kommt das Motiv „der in und wegen ihrer Liebe sprachlos gewordenen Wasserfrau“¹⁷⁴ zum überlieferten Meerjungfrauenstoff hinzu. Bei Ingeborg Bachmann wird das Thema der Sprachlosigkeit verdichtet und zu einem zentralen Punkt in *Undine geht*. Es lässt sich hier

¹⁶⁸ Kain, Feuerbrand. In: Hohe Wasser, S. 136f.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 138.

¹⁷⁰ Ebd., S. 138f.

¹⁷¹ Fouqué, Friedrich de la Motte: *Undine*. Eine Erzählung. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel-Verlag 2000.

¹⁷² Andersen, Hans Christian: *Die kleine Meerjungfrau*. In: *Sämtliche Märchen in zwei Bänden*. Erster Band. Düsseldorf und Zürich: Patmos Verlag 2005, S. 81-107.

¹⁷³ Bachmann, Ingeborg: *Undine geht*. In: *Sämtliche Erzählungen*. München/Zürich: Piper 2005, S. 253-263.

¹⁷⁴ Fassbind-Eigenheer, Ruth: *UNDINE oder DIE NASSE GRENZE ZWISCHEN MIR UND MIR: Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 1994. (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* Nr. 291.), S. 119.

eine „Problematisierung der Sprache, eine Reduktion des Sprachvermögens und der Möglichkeit des Verstandenwerdens“¹⁷⁵ erkennen. Ich erwähne diese Bezüge und hebe hier vor allem Ingeborg Bachmanns Beschäftigung mit Sprache hervor, da Eugenie Kains märchenhafte Textstelle als mögliche Bezugnahme auf Ingeborg Bachmanns *Undine geht* gelesen werden kann. In einem Zeitungsinterview über die Erzählung *Atemnot* kommt Eugenie Kain auf Ingeborg Bachmann und die Thematik der Sprache und des Schweigens bzw. des Verschweigens zu sprechen. Die Autorin wird nach dem Verdrängen der Wahrheit als Thema in ihrer Literatur befragt. Christian Pichler fragt nach, ob es sich hier um eine Parallele zu Ingeborg Bachmann handeln könne und Eugenie Kain antwortet in Bezug auf ihr Buch *Atemnot* folgendermaßen:

*Es gibt ein Schweigen und ein Verschweigen. Mit dem bewussten Verschweigen, dem Sich-nicht-erinnern-Wollen landen wir tatsächlich bei Bachmann: Nach dem realen Mord geschieht durch das Schweigen das zweite Umbringen.*¹⁷⁶

Auf den ersten Blick erscheinen die Frauen in den Erzählungen Eugenie Kains schwach, da ihnen bei jeder Gelegenheit Steine in den Weg gelegt werden und sie sich erst in ihrem Unglück nicht zu helfen wissen. Doch gerade diese angeblich schwachen Frauen sind die eigentlich Starken, die Figuren, die die Hoffnung nie verlieren und doch hin und wieder aus ihrem Dilemma ausbrechen können.

5.1.2. Isolation durch Sprachlosigkeit – *Kaventsmann*

Die Erzählung *Kaventsmann*, ebenfalls aus dem Erzählband *Hohe Wasser* handelt von einem Ehepaar, das auf Vorschlag der Frau hin nach Irland reist um dort die Liebe wieder aufleben zu lassen und so die Ehe zu retten, die jedoch ganz offensichtlich nicht mehr zu retten ist. Der namenlos bleibende Ehemann, der nicht daran interessiert ist, die alte Liebe aufzufrischen, willigt ein mitzureisen, unter einigen Bedingungen: „*kein Sprachkurs, kein Schreibkurs, keine erzwungenen Zärtlichkeiten.*“¹⁷⁷ Die Forderungen betreffen sowohl ihn als auch sie, entsprechen aber seinen Wünschen und schränken so die Frau ein, die sich nach Zärtlichkeit sehnt und ein Mitteilungsbedürfnis verspürt. Seine Frau soll sich ihm nicht nähern und damit nicht genug, auch eine Annäherung an andere Personen kommt nicht in Frage. Durch das Verbot, die Sprache der Einheimischen zu erlernen wird

¹⁷⁵ Fassbind-Eigenheer, Ruth: *UNDINE oder DIE NASSE GRENZE ZWISCHEN MIR UND MIR*, S. 120.

¹⁷⁶ Pichler, Christian: *Durch das Verschweigen geschieht der zweite Mord*. In: *OÖ. Nachrichten*. 31. Oktober. 2003, S. 25. Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

¹⁷⁷ Kain, Eugenie: *Kaventsmann*. In: *Hohe Wasser*. S. 71-101, zit. S. 73.

die Frau in die Sprachlosigkeit und somit in die Hilflosigkeit getrieben. Die Aneignung einer Sprache, derer er selbst nicht mächtig ist, soll auch seiner Frau verwehrt bleiben. Er ist trotz allem von der Notwendigkeit und den Vorteilen fremde Sprachen zu erlernen überzeugt und eignet sich selbst die Sprache der SeglerInnen an. *„Er hatte sich ein Schifffahrtslexikon besorgt und ein Segelhandbuch für Anfänger. Es war wichtig ihre Sprache zu sprechen.“*¹⁷⁸ Es war wichtig die Sprache der SeglerInnen zu sprechen, um so am Arbeitsplatz brillieren zu können, da ein Segel-Seminar für Führungskräfte stattgefunden hatte und nun die Seglerei großes Thema war. Es war wichtig dazu zu gehören, sich zu engagieren und zu versuchen sich so den Arbeitsplatz in schweren Zeiten zu sichern. Er hatte keine Ahnung vom Segeln und war vor allem sehr ungerne auf dem Meer, doch es war unerlässlich dem beruflichen Druck standzuhalten. Erich Hackl kommt in seiner Rezension *Äpfel, wild und sauer* auf die Überforderung der Männer in den Erzählungen Eugenie Kains zu sprechen:

Die Männer? Sind sprachlos oder auf Selbstgespräche zurückgeworfen, unfähig dem Druck von außen standzuhalten. Sie glauben den sogenannten Anforderungen des Lebens, beruflich wie privat, gerecht werden zu müssen – und geben diesen Druck doch nur weiter, in Form von Vorwürfen und Erwartungen an ihre Frauen, oder nehmen es hin, dass er sich einnistet, als „ein dumpf brennender Schmerz“.¹⁷⁹

Während der Protagonist versucht sich über Wasser zu halten und sich im Urlaub Wissen für die Arbeitswelt aneignet, kämpft seine Frau ebenfalls mit der Sprachlosigkeit. Die mangelhafte Fremdsprachenkenntnis bereitet ihr Probleme, sie tut sich schwer dazu zu gehören, denn sie kann sich nicht besonders gut verständigen. Wenige Worte eignet sie sich an, um grüßen und einkaufen zu können, doch der Ehemann erinnert sie nochmals an ihr Versprechen das Erlernen der Sprache zu unterlassen.¹⁸⁰ Die Einheimischen können sie nicht verstehen, die Unterhaltung bleibt mühsam und wird beinahe unmöglich, nach einem Sturz über eine eiserne Kette. Sie schlägt sich die oberen Vorderzähne aus und kann sich nun nur noch mit Gesten verständigen.

*Mit ihren Irischkenntnissen hatte sie wenig Erfolg. Sie erhielt englische, aber auch französische und italienische Antworten. Es mochte an ihren Zähnen liegen. Sie hatte Schwierigkeiten mit der Artikulation. Jedes Wort klang wie gefaucht.*¹⁸¹

¹⁷⁸ Kain, Kaventsmann. In: Hohe Wasser, S. 76.

¹⁷⁹ Hackl, Erich: Äpfel, wild und sauer. In: Die Presse, Beilage Spectrum. 19. Juni. 2004, S. VII, Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

¹⁸⁰ Vgl. Kain, Kaventsmann. In: Hohe Wasser, S. 74.

¹⁸¹ Ebd., S. 97f.

Tagelang verstummt sie und verständigt sich nur durch Kopfnicken. Das Sprechen wird ihr unmöglich gemacht, erst durch das Verhalten des Ehemannes, dann durch eine Unachtsamkeit, die einen Unfall nach sich zieht. Es ist nicht nur schwierig für sie einen Zugang zur fremden Sprache zu finden, es ist auch ein Kampf die eigene Sprache zurückzuerlangen.

5.1.3. Wiederaneignung der Handlungsfähigkeit – *Amuse-Gueule*

In der Erzählung *Amuse-Gueule*, erschienen in *Schneckenkönig*, ist es ebenso ein Mann, der seine Frau nicht zu Wort kommen lässt. Die namenlose Protagonistin sitzt mit ihrem Partner, kurz und nüchtern B. genannt, in einem Restaurant bei einem Teller *Amuse-Gueule*. Die Gedanken der Frau sind nicht bei B. sondern schweifen ab in die Küche zu dem als anziehend geschilderten Koch und die Beschreibung der *Amuse-Gueule* als „Gruß aus der Küche“ erlangt so eine weitere Bedeutung. Die Protagonistin möchte die kleinen Häppchen genießen, den erlesenen Geschmäckern nachsinnen, doch ihr Begleiter liebt es, ihr Essen in den Mund zu stecken, ohne zu fragen von ihrem Teller zu essen und selbst ohne Ende zu sprechen.

Ich bin keine Frau, die sich gerne füttern lässt und ich bin keine Frau, die füttert. B. aber liebte es, mir etwas in den Mund zu stecken. Eine Dattel, eine Weintraube, einen Salzcracker mit Liptauer aus dem Kühlregal, ein Stück Vollkornbrot mit Bergkäse, eine Salzgurke, eine grüne Olive, ein Stück Schokolade, einen scharfen Kaugummi und noch eine Dattel. Und während ich lutschte und kaute und schluckte, redete er ununterbrochen und forderte Aufmerksamkeit und Antwort. Und während ich beim Essen lieber schweige, um den Aromen nachzuspüren und mich auf den Geschmack einzulassen, redete B. uns vom Essen weg. Komplizierte Zusammenhänge wollte er erörtert haben oder uns zum Lachen bringen oder den weiteren Tagesverlauf festlegen. Halt's Maul heißt ta gueule. Nie hatte ich es geschafft, ihm das zu sagen. Wahrscheinlich weil ich den Mund immer voll hatte, während er redete und redete und redete.¹⁸²

Die Liebe zu B. ist erloschen, doch die Protagonistin hatte noch nicht den Mut ihm das unmissverständlich mitzuteilen und sich von ihm zu trennen. B. bemüht sich über alle Maßen seine Partnerin zu unterhalten und zu verführen, er verspricht ihr, dass nicht nur der Koch heute sein Bestes geben würde.¹⁸³ Doch alle Bemühungen scheinen vergebens, B.s Lebensgefährtin wirkt immer mehr abgeneigt und angeekelt. Sie besucht den Koch in der Küche, der für sie kein Fremder ist, da sie ihn bei einem Kochseminar zuvor schon

¹⁸² Kain, Eugenie: *Amuse-Gueule*. In: *Schneckenkönig*, S. 61-70, zit. S. 66.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 65.

kennengelernt hatte und spricht mit ihm über das Essen. Der Koch ist daran interessiert wie ihr das Mangaliza-Schwein schmeckt und es ist ihr endlich möglich sich in den Geschmäckern zu verlieren und den verschiedenen Aromen nachzuspüren. Sie kostet und verbrennt sich am Gaumen, eine Brandblase entsteht. Als der Koch sie festhält um die Blase zu betrachten, lehnt sie sich weit zurück und bekommt ein Messer zu greifen.

*Ein Messer aus Damaszenerstahl, hervorragend geeignet zum Fischeköpfen und Kräuterhacken, zum Zerteilen von Geflügel und Fleisch. Ein Messer für Profis. Einseitig angeschliffen. Scharf und spitz. Vorsichtig tastete die Zunge über die Blase am Gaumen. Ich wünschte B., dass er zumindest seine gefüllte Zucchiniblüte mit Andacht gegessen hatte. Denn auch ich war bereit, mein Bestes zu geben.*¹⁸⁴

Die Protagonistin in *Amuse-Gueule* hat den Protagonistinnen der zuvor besprochenen Erzählungen des Kapitels *Sprachräume* Einiges voraus. Sie ist sich über ihre verhasste Lage bewusst und kann klar artikulieren, was genau sie an ihrem Leben mit B. stört. Sie lässt sich nicht gerne füttern und will nicht komplizierte Themen beim Essen abhandeln, kurz – sie möchte ihr Essen und ihr Leben genießen, am besten ohne ihren redseligen Begleiter. In der Küche beim Koch und den kulinarischen Genüssen liegt das Paradies, während am Tisch ein langweiliges Gespräch über Winterreifen auf sie wartet. Die Protagonistin beschließt ihre Geschicke selbst in die Hand zu nehmen. Sie schafft hier nicht nur den Sprung zurück zur verlorenen, oder besser gesagt verschluckten Sprache, sondern sprengt ihre Fesseln und lässt nun lieber Taten sprechen. Der Spruch heute Abend ihr Bestes zu geben, ist eine klare Kampfansage und impliziert in Verbindung mit dem Griff nach dem Messer, dass ein klarer Schnitt vollzogen werden muss. Ob es sich hierbei um eine unausgesprochene Morddrohung handelt oder um den Vorsatz einen Schlussstrich zu ziehen sei dahin gestellt.

5.1.4. *Atemnot* und Sprachleere

Die Figuren im Roman *Atemnot* treffen in einem Hochhaus am Rande von Linz aufeinander. Die Rede ist von den Wohnblöcken am Harter Plateau, die im Jahr 2003 gesprengt wurden. Desiree, ein junges Mädchen begeht Selbstmord und stürzt sich von einem Balkon des Hochhauses. Die Frage steht hier im Mittelpunkt wie es dazu kommen konnte und was Desiree zu diesem Schritt getrieben hat. Wie der Titel *Atemnot* schon vorausweisend anzeigt, ist dem Mädchen regelrecht der Atem genommen worden. Im

¹⁸⁴ Kain, *Amuse-Gueule*. In: *Schneckenkönig*, S. 70.

Laufe der Geschichte erfahren wir, dass es um Missbrauch und um Herrschaftsverhältnisse geht und darüber, „warum ein Leben fremdbestimmt ist“¹⁸⁵.

Es geht um Mißbrauch. Vor allem um den Mißbrauch einer ganzen Gesellschaftsschicht (des sogenannten Proletariats, das in den Hochhäusern am „Harter Plateau“ am Stadtrand von Linz lebt). Es geht auch um Landschaftsmißbrauch (Zerstörung der Landschaft um Linz durch Industrie). Mißbrauch einer Stadt (alles wird begradigt, ausgebaggert, niedergewalzt, eingeebnet. Die Stadt wird zur „Sackgassenstadt“). Geschichtsmißbrauch (davon spricht der „Geschichtenerzähler“). Mißbrauch eines Körpers durch Krankheit (Atemnot).¹⁸⁶

Marie Therese will in der Erzählung *Atemnot* die Geschichte von Desiree niederschreiben und ihr eine Stimme geben. Gegen das Schweigen aller Beteiligten über die Umstände des Selbstmordes von Desiree und deren Missbrauch in der Kindheit ist alleine jedoch schwer anzukämpfen. Marie Therese befragt die Bewohner und Bewohnerinnen des Hauses, die Familie, FreundInnen und den Sozialarbeiter, der Desiree betreut hatte. Doch Marie Therese ist skeptisch und zweifelt daran die Geschichte von Desiree erzählen zu können.

*Es wird nicht, sagte Therese zu Marie. Es sperrt sich. Die Geschichte von Desiree wird nicht erzählt werden, nicht von mir. Ich kann nicht. Desirees Geschichte wird unbeachtet bleiben wie ein wandernder Stein am Grunde der Donau.*¹⁸⁷

Es ist schwierig für Marie Therese gegen die Sprachleere anzukämpfen.¹⁸⁸ Die Geschichten über Desiree, ihr Umfeld und ihre Kindheit münden in ein großes Schweigen. So beginnt auch die Vogelfrau zuerst von dem kleinen Kind zu erzählen, das früher zum Kirschen-essen zu Besuch kam, in dessen Windel sie Blut gesehen und eine Wunde wahrgenommen hatte, die eine Fünfjährige nicht haben sollte. Die Vogelfrau erzählt, erinnert sich an die Geschehnisse, kommt ins Stocken und verfällt in großes, trauriges Schweigen. *„Die Vogelfrau ließ das Mikrofon sinken und fiel in tiefes Schweigen. Tonlos bewegte sie die Unterkiefer.“*¹⁸⁹ Nicht nur das Schweigen und Abblocken durch Vater und Mutter, sondern auch die Hilflosigkeit und das betretene Schweigen anderer ZeugInnen bestimmen Marie Thereses Suchen nach der Wahrheit. Auch Richard Kogler, der Sozialarbeiter, schweigt über den Missbrauch und beruft sich auf die Schweigepflicht. Er schweigt, „weil er Desiree liebt, weil er ihre Demütigung

¹⁸⁵ Pichler, Durch das Verschweigen geschieht der zweite Mord, S. 25.

¹⁸⁶ Schreiner, Margit: Das Mysterium ist unaussprechbar. Zu Eugenie Kains „Atemnot“. In: Literatur und Kritik. September 2002, S. 90. Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

¹⁸⁷ Kain, Atemnot, S. 28.

¹⁸⁸ Ebd., S. 33.

¹⁸⁹ Ebd., S. 85.

nicht sprechend wiederholen will und wahrscheinlich auch, weil er einmal mit ihr in einer erotischen Situation war, die sie erschreckt hat.“¹⁹⁰ Er hat die nötige Distanz zu Desiree verloren. Eugenie Kain sagt in einem Interview über ihr Buch *Atemnot* und das Thema des Schweigens, wie auch schon in Kapitel 5.1.1. Rückeroberung des Sprachraumes – *Feuerbrand* erwähnt, dass durch das Schweigen, durch das bewusste *Verschweigen* eines Mordes, das zweite Umbringen stattfindet.¹⁹¹ So machen sich alle schweigenden Befragten mitschuldig am Unglück Desirees.

5.2. Soziale Ränder

Erich Hackl schreibt in einer Rezension zum Roman *Flüsterlieder* in der Tageszeitung *Die Presse* über die Handlungs- und Erfahrungsräume, die die Autorin Eugenie Kain ihren Protagonisten und Protagonistinnen eröffnet:

Schon ihre früheren Erzählungen haben sich dadurch ausgezeichnet, dass sie den Helden, Heldinnen Räume öffnet, die Fähigkeit zugesteht, trotz aller Hindernisse zu sich selbst zu finden, sich gegenüber der Welt zu öffnen und ihre Erfahrungen als Gewinn zu verbuchen.¹⁹²

Eugenie Kain beschäftigt sich in ihren Erzählungen mit der gesellschaftlichen Randstellung der weniger privilegierten Leute, mit deren Kraft und deren Mut und mit den jeweiligen Lebensräumen der betroffenen Personen. Das Motiv des „sich-am-Rande-Befindens“ spiegelt sich in den Beschreibungen der einzelnen Protagonisten und Protagonistinnen wieder. Eugenie Kain schreibt in ihrer Literatur über den Alltag von Menschen, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt, die mit ihren Problemen und Sorgen alleine gelassen werden. Rastlose und kranke Menschen, AußenseiterInnen und vor allem Frauen, denen nichts geschenkt wird im Leben, sind es, um die sich die Geschichten drehen. Es sind nicht Geschichten über die schwachen, „kleinen“ Leute, sondern Erzählungen über Menschen, die tagtäglich wahre Stärke und Mut beweisen müssen. Ihre Geschichten oszillieren um das Leben an der Peripherie, an der Grenze zwischen Natur und Industriezone. Die Figuren leiden an prekären Arbeitsverhältnissen und kämpfen mit der Wohnsituation in unmenschlichen Lebensräumen. Sie verdienen schlecht und sind Teil der subalternen Klasse.

¹⁹⁰ Schreiner, Das Mysterium ist unaussprechbar. Zu Eugenie Kains „Atemnot“, S. 92.

¹⁹¹ Vgl. Pichler, Durch das Verschweigen geschieht der zweite Mord, S. 25.

¹⁹² Hackl, Erich: Nicht mehr. Noch zu früh. In: Die Presse, Beilage Spectrum. 13. Mai. 2006, S. IX, Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

Sie sind alle von der Maschinerie der Leistungsgesellschaft ausgespuckt worden, können nicht mehr vermittelt werden, wie der Schneckenkönig, oder schaffen als Mütter und Ehefrauen, die jahrelang in ihren Bügelzimmern vom Ozean geträumt und nach Horoskopen gelebt haben, den Wiedereinstieg nicht mehr. Kinder, kranke und alte Menschen haben im Arbeitsmarkt ohnehin keinen Platz.¹⁹³

Die Personen in Eugenie Kains Texten verspüren verstärkt den ihnen auferlegten Druck, der Bestandteil der heutigen Leistungsgesellschaft ist. Die Protagonistin in der Erzählung *Spanlfrau* aus dem Erzählband *Sehnsucht nach Tamanrasset* ist Mutter und auch unentbehrliche Arbeiterin bei der Holzarbeit. Der Rohbau des Hauses und somit die Fertigstellung des Zubaus ist teuer und die Protagonistin muss den Wiedereinstieg ins Berufsleben wagen. Erzählt wird hier von Kursen des Arbeitsamtes, in denen die Teilnehmerinnen Visionen des idealen Arbeitsplatzes zeichnen und sich letztendlich mit der konträren Realität abfinden müssen. Die Protagonistin findet tatsächlich einen Arbeitsplatz, gerät jedoch so in eine äußerst prekäre Lage. Die Verantwortung als Mutter, die Landarbeit und die Arbeit im Büro sind nur schwer miteinander vereinbar – vom neuen Chef gibt es kein Entgegenkommen, er will sie nicht fest anstellen.

*Er würde sie aber gerne geringfügig anstellen, da wäre sie sogar unfallversichert. Auch die Bürodame hätte dieser Regelung zugestimmt. Was sie im Monat mehr arbeiten als sie verdienen dürfen, würde im Folgemonat angerechnet. Aber, das müsse er selbstredend deponieren, für jeden Tippfehler gäbe es einen Abzug von symbolischen 20 Groschen, schließlich sei das bei ihr notwendige Korrekturlesen ein zusätzlicher Arbeitsaufwand.*¹⁹⁴

Übergriffe und Forderungen laufen auf Zweifel der Protagonistin hinaus. „Darf er das?“¹⁹⁵ fragt sie sich immer wieder, doch sie ist angewiesen auf das Geld und den Job. Oft wird der Druck, der auf die Figuren wirkt, von denselben jedoch nicht als ein Druck wahrgenommen, der von außen auf sie ausgeübt wird, der ausgeht von windigen Arbeitsstellen und durchtriebenen Arbeitgebern. Sie suchen die Schuld an der Überlastung und dem eigenen Versagen bei sich selbst und erkennen nicht, dass andere für ihr Unglück verantwortlich sind.

[Es] wird eine neue Not sichtbar, die von den Opfern als ihr eigenes Versagen empfunden wird, eine Not, die sich umso schmerzlicher in den Menschen und ihren

¹⁹³ Gürtler, Christa: Ausgespuckt, abgetaucht. In: Die Furche Nr. 13, Beilage Bücherfrühling. Wien, 25. März. 2004, S. II, Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

¹⁹⁴ Kain, Spanlfrau. In: Sehnsucht nach Tamanrasset, S. 39-54, zit. S. 50f.

¹⁹⁵ Ebd., S. 41.

Beziehungen niederschlägt, weil sie nicht als etwas Gemachtes, von anderen Angerichtetes erkannt, sondern nur als persönliche Katastrophe erlebt wird [...].¹⁹⁶

Die Protagonisten und Protagonistinnen sind die Opfer, sehen sich aber selbst als die einzig Verantwortlichen für ihre Misere. Es scheint keinen Ausweg zu geben, keine Hoffnung auf Veränderung oder Ausbruch. So wie Desiree im Roman *Atemnot* denkt: „Keiner wird dir glauben. Niemand hört dir zu. So wird das bleiben dein Leben lang.“¹⁹⁷, sich vom Balkon abstößt und dem Höllengebirge entgegenspringt. Angst, Panik und Orientierungslosigkeit machen sich breit.¹⁹⁸ Eugenie Kain spricht in einem Interview mit Silvana Steinbacher über die Verängstigung der Menschen, die immer mehr wie „hypnotisierte Kaninchen“ reagieren, wobei dies laut Kain nachvollziehbar, aber nicht der richtige Weg für Veränderungen sein kann.¹⁹⁹ Vor allem möchte Kain aufzeigen, dass Veränderung möglich, dies aber mit großer Anstrengung und Mut verbunden ist. In einem Interview mit Karin Schütze spricht sie über ihre literarische Auseinandersetzung mit subalternen Klassen:

*Mir geht es darum, nicht nur die materielle, sondern auch die seelische Not aufzuzeigen, die Einsamkeit des Individuums, das Verloren-sein, aber auch, welche Kräfte mobilisiert werden können, um aus dieser Verstörung herauszufinden.*²⁰⁰

5.2.1. Individueller Handlungsspielraum

Neben dem topographischen Raum der auf den Menschen wirkt, haben wir den sozialen Raum, den Raum des Umfeldes und wie dieses auf Personen wirkt betrachtet. Wiederkehrende Topoi in Eugenie Kains Literatur sind die Menschen und wie sie leben, wie sie sich in einem Raum behaupten müssen und wie dieser die Protagonisten und Protagonistinnen beeinflusst. Um einen umfassenden Blick auf die Situation der Figuren bei Kain zu erlangen muss nun kurz auch der innerste und privateste Raum näher betrachtet werden. Es ist der Raum der Persönlichkeit, der Freiräume, der Träume, Ziele und der Wünsche für sich selbst. Die Rede ist von dem Raum, in den andere – würde man

¹⁹⁶ Höller, Hans: Zu Eugenie Kains Erzählkunst. Landeskulturpreis für Literatur 2007. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. 01/2008. Hrsg. v. StifterHaus Linz- Zentrum für Literatur und Sprache. Linz: Trauner Verlag 2008, S. 23-26, zit. S. 25.

¹⁹⁷ Kain, *Atemnot*, S. 11.

¹⁹⁸ Vgl. Steinbacher, Zaungast, S. 305.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Schütze, Karin: „Die Stadt ist ein guter Ort zum Schreiben“. In: Oberösterreichische Nachrichten. Linz, 29. 12. 2007, S. 29, Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

meinen – nicht eingreifen können, der Raum in dem die betreffende Person sie selbst sein kann. Dieser Raum scheint durchaus positiv konnotiert zu sein, ist es doch der Raum, der den ProtagonistInnen Freiheit und Stabilität sichert. Bei Eugenie Kain sind es aber traurige Augenblicke, die die betreffenden Textstellen auslösen. Es geht hier um Menschen, die unangepasst leben und die nicht entsprechen. Menschen, die eine andere Sicht auf die Dinge haben und daher nicht Mitglied einer Gemeinschaft durch Vereinbarung sind. Ihre persönliche Sichtweise unterscheidet sich von der einer Mehrheit und so werden sie zu AußenseiterInnen.

Der Schneckenkönig aus der gleichnamigen Erzählung ist ein Außenseiter, „*Er lernte früh, sich schmal zu machen, unsichtbar wollte er sein.*“²⁰¹ Die roten, krausen Haare des Jungen verraten die Schande, die auf ihm lastet. Die Familie hat durchwegs braunes Haar, nur die des Nachbarn sind ebenfalls rot und zeigen dem Vater klar auf – der Junge gehört nicht zu uns. Der Familienvater akzeptiert den Jungen nicht als seinen eigenen, die Mutter sehnt sich nach anderen Horizonten und verschwindet oft tagelang. Die einzige Ablenkung für den Schneckenkönig ist die Beschäftigung mit dem Schneckenkönig (einem sehr seltenen nach links gewundenen Schneckenhaus), dem er seinen Namen zu verdanken hat. Dieses Interesse macht ihn zu einem Sonderling, die MitschülerInnen verspotten ihn, die LehrerInnen verzweifeln. Erst nach einem Begräbnis bei dem er zum Gespött der Leute wird, bricht es aus ihm heraus – er macht sich Luft und legt Feuer in einer Lagerhalle.

In der Erzählung *Flüsterlieder* ist eine Parallele zur Figur des Schneckenkönigs und seiner aussichtslosen Situation zu finden. Die Protagonistin erinnert sich an Begebenheit aus der Kindheit, die auf eine ebenso kreative und unkonventionelle Art des Denkens des Kindes hinweisen wie es beim Schneckenkönig der Fall ist. Die Protagonistin hat es als Kind politisch linker Eltern nicht leicht in der Schule, ihr ist das Stigma auferlegt ein Kommunistenkind zu sein.²⁰² Gleich zu Beginn muss sie erfahren, dass sie Heidin ist, „*Die einzige der Klasse, die einzige der Schule, die erste Heidin der Lehrerin*“²⁰³ und dass Indianerin als Berufswunsch nicht gilt. Die LehrerInnen sind besorgt, die politische Meinung der Eltern des Kindes könnte auf andere MitschülerInnen abfärben. Das Mädchen hat es nicht leicht in der Schule und die Situation gipfelt in der Beschuldigung,

²⁰¹ Kain, Eugenie: Schneckenkönig. In: Schneckenkönig, S. 41-60, zit. S. 41.

²⁰² Vgl. Gespräch zwischen Marion Hussong und Eugenie Kain über autobiographische Züge in den Abschnitten zur Schulzeit der Protagonistin in *Flüsterlieder*.

<http://www2.dickinson.edu/glossen/Hef28/Hussong-Kain.html> (eingesehen am 5.11.2009).

²⁰³ Kain, Flüsterlieder, S. 47.

das Mädchen habe die Unterschrift ihres Vaters gefälscht. Durch die Bedrängnis des Direktors gesteht sie, was sie nicht getan hat. Anstatt auf das Verständnis des Vaters setzen zu können, gibt es auch zu Hause Ärger: *„Wir haben nie etwas zugegeben, schrie der Vater. Wenn wir etwas angestellt haben, haben wir es nicht zugegeben. Und du gestehst etwas, das du gar nicht getan hast?“*²⁰⁴

Wenn der Wunsch nach dem selbstbestimmten, ganz individuellen Leben nicht mit den Erwartungen des Umfeldes übereinstimmt, kommt es zu Problemen für die betroffenen Personen. So fällt es auch der Protagonistin in der Erzählung *Unterhilliglah*²⁰⁵ schwer sich in ein Leben einzugliedern, das in sehr konservativen und bürgerlichen Bahnen verläuft. Die erfolgreiche, berufstätige Frau war sie früher, jetzt ist sie Hausfrau und Mutter. Der neue Wohnort liegt an der Lokalbahn, das eigene Haus ist schnell hingestellt, umzingelt von weiteren Reihenhäusern. Sie hat sich einzufügen in ein Rudel der „Daheimgebliebenen“, deren Lebensinhalt Haushalt und Kind zu bedeuten hat.

*Die Daheimgebliebenen hatten ihr Rückzugsgebiet gut getarnt. Bügelbrett und Wäschekorb. Radio und Fernseher. Steppboard, Gymnastikband, Hometrainer und Hanteln. Da und dort auch ein Schreibtisch, um mit dem Haushaltsgeld zu jonglieren und um das Horoskop zu erstellen. Die Zukunft bot wenig Alternativen.*²⁰⁶

Auch durch die in den Text eingeschobenen Horoskop-Auszüge wird klar, dass es sich um ein fremd bestimmtes Leben handelt. Ein Leben, das aus eigener Kraft, wie es scheint, nicht zu verändern sondern durch Naturgesetze festgelegt ist. Und auch die Sterne stehen nicht gut: *„Freiheitsstrebende Elemente stoßen an die Grenzen von Saturn, den Planeten des konservativen Denkens und der Moral.“*²⁰⁷ Die Protagonistin ist gefangen in einem konformistischen Leben. Alle sind gleich und sie muss sich den Konventionen fügen, doch es bleibt die Sehnsucht nach Veränderung und nach dem Ausbruch.

Die Sehnsucht nach dem „Draußen“ nimmt Gestalt an im Bild des atlantischen Ozeans, von dem sie träumt, während sie am Fenster bügelt – doch die Flut an ungestillter Sehnsucht und ungelebtem Leben führt nicht zur Befreiung, sondern endet in einem angedeuteten Selbstmord – oder zumindest in einem psychischen Aufgeben, sich Abfinden mit dem scheinbar Unabänderlichen [...].²⁰⁸

Sie würde weit ins Wasser hinausgehen und sich *„der Strömung überlassen“*²⁰⁹

²⁰⁴ Kain, Flüsterlieder, S. 53.

²⁰⁵ Unterhilliglah ist ein real existierender Ort und liegt in der Gemeinde Fraham im Bezirk Eferding (OÖ).

²⁰⁶ Kain, Eugenie: Unterhilliglah. In: Hohe Wasser, S. 35-43, zit. S. 35.

²⁰⁷ Ebd., S. 39.

²⁰⁸ Pouget, Judith: Eugenie Kain. Hohe Wasser. In: Deutsche Bücher. Forum für Literatur. 34. Jahrgang. Heft 3/2004, S. 199-206, zit. S. 202.

²⁰⁹ Kain, Unterhilliglah. In: Hohe Wasser, S. 43.

5.2.2. Druck und Krankheit in *Flüsterlieder*:

Die Hauptprotagonistin und Erzählerin in *Flüsterlieder* beschreibt den Verlust eines geliebten Menschen und dessen lange und Kräfte zehrende Krankheit. Nach dem Tod des Lebenspartners ist viel zu tun, doch die Energie fehlt. „Der Schock der Todesnachricht löst zuerst eine Phase der Erstarrung aus, die Trauer wird erst später kommen“²¹⁰ Das Kind muss vom Tod des Vaters erfahren, Familie und Freunde müssen verständigt und Fotos für die Todesanzeige ausgewählt werden. Doch am Schwierigsten ist es für die Verlassene wieder alleine sein zu müssen. Vor allem der Druck, stark sein zu müssen, keine Angst zeigen zu können, also der sich selbst auferlegte Druck, macht dieser Frau zu schaffen. Der Druck der auf ihr lastet kann erst dann nachlassen, wenn sie den Schmerz zulässt und zu weinen beginnt.

*Auf dem Tisch lag der Schein der Lampe wie eine blasse Sonne. Einsam und blass wie die Sonne in Genua an windigen Jännertagen. Jahrtausende schien es her, dass sie in die Sonne gestarrt hatte und in den Wind, bis die Tränen kamen und der Druck nachließ.*²¹¹

Die Erzählerin beschreibt einen Moment in Genua, der erleichternd aber nicht von langer Dauer war. Nur für einen kurzen Augenblick tränen die Augen, sei es wegen Wind und Wetter oder vielleicht doch wegen dem unausweichlichen Unglück. Der Druck lässt nach, doch nicht für lange Zeit. Die Erzählerin spaziert auf einem Weg, den sie früher oft mit ihrem Partner gegangen war. Sie erinnert sich an Gespräche, die sie geführt hatten und dann steht sie ganz alleine da.

*Der Himmel über ihr war klar. Zwei Sterne blinkten hell. Sie versuchte das Sternbild zu orten, zu dem sie gehörten. Aus unscharfen Nebeln lösten sich Lichter. Ihre Augen trännten. Sie sah weiter in den Himmel, bis das Firmament strahlend zu zerfließen begann. Sterne tropften ihr auf Wangen und Schläfen. Ihr Gesicht hielt sie dem Himmel hin, bis es nass war. Der Druck ließ nach.*²¹²

Die Erzählerin beschreibt hier zwei Momente der Erleichterung, doch anhand der Beschreibung des Himmels und der Sterne, des Wetters wird hier das Weinen, ausgelöst von Trauer und Schmerz, verschleiert in unscharfen Nebeln. Die blendende Sonne und der starke Wind treiben der Protagonistin die Tränen in die Augen. Das Zerfließen des Firmaments und das Tropfen der Sterne werden beschrieben. Ein metaphorischer Raum

²¹⁰ Langer, Renate: Fledermaus und Menschenfisch. Eugenie Kains Erzählung "Flüsterlieder". [http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr\[0\]=luk2007068&katalog=luk&anzahl=1](http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr[0]=luk2007068&katalog=luk&anzahl=1) (eingesehen am 20.10.2009).

²¹¹ Kain, *Flüsterlieder*, S. 102.

²¹² Ebd., S. 123f.

wird geöffnet und es ist nicht klar herauszulesen, ob das Gesicht nun vom Regen oder den eigenen Tränen benetzt wird. Die Erzählerin selbst verspürt das Nachlassen des Drucks, doch ein Moment der Schwäche darf nicht richtig stattfinden.

5.3. Konkrete Schauplätze und emotionale Entsprechungen

5.3.1. Spelunking in *Flüsterlieder* – Die Höhle

Die Höhle ist ein wichtiger Schauplatz in der Erzählung *Flüsterlieder* und tritt an drei Stellen des Buches auf. Die Höhle ist ein unheimlicher, dunkler Ort, der jedoch auch für die Protagonistinnen und Protagonisten bei Eugenie Kain immer wieder erhellende und schöne Überraschungen bereit hält. Die Gegensätzlichkeit von Angst und Faszination im Raum der Höhle kommen in den betreffenden Textstellen in *Flüsterlieder* besonders gut zur Geltung. Hier stehen Elemente wie Schutz und Sicherheit, Zuständen der Finsternis und Angst gegenüber. „Faszination und Grausen, Lüsterheit und Entsetzen sind ihre emotionalen Konnotationen.“²¹³ Die Höhle verbindet konträre Gefühle miteinander und ist gerade deshalb in der Literatur ein wichtiger und spannender Schauplatz. Das Paar in *Flüsterlieder* verkörpert allzu gut die Gegensätzlichkeit der Gefühle, die mit der Höhle verbunden werden können. Es ist ihr erster gemeinsamer Urlaub und sie kennen sich noch nicht gut. Das Bild der Höhle scheint hier auch für den verschlossenen, tiefgründigen Protagonisten zu stehen, der viel mehr über die Kindheit und sein Leben erzählen hätte müssen.²¹⁴

Er ist der wahre Abenteurer, schreckt vor nichts zurück und liebt den Adrenalin-Kick, das Unvorhersehbare. Die Höhle verkörpert für ihn etwas „*Vertrautes, Schützendes. Hinter jedem Fels wartet ein Geheimnis, eine Überraschung, eine Gefahr.*“²¹⁵ Sie hingegen ist ein Angsthase und auf Sicherheit bedacht, will aber ihm zuliebe versuchen offen zu sein für ein Abenteuer und folgt ihm mit Schnorchel, Flossen und Taucherbrille in die Höhle. Er schwimmt ihr voraus, doch bei ihr macht sich Angst breit. „*Sofort machte sich Unbehagen breit, Angst. Die Gedanken verfangen sich in einer Endlosschleife. Ich muss*

²¹³ Zeit der Höhlen. Hrsg. v. Klaus Luttringer. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 1994. (= Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; Band 29), S. 36.

²¹⁴ Vgl. Lainer, Martina: Rezension zu *Flüsterlieder*.

[http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr\[0\]=bn1024838&katalog=all&anzahl=1](http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr[0]=bn1024838&katalog=all&anzahl=1) (eingesehen am 1.11.2009).

²¹⁵ Kain, *Flüsterlieder*, S. 95.

*da nicht hinein. Niemand zwingt mich.*²¹⁶ Letztendlich zwingt sie sich selbst, ihm zuliebe und unterdrückt ihre Angst. Erst ist sie überrascht, die Höhle ist nicht so furchterregend wie gedacht, es dringt von unten Licht in die Höhle, das Wasser ist klar, alles wirkt silbern. *„Im blauen Licht wurde sie leicht und unbeschwert“*²¹⁷. Dann jedoch wird das Wasser unruhig und in Folge verliert auch die Protagonistin ihre Ruhe und Gelassenheit. Sie spürt das Wasser, das plötzlich schwarz, kalt und unheimlich beschrieben wird.²¹⁸ Er beginnt nach einem Oktopus zu tauchen und bringt Bewegung in die Szene. Der Lichtkegel der Taschenlampe wandert unruhig über die Höhlenmauer.

*Im verharrenden Licht entstand Bewegung. Das Dunkel schwang in den Lichtkegel hinein und hinaus und löste sich plötzlich mit einem schrillen Kreischen. Er hatte Fledermäuse aufgeschreckt.*²¹⁹

Sie ist so erschrocken, dass sie sich schreiend an ihn klammert und unter Wasser drückt. Ein Streit entsteht und das Wasser steigt, die Höhle muss schnell verlassen werden. Die Höhle wird assoziativ mit Hades und Zugang zur Unterwelt, aber auch mit dem Mutterschoß und dem Gefühl der Geborgenheit in Verbindung gebracht. Sowohl die Geburt als auch den Tod scheinen die Höhle motivisch zu verbinden.

Die Höhle markiert den Anfang und das Ende. Wir kommen aus der (Bauch-) Höhle und gehen in das Grab als eine Höhle, deren Eingang – was eine unwesentliche Differenz ist – zugeschüttet wird. Im Anblick der Höhle ist beides versammelt: die Lust am Leben und der geheime Überdruß daran; das Entsetzen vor dem Tod und die tief in uns vergrabene, nur selten die ideologischen und metaphysischen Mauern unseres Bewußtseins durchstoßende Vorstellung von dem unsagbaren Zauber des Nochnichtseins, des Nichtmehrseinmüssens.²²⁰

Anhand dieses Höhlenmotivs entsteht eine Klammer, die das Leben umschließt, die das Verlassen der Höhle an den Anfang und die Rückkehr in dieselbe an das Ende eines Kreislaufes stellt. Die Höhle ist so gleichzeitig Ausdruck puren Glücks und Lebensfreude, andererseits auch von Trauer und Lebensüberdruß. Diese Bipolarität macht unter anderem das Motiv der Höhle in dessen Vielfältigkeit zu einem einzigartigen.

Das erste Mal wird die Höhle in einem der Geschichte vorangestellten Motto, einem Ausschnitt eines Songtextes erwähnt. Es handelt sich hierbei um den Song *Spelunking* von Laura Veirs, welcher die traurige Grundstimmung der Erzählung aufgreift und schon vorausblickend auf das Thema des Todes verweist.

²¹⁶ Kain, Flüsterlieder, S. 93.

²¹⁷ Ebd., S. 94.

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Ebd., S. 96.

²²⁰ Luttringer, Zeit der Höhlen, S. 37.

If I took you darling
to the caverns of my heart
would you light the lamp dear
and see fish without eyes
bats with their heads hanging down toward [sic!] the ground
would you still come around?²²¹

Die beschriebene Dunkelheit und das Entzünden der Lampe erinnern an den Tod in der antiken Mythologie und die Überfahrt der Seele der Toten mit dem Fährmann Charon in die Unterwelt.

Die Protagonistin in Flüsterlieder reist mit ihrem an Lungenkrebs erkrankten Partner und deren Kind ins slowenische Karstgebiet und besucht dort die Vilenica-Höhle, eine Tropfsteinhöhle. Ein Höhlenforscher führt die Familie und eine Gruppe Zikadenforscher, die einen Kongress in Portorož besucht hatten, hinunter in die Höhle. Der Weg nach unten ist weit und der Familienvater muss immer wieder anhalten um Atem zu holen. Er ist unheilbar krank, der Abstieg in die Höhle ist schwer, er erinnert an einen „Gang in die Unterwelt.“²²² Es werden anhand dieses Abstiegs in die Höhle „Vorboten des Sterbens leitmotivisch in die Erinnerung“²²³ geflochten. Der Weg zurück nach oben ans Tageslicht ist beschwerlich, Hustenanfälle nehmen ihm die Luft. Er ist verärgert über seinen schlechten gesundheitlichen Zustand und meint: „*Mit mir ist es nichts mehr. Bald werde ich hier herunter gehören. Warum muss ich jetzt noch einmal hinauf?*“²²⁴ Hier wird abermals der Ort der Höhle metaphorisch gleichgesetzt mit dem Grab und somit zu einem Ort der für den nahenden Tod steht, der für ihn unausweichliches Schicksal bedeutet.

Eine der bekanntesten Beschäftigungen mit dem Schauplatz der Höhle stammt aus der antiken Philosophie - es handelt sich um *Das Höhlengleichnis* von Platon.²²⁵ *Das Höhlengleichnis* handelt von Gefangenen, die seit ihrer Kindheit in einer Höhle gefesselt sind und nur auf die vor ihnen liegende Wand blicken können. Hinter ihnen brennt ein Feuer, an dem verschiedene Gegenstände vorüber getragen werden. Die Gefesselten können nur die vorbeiziehenden Schatten an der Höhlenwand wahrnehmen. Die Frage steht im Mittelpunkt, wie sich ein Verlassen der Höhle und die Erkenntnis, dass außer Schatten auch andere Dinge existieren, auf den Menschen auswirken. Das Heraustreten

²²¹ Kain, Flüsterlieder, S. 4.

²²² Höller, Zu Eugenie Kains Erzählkunst, S. 24.

²²³ Renhardt, Maria: Stille, die glänzte. In: Die Furche Nr. 16, Beilage Bücherfrühling. 20. April 2006, S. VII, Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

²²⁴ Kain, Flüsterlieder, S. 34.

²²⁵ Vgl. Platon. *Das Höhlengleichnis*. Wien/Linz/Weitra/München: Verl. Publication PN°1- Bibliothek der Provinz 1999.

aus der Höhle ist daher seit Platons *Höhlengleichnis* im topologischen Bewusstsein zum Ort der Erkenntnis geworden.²²⁶ Die Höhle ist ein begrenzter, dunkler Raum, in dem die Menschen annehmen, es handle sich bei den Schattenbildern, die nur Projektionen real existierender Dinge sind, um die wahre Welt. Der aus der Höhle tretende Mensch erkennt die wahre Welt und möchte diese beim Wiedereintritt in die Dunkelheit den anderen Gefangenen mitteilen. Die Erkenntnis und die Akzeptanz der realen Situation kann bei der Analyse der konkreten Textstellen in *Flüsterlieder* bestätigt werden. In beiden größeren Textstellen, in denen jeweils eine Höhle von den ProtagonistInnen betreten wird, wird der Gang in die Höhle zu einem Eintritt in einen beengenden Raum, der gleichzeitig einen Raum schafft für ein bewusstseinsweiterndes Erlebnis.

Die Höhle fungiert als ein „dunkler Raum, in dessen Innerem Bilder projiziert werden. Die Höhle ist sowohl ein Ort des visuellen Medienspektakels als auch ein akustischer Raum.“²²⁷ Sie ist ein begrenzter, abgeschlossener Raum, der jedoch durch Projektionen erweitert und so vergrößert wird. „Die Höhle ist aber nicht nur, was versperrt, abweist und verweist. Sie ist es auch, die zurückwirft, was auf ihre Wände fällt: das Licht und den Schall.“²²⁸ Es können in der dunklen Höhle nur Schatten und Geräusche wahrgenommen werden. Diese visuellen und akustischen Eindrücke bestimmen ausschlaggebend den Gefühlszustand der sich in der Höhle befindenden Personen. In der Textstelle, in der die Protagonisten und Protagonistinnen in die Vilenica-Höhle hinabsteigen wird besonders deutlich, dass es sich hier um ein bewusstseinsweiterndes Erlebnis handelt, als die Zikadenforscher inbrünstig und laut zu singen beginnen. Die Höhle wird zum akustischen Raum:

*Das Lied brachte den Raum zum Schwingen, die Stimmen schwollen an, um mit ihrem Klang auch noch den entferntesten Tropfstein der Höhle zu erreichen, und kehrten zurück, um sich beim letzten Refrain im Flüsterton noch einmal zu vereinen. Dann war es still. Es war still. Es war so still, dass sie es im Dunkeln tropfen hörten. Ein Wassertropfen fiel. Dann fiel der nächste.*²²⁹

²²⁶ Vgl. Haupt, Sabine: „Kryptopische“ Zeit- Räume. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. 501-535, zit. S. 505.

²²⁷ Zumbusch, Cornelia: Diskussionsbericht. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. 586-594, zit. S. 591.

²²⁸ Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 415.

²²⁹ Kain, Flüsterlieder, S. 31.

Der Rhythmus der fallenden Tropfen wird von dem Protagonisten übernommen, er beginnt mit den Fingern zu schnippen und zu flüstern. Die anderen beginnen zu klatschen, zu trommeln und zu brummen und stimmen in das Flüsterlied mit ein.

Ohne viel miteinander zu reden, hatten sie ihre Sprache gefunden, ihre Melodie, ihr gemeinsames Lied. Der Klangteppich brachte sie in unerforschte Bereiche, von denen nicht einmal der Höhlenforscher zu wissen schien, dass es sie gab. Sein Gesicht glänzte. Sie hoben ab, stiegen höher, schwebten, der Rhythmus gab den Aufwind. Das Flüsterlied nahm sie alle auf, gab ihnen Raum, mit jedem Solo änderte es seine Gestalt, jeder brachte sich ein, stampfend kam es daher und auf Zehenspitzen, mit sirrenden Flügeln, vorsichtig, zaghaft und selbstbewusst, in vielen Sprachen und neuen Lauten. Die Felswände wurden durchlässig.²³⁰

Die Höhle wird zum akustischen Raum und wird mit Klängen aller Art gefüllt. Sie gibt den Personen ihren eigenen Raum und verbindet sie doch als Gruppe in diesem Flüsterlied, das durch die verschiedenen Geräusche und Stimmen einzigartig wird.

Eugenie Kain erzählt von diesem Lied im Inneren des Berges, und wie sie erzählt, das ruft einem in Erinnerung, was die Idee des Erzählens ist: die Wände, auch die des ich, durchlässig zu machen, jedem seinen Raum zu geben, zu verändern und zu bestärken, dem Sanften und dem Kräftigen, dem Zaghaften und Selbstbewussten eine Stimme zu verleihen.²³¹

5.3.2. *Flüsterlieder* und der Aufstieg auf den Turm

Die Angst der Protagonistin in *Flüsterlieder* ist groß und bestimmt ständig ihr Handeln. In der Zeit, die sie mit ihrem Lebensgefährten, dem Vater des Kindes, glücklich verbringt, scheint sie ständig von Angst geplagt zu sein. Er hingegen ist schon immer ein Draufgänger gewesen und kann ihre großen Ängste nicht gut nachvollziehen. Er will sie mitreißen, doch sie hat zu große Angst, Angst, die leicht in Panik umschlägt. Sie sind ein glückliches Paar, scheinen aber grundverschieden zu sein.

Seltsamerweise entsteht im Laufe der Geschichte das Gesamtbild eines Paares, das zumindest im Urlaub nicht gerade ideal zueinanderpasste: Ihm, dem Liedermacher und Abenteurer, war kein Gebirge zum Klettern zu hoch und keine Höhle zum Tauchen zu tief, sie hingegen ist ein Angsthase: ‚In engen Gängen bekomme ich Herzrasen, ich bin nicht schwindelfrei und im Finstern verliere ich die Orientierung.‘²³²

²³⁰ Kain, *Flüsterlieder*, S. 32.

²³¹ Höller, *Zu Eugenie Kains Erzählkunst*, S. 24.

²³² Cerny, Karin: *Langsamer Abschied*. In: *Falter* Nr. 40/06, Buchbeilage, S. 13, Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

Angst vor der Höhe, der Dunkelheit und dem Ungewissen beeinflussen den Alltag der Protagonistin. Ihr Lebensgefährte versucht ihr den Spaß und die Freude, die er selbst empfindet zu vermitteln und nimmt sie mit in dunkle Höhlen und zu hohen Türmen. Er will nicht, dass ihr die Gefühle, die er beim Tauchen in der Höhle oder beim Ausblick von einem hohen Turm verspürt vorenthalten werden. Er möchte ihr das Gefühl puren Glücks vermitteln, das für sie aber auf ganz andere Art und Weise hervorgerufen wird. Die beiden unternehmen eine Wanderung zum Nordkamm am Rande des Böhmerwaldes und erreichen eine Aussichtswarte.

Ein grün gestrichener Turm, ähnlich den Wachtürmen des Eisernen Vorhanges. Hallernde Stufen führen zu einer Plattform. Auf der anderen Seite der Grenze liegt der Stausee der Moldau zwischen stillen Hügeln. Er ging voran. Sie kam nicht weit. Der Turm schwankte, die Erde drehte sich. Sie musste sich auf die Stufen setzen und klammerte sich an den Handlauf. Der Turm dröhnte vom Herzschlag, der von ihren Händen übersprang.²³³

Sie versucht sich der Angst zu stellen, bestimmt auch ihm zuliebe, doch es gelingt ihr nicht. Sie weiß über die Beschaffenheit des Turmes Bescheid, doch die Panik ist zu groß. Die Gegenwart anderer Menschen und deren Hilfe, sein Mut und seine Zuversicht können ihr die Angst nicht nehmen. Er freut sich auf den Aufstieg auf den Turm, den Ausblick, den Blick über weites Land. Wie bei de Certeau und dem Aufstieg auf die Spitze des World Trade Centers ist es ihm möglich aus der Menge hervorzutreten und das Geschehen vom Turm aus wissend und gelassen zu überblicken. Die Protagonistin ist hingegen unten gefangen und kann die Massen nicht verlassen, hat keinen Überblick und auch das selbstbestimmte Handeln erscheint eingeschränkt. Die Angst behindert sie, die Entscheidungsfreiheit ist eingeschränkt. Sie vergisst in ihrer Panik alle noch anwesenden Personen und denkt nur noch an Flucht. Die Angst ist zu groß und immer da, egal ob sie alleine oder mit ihrer Familie unterwegs ist, und sie bleibt ebenso nach dem Tod des geliebten Partners Bestandteil ihres Charakters, ihrer Lebensweise. Doch gibt sich die Erzählerin der Panik nicht völlig hin wenn sie alleine ist, sie will sich der Angst nicht ergeben. Ebenso wie sie sich beweisen muss alleine leben zu können, so muss sie sich nun beweisen auch alleine mit Dunkelheit, Höhe und der Angst vor vielen anderen Dingen des Alltags klar zu kommen. Die Protagonistin versucht ihre Höhenangst zu überwinden.

Der Schacht setzte sich in Bewegung. Der Boden gab nach, die Lüftungsrohre bebten. Sie spürte den Sog und fand keinen Halt. Hinauf auf das Fensterbrett. Nur

²³³ Kain, Flüsterlieder, S. 13f.

*so verfliegt die Höhenangst. Aber wer hielt sie jetzt noch fest? Sie war nicht schwindelfrei.*²³⁴

5.3.3. Im Zug

In der Erzählung *Flüsterlieder* tritt die Protagonistin eine Reise mit dem Zug nach Genua an. Ihr schwer kranker Lebensgefährte will die Strapazen nicht auf sich nehmen, hat auch ein Konzert zu geben und bleibt zu Hause. Die Protagonistin ist froh, der Stadt, der Unruhe und den Sorgen für kurze Zeit entfliehen zu können. Doch die Anreise gestaltet sich komplizierter als gedacht. Der Zug hat Verspätung, die Protagonistin versäumt den Anschluss und muss auf einen anderen Zug ausweichen, in dessen Liegewagen glücklicherweise noch ein Platz frei ist. Das Abteil ist verdunkelt, um den Reisenden das Schlafen zu erleichtern. Die Protagonistin sieht nicht welche Bahnhöfe und Landschaften an ihr vorbeiziehen. Im Gegensatz zu de Certeaus Beschreibung einer Zugfahrt im geschlossenen Waggon, ist es dieser Reisenden nicht möglich, Ruhe zu finden. Bei de Certeau kann vor allem durch die Unbeweglichkeit des oder der Reisenden und der eigentlichen Statik der vorüberziehenden Landschaft, ein Hervortreten des Innenraums der Person stattfinden. Nur der Blick der Reisenden verändert sich und die Fensterscheibe wird zur Trennlinie zwischen Außen- und Innenraum. Das Schweigen der Außenwelt, die sichtbar und vorhanden ist, ermöglicht es laut de Certeau Erinnerungen und Träume hervorzurufen. Der Protagonistin in *Flüsterlieder* ist aber der Ausblick genommen und auch die innere Ruhe. Sie ist die Einzige im Abteil die nicht schlafen kann, sie denkt noch an ihren Geliebten, der zu Hause geblieben ist. In Verona wechselt sie in einen Regionalzug, die Gedanken kreisen um die anderen Mitreisenden, „während draußen eine braune Ebene mit durchsichtigen Pappelreihen aus der Dämmerung“²³⁵ wächst. Es wird hell. Die Weiterfahrt nach Genua gestaltet sich ungemütlich, der Zug der Protagonistin hält unvermittelt in der Dunkelheit.

Lange stand der Zug in einem Tunnel, fuhr ein Stück an, rollte zurück, fuhr wieder an. Schienen kreischten. Stillstand im Finstern. Niemand, der Auskunft hätte geben können über die Ursache des Aufenthalts. Unmittelbar vor dem Fenster des Abteils die schwarze Wand des Tunnels. Sie konzentrierte sich darauf, ruhig und regelmäßig zu atmen. Sie rief sich das Blau des Ligurischen Meeres vor Augen. Ein kräftig leuchtendes Blau. [...] Als die Lokomotive endlich Meter für Meter aus dem

²³⁴ Kain, *Flüsterlieder*, S. 13.

²³⁵ Ebd., S. 108.

*Tunnel ruckelte, war sie dem Meer nach Sardinien und an die afrikanische Küste ins Smaragdfarbene und Dunkelblaue gefolgt [...].*²³⁶

Die Aussicht ist abermals versperrt, die Protagonistin sitzt in der Dunkelheit. Sie muss sich konzentrieren „ruhig und regelmäßig zu atmen“²³⁷, Ruhe zu bewahren und die Angst zu unterdrücken. Der Tunnel reißt die Reisenden aus ihren Träumen und holt sie zurück in die Wirklichkeit. Die Reisende ruft sich das Bild des Ligurischen Meeres ins Gedächtnis und kann sich so beruhigen und die Zeit bis zum Verlassen des Tunnels überbrücken. Auch das Kreischen der Schienen erinnert an de Certeau. Er verweist in *Kunst des Handelns* (wie schon in Kapitel III.1 erwähnt) auf das Zusammentreffen zweier Räume, die durch die Glasscheibe und die Schienenlinie getrennt sind. „Die Räume reiben sich an den Punkten, wo sich ihre Grenzen auflösen. Aber diese verbindenden Punkte haben keinen Ort. Sie machen sich nur durch ein vorübergehendes Kreischen und flüchtige Geräusche bemerkbar.“²³⁸ Die Schienen machen eine Bewegung im Raum möglich und können eine Aufforderung zur Loslösung bedeuten. Der Protagonistin in *Flüsterlieder* ist zum gegebenen Zeitpunkt eine Loslösung noch nicht möglich.

5.3.4. *Acqua Alta* – Niemand ist eine Insel

In der Erzählung *Acqua Alta* ist es vor allem die Insel, die den Figurenraum bestimmt und die Geschehnisse gewissermaßen auf die Spitze treibt. Die Erzählung *Acqua Alta*, im Erzählband *Hohe Wasser* erschienen, spielt in Venedig und auf der Insel Torcello. Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Kind, das über längeren Zeitraum von der Familie getrennt ist, da die eigene Mutter wie es scheint einen Alkoholentzug macht und sich über einen längeren Zeitraum nicht um das Kind kümmern kann. Das Kind lebt daher vorübergehend bei den Wolfs, einer befreundeten Familie. Ein Urlaub nach Venedig und das Hochwasser-Schauen sollen die Ersatzfamilie zusammenschweißen und das Kind von den eigenen familiären Sorgen ablenken. Das Kind ist schon zuvor in Venedig gewesen, einmal alleine mit der Mutter, ein andermal mit der ganzen Familie, noch bevor sich Mutter und Vater getrennt hatten und der Bruder mit dem Vater weggezogen war. Das Mädchen hat ihre eigene Vorstellung wie Urlaub in Venedig auszusehen hat, doch die Pläne der Wolfs kommen dieser nicht entgegen. Die Beschreibung der Reise der

²³⁶ Kain, *Flüsterlieder*, S. 109f.

²³⁷ Ebd., S. 109.

²³⁸ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 211.

Ersatzfamilie Wolf wird immer wieder durch Erinnerungen an den Besuch Venedigs des Kindes mit der Mutter gebrochen. Die Darstellung der unterschiedlichen Charaktere und Vorlieben der Reisenden lässt die Stadt Venedig scheinbar zerfallen in zwei Städte, die nicht ein und dieselbe zu sein scheinen. Die Wolfs ziehen in ein zentral gelegenes großes Hotel, besuchen Museen, haben immer den Fotoapparat dabei und wandeln auf touristischen Wegen. Die Mutter hingegen ging dem Tourismus immer aus dem Weg. Sie wohnte mit dem Kind in einem alten Palazzo und die beiden saßen stundenlang auf einer Bank bei einem Glas Wein und Eis, sogen die venezianische Lebensweise auf und beobachteten das Getümmel in den Gassen. Das Venedig mit der Mutter in der Vergangenheit war eine andere Stadt, nicht unbedingt idyllischer, aber doch schöner als das Venedig mit der Ersatzfamilie. Das Mädchen hat sich ihr eigenes Venedig erschaffen, das Venedig der Erinnerung, ihr erträumtes Venedig wird hier zu einem projizierten Raum. Die Wolfs bemühen sich dem Kind in Venedig eine schöne Zeit zu bieten. Sie denken der Urlaub würde das Kind versöhnen, ihm Distanz zum schwierigen Familienleben bringen, aber dieses reale aktuelle Venedig bereitet nicht weniger Schwierigkeiten.

Venedig, an sich schon eine Ansammlung einer Vielzahl kleiner Inseln, ist Schauplatz sowohl der aktuellen Ereignisse als auch Ort für Rückblicke und Erinnerungen, doch erst die Fahrt zur Insel Torcello treibt den Handlungsverlauf der Erzählung *Acqua Alta* auf den Höhepunkt. Der Handlungsraum der Insel bringt in der literarischen Betrachtung eine Vielzahl an Bedeutungszuschreibungen mit sich. Das Motiv der Insel ist sehr vielgestaltig und steht durch die Abgeschlossenheit und Entfernung vom Festland, vom Kontinent, unter anderem für Einsamkeit, für das Abdriften oder für eine Trennung. Zumeist ist in der Literatur die Rede von der einsamen Insel, vom gestrandet und fremd-sein in einer Welt, die einem bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt unbekannt war und die nur schwer wieder zu verlassen ist.

Das Inselmotiv ist ein geographisches Motiv; es beschreibt einen Raum, der von der vertrauten Welt getrennt, also in gewisser Weise isoliert ist. Die Insel ist ein ambivalenter Bezirk, den erst das wertende Gefühl eindeutig macht: Die Insel kann als Ort des Exils, des Asyls oder der Verbannung gesehen werden. Sie kann Schutz vor der Außenwelt bieten oder aber Raum für eine modellhafte Gesellschaftsform.²³⁹

²³⁹ Hall, Anja : Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 59.

Die junge Protagonistin aus *Acqua Alta* scheint ebenso gestrandet zu sein, verlassen, und auch im Stich gelassen, isoliert von den Menschen, die ihr am meisten am Herzen liegen. Sie ist nicht tatsächlich auf einer einsamen Insel gelandet, doch die subjektive Wahrnehmung der Situation des Kindes zeigt etwas anderes. Das Mädchen fühlt sich missverstanden und alleine gelassen. Auf der Insel Torcello kommt es zum Streit, die Situation eskaliert mit den Worten des Kindes: „[...] *ich will euer Venedig nicht. Ich hab selbst eines. Seht ihr nicht wie das Wasser steigt?*“²⁴⁰ Das Wasser steigt, das letzte Boot hat längst abgelegt und ein Verlassen der Insel ist nicht mehr möglich. Ebenso wie schon Robinson Crusoe sitzen die Wolfs und das Kind auf der Insel fest. Das Kind läuft in der Verzweiflung über den Streit und die großen Sorgen davon und spekuliert, ob die Ersatzeltern es wohl schaffen werden sie wiederzufinden.

*Ob sie mich suchen? Ob sie mich finden werden? Die Vollblutfamilie hat mich immer gefunden. In der Halbblutfamilie ist es gut gegangen bis zuletzt. Die Kunstblutfamilie? Ich muss es riskieren. Die Wolfs werden sich ohnehin etwas überlegen müssen. Nach Venedig fährt kein Boot mehr.*²⁴¹

Die unerträgliche Situation bricht nun auf und könnte zum Wendepunkt werden. Der Inselaufenthalt läuft auf eine Prüfung hinaus und wird Entscheidungen nach sich ziehen.²⁴² Der Streit könnte ausschlaggebend sein für eine Besserung und ein sich Näherkommen. „Die Insel kann das Geschehen begrenzen, zum Ausgangspunkt von Bewährungsproben werden und die Entwicklung einer Gemeinschaft motivieren.“²⁴³ Oder wie Anja Hall in dem Werk *Paradies auf Erden?* zu Individuum und Gemeinschaft anmerkt:

Es scheint, der Raum der Insel erzwingt eine Auseinandersetzung mit sich und der Außenwelt. Die Insel bietet einen Rückzugsraum, in dem das Individuum die nötige Distanz erhält, um seine Rollen und Positionen in der Gesellschaft in der Außenwelt zu reflektieren.²⁴⁴

Das Kind kann erstmals durch den Streit den eigenen Schmerz und die Unzufriedenheit mitteilen und durch das Weglaufen Zeit für sich selbst gewinnen. Den Ersatzeltern wird außerdem die Chance gegeben, über ihre Rolle als Ersatzfamilie nachzudenken und

²⁴⁰ Kain, *Acqua Alta*. In: *Hohe Wasser*, S. 44-70, zit. S. 69.

²⁴¹ Ebd., S. 70.

²⁴² Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarbeitete und ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008. (= Kröners Taschenausgabe. Band 301), S. 374.

²⁴³ Daemmrich, Ingrid G. und Horst S. Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Tübingen und Basel: Francke Verlag 1995, S. 202.

²⁴⁴ Hall, *Paradies auf Erden?*, S. 65.

letztendlich doch noch die Situation in den Griff zu bekommen. Die Hoffnung ist in den Gedanken des Kindes impliziert, dass die Wolfs es doch noch finden und die Ersatzfamilie einen Neustart wagen kann. Durch die Unmöglichkeit am selben Tag die Insel noch zu verlassen, erzwingt die Insel eine Auseinandersetzung. Das Ende der Erzählung *Acqua Alta* bleibt jedoch ein offenes.

5.3.5. Fluchtort Wüste - *Sehnsucht nach Tamanrasset*

In der Erzählung *Sehnsucht nach Tamanrasset*²⁴⁵ aus dem gleichnamigen Erzählband ist es eine Mutter und Ehefrau, die ihre Familie auf unbestimmte Zeit verlässt um in Tamanrasset, einer Provinz im südlichen Algerien in der Wüste Sahara, ihrer Forschungsarbeit nachzugehen. Wegzugehen ist für die Frau schon lange beschlossene Sache, das Kind und die Haushälterin wissen Bescheid, doch der eigene Ehemann bemerkt erst am Vortag der Abreise ihr Vorhaben. Er nimmt ihren Beschluss und auch sie selbst nicht ernst. Erst nach Tagen ihrer Abwesenheit wird ihm bewusst, dass seine Frau ihn und das gemeinsame Kind für unbestimmte Zeit, vielleicht auch für immer verlassen hat, um in der Sahara Lyrik und Texte der Tuaregfrauen zu sammeln.

Die Wüste ist in der Literatur seit eh und je mit einer Vielzahl an Bedeutungen verbunden. Sie wird mit Schlagwörtern wie Sand, Dünen, Hitze und Durst in Verbindung gebracht und als Ort der Einsamkeit und der schier unendlichen Weite wahrgenommen.²⁴⁶

Die Wüste steht ebenso für Offenbarungen, als auch für kathartische Momente, für die Reinigung von Geist und Seele. Die Mutter und Ehefrau nimmt sich eine Forschungsreise als Anlass die eigene Familie zu verlassen. Die Tuaregfrauen sind guter Grund Mann und Kind ohne lange Erklärungen zurückzulassen. Es bleibt der Eindruck der Unzufriedenheit der Frau mit der schon festgefahrenen Rollenverteilung in der Familie und dem respektlosen und gleichgültigen Verhalten des Ehemannes ihr gegenüber. So wirkt die Wüste als willkommener Fluchtort, der tatsächlich Veränderung und eventuell auch Reinigung mit sich bringt. In Zusammenhang mit der Erzählung *Sehnsucht nach Tamanrasset* muss vor allem auf die Konfrontation von Eigenem und Fremden

²⁴⁵ Kain, Sehnsucht nach Tamanrasset. In: Sehnsucht nach Tamanrasset, S. 81-94.

Die Erzählung *Sehnsucht nach Tamanrasset* ist mit Ergänzungen und kleinen Veränderungen (z.B. Name der Haushälterin) auch in *Schneckenkönig* erschienen.

²⁴⁶ Vgl. Lindemann, Uwe: Die Wüste. Terra incognita. Erlebnis. Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg: Winter 2000. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3. Band 175), S. 13.

hingewiesen werden.²⁴⁷ Die Wüste symbolisiert hier einen völlig fremden und anderen geographischen und kulturellen Raum, der vor allem im Vergleich mit der bekannten, westlichen Welt dargestellt wird. „Erst im Verhältnis zur Stadt, zur Zivilisation, zum Kollektiv, zur Fülle usw. gewinnt sie – meist als Gegenbild – ihre verschiedenen Bedeutungen [...].“²⁴⁸ Tamanrasset und dadurch auch die Wüste Sahara, in der sich die Provinz befindet, wird zum Gegenbild des Lebens der Familie in der westlichen Zivilisation. Immer wieder treten Vergleiche zwischen dem Leben der Tuareg und dem der zuhause gebliebenen Familie auf. In einem Brief der Mutter und Ehefrau werden einige Punkte erwähnt, die einerseits die beiden geographischen Zonen als Gegenbilder zeigen, andererseits werden aber auch verbindende Elemente aufgezeigt. Der Tourismus ist auffälliges Merkmal, welches sowohl in der Wüstenzone von Bedeutung ist (Schifahren über Sanddünen wird erwähnt) als auch für den daheim gebliebenen Mann, der im Fremdenverkehr und am Projekt Wanderreiten arbeitet. Bezüglich der Arbeit des Mannes und der Situation der Tuareg wird vor allem das Thema Nomadentum und Sesshaftigkeit thematisiert. Die Protagonistin schreibt:

*Siehst du den Mann auf dem Photo? Ich bin Gast seiner Frau. Ihre Armut ist groß. Ihre Gastfreundschaft grenzenlos. Sein Vater war Fürst. Er ist Nachtwächter. Sein Hemd stammt aus einer österreichischen Kleidersammlung. Ich hoffe, du erkennst die roten und weißen Karos. Jetzt, wo die Tuareg ihre Unabhängigkeit aufgeben müssen, zur Sesshaftigkeit gezwungen werden, schicken wir ihnen unsere Wanderhemden. Da geht es um Würde, um ihre und um unsere.*²⁴⁹

Anhand der Erwähnung des Wanderhemds wird der Bezug zwischen Tamanrasset und Österreich hergestellt. Die Tuareg werden zur Sesshaftigkeit gezwungen, während der Protagonist in Österreich mit seinem Projekt Wanderreiten scheitert und die Bewohner der Hochebene, die im Fremdenverkehr Fuß fassen wollten, in Zukunft pendeln werden müssen, um sich ihren Unterhalt zu verdienen. Der Protagonist wird wohl oder übel „seine Zelte abbrechen müssen“²⁵⁰, doch plötzlich packt auch ihn die Sehnsucht nach neuen Horizonten:

Ich möchte wissen, wie es in der Sahara riecht. Ich möchte auf das Hochplateau des Assekrem und auf die roten Vulkanschlote, Felsnadeln, Kraterwände und Explosionslöcher schauen. Diese Landschaft scheint mir abweisend wie meine Frau. Ob sich unsere Wege jemals wieder kreuzen? Wie zwei Parallelen in der Unendlichkeit? In der Sprache der Tuareg gibt es keine Abstrakta. Das Unfaßbare

²⁴⁷ Vgl. Lindemann, Die Wüste. Terra incognita, S. 13.

²⁴⁸ Ebd., S. 14.

²⁴⁹ Kain, Sehnsucht nach Tamanrasset. In: Sehnsucht nach Tamanrasset, S. 91f.

²⁵⁰ Ebd., S. 93.

beschreiben sie mit Gleichnissen und Rätselfn: Der Mensch reist immer vor sich her.²⁵¹

²⁵¹ Kain, Sehnsucht nach Tamanrasset. In: Sehnsucht nach Tamanrasset, S. 93f.

6. Wasser – fließende Grenzen

6.1. Stille Gewässer und brandende Gefühle

In der Anthologie *Wassersprachen*, in dem auch eine Erzählung Eugenie Kains erschienen ist²⁵², schreibt Wendelin Schmidt-Dengler Folgendes über das Element des Wassers:

Das Wasser ist das Element, das dem Epiker die Möglichkeit gewährt, seiner Arbeit durchgehend eine metaphorische Deutung zu geben. Es geht nicht so sehr darum, in unerforschte Tiefen hinabzutauchen, sondern der Omnipräsenz des Wassers gerecht zu werden und ihm auf seinen Wegen zu folgen oder mit ihm auch stille zu stehen.²⁵³

Eugenie Kain folgt dem Wasser auf allen Wegen, es ist allgegenwärtig in ihrem Werk. Nicht nur im Erzählband *Hohe Wasser*, der schon anhand des Titels auf das Wasser verweist, spielt das flüssige Element eine bedeutende Rolle. Das Wassermotiv durchzieht sowohl den Erzählband *Schneckenkönig*, die Erzählung *Flüsterlieder* als auch die früher erschienenen Bücher *Atemnot* und *Sehnsucht nach Tamanrasset*. Selbst in ihren kurzen Prosatexten und den journalistischen Arbeiten kommt die enorme Relevanz des Wassers, sowohl für die Autorin als auch für ihre Hauptprotagonisten und -protagonistinnen zum Ausdruck. Die Präsenz des Wassers ist Stilmittel um Stimmung zu erzeugen, Veränderungen aufzuzeigen und das Befinden der einzelnen Figuren zu reflektieren. „Spätestens seit den ‚Metamorphosen‘ des Ovid gilt das Wasser und insbesondere das Meer als privilegierter Ort der Verwandlung, als zerstörende, aber zugleich auch schöpferische Kraft.“²⁵⁴ So wie das Wasser mal ruhig und still dahinplätschert, so brandet es im nächsten Moment zu einer großen Woge auf, die alles Umliegende mit Leichtigkeit fortreißen könnte. Die Geschichten sind geprägt von den Gezeiten, das Auf und Ab von Ebbe und Flut spiegelt sich in den Emotionen wider. In der Erzählung *Feuerbrand* beschreibt die Protagonistin das Meer folgendermaßen:

Den Kindern wollte sie das Meer zeigen. Und Ar Mor. Das Land am Meer. An ihrem Meer. Das Meer, das glucksend in die Nacht glitt und brüllend aus ihr

²⁵² Vgl. Kain, Eugenie: Unterhillnglah. In: *Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus 2006. (= Literatur im StifterHaus, Band 18), S. 337-340.

²⁵³ Schmidt-Dengler, Wendelin: Tümpel, Lacken, Katarakte. Zu den Metaphern des Wassers bei Heimito von Doderer. In: *Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus 2006. (= Literatur im StifterHaus, Band 18), S. 48-57, zit. S. 56.

²⁵⁴ Streitler, Nicole: Den Bach hinunter. In: Falter, Buchbeilage. 41/04, S. 25. Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

herausbrach. Das Meer, das die Schenkel leckte und gegen die Brust sprang. Das Meer mit seiner ständigen wechselnden Landschaft. Wellentäler, Wasserberge und Schaumkämme. Das Meer, das ruhig wie ein Spiegel lag. Das Meer, über das der Wind Schafe blies. Das Meer das sie trug. Das Meer, das das Land formte und den Himmel färbte. Türkis, tintig, bleifarben, meergrün – glauque. Das Meer. Mit jeder Bewegung erzählt es von der Sehnsucht, von der Unendlichkeit, von anderen Welten. Das Meer, das sich breit machte, seinen Platz beanspruchte, einfach da war. Das Meer, das Ruhe gab. Und Kraft.²⁵⁵

Das Wasser ist erregend, anziehend und sogar von heilender Bedeutung für die Protagonisten und Protagonistinnen, im nächsten Moment steht es in den Erzählungen Kains für Krankheit, Selbstmord und Armut²⁵⁶, ist bedrohend und lebensgefährlich. „Dies machtvolle Gebilde Flut setzt die Leute in eine deutlich ambivalente Erregung: es ist bedrohlich, aber auch attraktiv: die Flut zieht an!“²⁵⁷

An Gewässern wohnen oder verweilen die Figuren der Erzählungen Eugenie Kains. Sie stehen am Fluss, sehen Schiffe vorbeiziehen, das Hochwasser über die Ufer treten, sie fahren ans Meer um sich zu erholen, zu sich selbst zu finden, um gesund zu werden, oder die sich fremd gewordene Familie wieder einander näher zu bringen. Das Wasser ist in ständiger Veränderung, so ungern verharrend in Stillstand wie die Figuren in Eugenie Kains Geschichten. Das in der Literaturwissenschaft schon viel diskutierte Motiv des Wassers, unter anderem in Bezug auf Darstellung von Emotionen und auf das Motiv der Weiblichkeit, scheint längst ausreichend abgehandelt worden zu sein, doch Eugenie Kain nähert sich dem Thema Wasser auf eine erfrischend neue Art und Weise. Hans Höller spricht in seinem Text *Zu Eugenie Kains Erzählkunst* von Kains anderem Zugang zu dem altbewährten Motiv des Wassers:

Eines der ältesten poetischen Bilder für das Leichtwerden, für das Durchlässigwerden, für das Fließen und Sich-Verwandeln ist das Wasser. Aber dieses älteste Motiv wird bei Eugenie Kain auch zum Bilderfundus, der das heutige gesellschaftliche Unbewusste zum Sprechen bringt, die archaischen Ängste und Bedrohungsphantasien der an den Rand gedrängten Menschen artikuliert, denen der Boden unter den Füßen weggezogen wird.²⁵⁸

Das Wassermotiv wird bei Kain zu einem aktuellen Motiv, weil sie sich anhand des Wassers den Menschen und deren ganz aktuellen Problemen widmet. Das Wasser wird

²⁵⁵ Kain, Feuerbrand. In: Hohe Wasser, S. 107.

²⁵⁶ Die Armut der ProtagonistInnen zeigt sich anhand der feuchten Wände der Wohnungen in denen sie leben. Vgl. Kain, Sehnsucht nach Tamanrasset. S. 25, und: Eine leise Spur von Traurigkeit. In: Linkes Wort für Österreich. Hrsg. v. Arthur West, Eugenie Kain und Lutz Holzinger. Wien: Globus 1985, S. 183.

²⁵⁷ Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1+2., 3. erweiterte Auflage. München/Zürich: Piper Verlag 2005, S. 237.

²⁵⁸ Höller, Zu Eugenie Kains Erzählkunst, S. 24.

einerseits im Bereich der Emotionen und der Stimmung verwendet, aber auch als Hinweis auf Kraft, Veränderung und Hoffnung, auf Arbeit, Industrie und Natur, auf das bewegte Leben der Menschen. „Die Bilder vom Wasser sind in Eugenie Kains Erzählungen ein seismographisches Medium, in welchem die gesellschaftlichen wie die inneren Erschütterungen der Menschen registriert werden.“²⁵⁹

6.2. Die Donau

Eugenie Kain beschreibt das Meer, Seen und Teiche, doch Namen der Gewässer erfahren die Leser und Leserinnen für gewöhnlich nicht. Der Name des Teiches in *Atemnot* bleibt ungenannt, man erfährt nicht ob es sich um einen fiktiven oder einen bestimmten, real existierenden Teich handelt.²⁶⁰ Auch das geliebte Meer ist nicht bevorzugt das Mittelmeer, die Adria oder der Atlantik. Das Wasser erscheint als Abstraktes, einfach nur als das flüssige Element, das es ist. Doch ein Fluss bildet hier die Ausnahme und wird immer wieder namentlich genannt – die Donau, die sich wie ein roter Faden durch Eugenie Kains Werk zieht. Klaus Theweleit spricht in seinem Werk *Männerphantasien 1+2* von den verwendeten Wassermotiven bei Autoren und Autorinnen und kommt auf die namentlich benannten oder auch auf Beschreibungen namenloser Gewässer zu sprechen:

So haben Schriftsteller die Ströme, mit und in denen die Wünsche ausfließen in unbekannte menschliche Zukünfte meist namenlos gelassen; es sind Ozeane, Flüsse, Quellen, Brandungen oder einfach Wasser, die unendliche Bewegtheit dieses Stoffes ohne Form; seltener ist es der pazifische Ozean, der Nil, der Kongo. Wenn solche Namen hinzutreten, bezeichnen sie weniger einen Ort als eine Geschichte: der Wunsch betritt historisches Territorium, wird „politisch“, bekommt einen Namen [...]²⁶¹

Durch die klare Benennung des Flusses der Donau in der Erzählungen Eugenie Kains wird ein Raum der Geschichte geöffnet. Geschichte, Politik und Gesellschaft werden durch die Nennung des Namens des Flusses konkretisiert. Die Donau unterscheidet sich aufgrund dieser Faktoren von anderen beliebig gewählten Flüssen. Der Handlungsraum wird klar eingegrenzt, der Wiedererkennungswert bestimmter Orte und Plätze ist für die Leser und Leserinnen plötzlich gegeben. An der Donau werden Fabriken, Kraftwerke und Industrieblocke angesiedelt. Ein Stahlwerk (die österreichischen Leser und Leserinnen

²⁵⁹ Höller, Zu Eugenie Kains Erzählkunst, S. 25.

²⁶⁰ Vgl. Kain, *Atemnot*, S. 39.

²⁶¹ Theweleit, *Männerphantasien 1+2*, S. 277f.

erkennen vermutlich die Vöest), Papierfabriken und der Tankerhafen werden erwähnt. Hinweise auf die Industrie finden sich auch in Beschreibungen der Donau, beispielsweise als „blitzendes Stahlband“²⁶², das sich aus der Stadt schlängelt. Die Donau wirkt sich auf das Landschaftsbild ebenso wie auf die Arbeitsbedingungen und Lebensumstände der Menschen aus. Die Nähe zum Wasser prägt das Leben der Figuren in Kains Geschichten. Und auch die Fließrichtung der Donau ist von Bedeutung.

Die Laufrichtung und das Ziel eines Flusses sind nicht einfach gegeben, sie sind zu verstehen als etwas, das in jahrtausendlangem Kräftespiel sich erst herausbildete. So macht es für die kulturelle und erst recht für die poetische Bedeutung eines Flusses einen gewaltigen Unterschied, ob dieser, wie der Rhein, den Weg in die Nordsee einschlägt oder, wie die Donau, seine Bahn Richtung Griechenland und Orient nimmt. Die Geographie der Ströme führt damit das mit den Elegien etablierte Motiv des Wanderers weiter.²⁶³

Die Figuren in der Literatur Kains sind auf Wanderschaft, wenn auch nicht real sondern nur in Gedanken. Es zieht sie in ferne Orte und Länder, gerne auch an Sehnsuchtsorte, die dem geläufigen exotischen Bild nicht entsprechen. Die Protagonistin in *Unterwegs* denkt an das Fischsuppenvolksfest in Baja, das Literaturfestival und ein Zentrum für Kriegstraumatisierte in Novi Sad oder an das Delta in Tulcea.²⁶⁴ Die Protagonistinnen und Protagonisten wünschen sich nicht in eine idyllisierte und romantisierte Welt, sondern zeigen Interesse und Neugierde für andere Länder und Kulturen ohne diese zu stilisieren. Diese Städte an der Donau sind für die Protagonistin nach Barbara Piatti projizierte Räume, also Räume der Sehnsucht, gleichzeitig jedoch auch topographische Marker, da sich die Figur zum gegebenen Zeitpunkt nicht an den konkreten, erwähnten Orten befindet. Städte wie Baja, Novi Sad oder Tulcea an der Donau sind in Erzählungen wie *Können Musen fliegen?* und *Just another city* ebenfalls von Interesse für die Figuren in Kains Erzählungen. Cosmin aus Tulcea und Răsvan aus Giurgiu sind in den beiden Erzählungen auf der Durchfahrt und hängen fest im Tankhafen in Linz. Zerbombte Brücken in Novi Sad verhindern das Befahren der Donau, Răsvan muss in Linz verweilen, glücklicherweise in den Armen von Mădi, die auf einem Tankschiff arbeitet. Auch Cosmins Weiterfahrt auf dem Schleppschiff in der Erzählung *Just another city* wird verzögert, die Donau ist gesperrt wegen Hochwasser. Mădi ist sowohl Geliebte für

²⁶² Kain, Atemnot, S. 51.

²⁶³ Honold, Alexander: Ströme, Züge, Richtungen, Wandern und Wanderungen bei Hölderlin. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. 433-455, zit. S. 446.

²⁶⁴ Vgl. Kain, *Unterwegs*. In: Schneckenkönig, S. 73.

Răsvan als auch später glücklicher Zeitvertreib für Cosmin. Die Donau treibt Mădi die Männer in die Arme, hält sie für einige Zeit fest und schickt sie wieder weiter auf ihrem Weg. Obwohl Mădi sich nicht von der Stelle rührt, treibt ihr die Donau das Leben heran und bringt die weite Welt nach Linz.

6.3. Do a nu, A nu do? Hoffnung auf Ausbruch

„*Es wird sich einiges geändert haben. Wie immer.*“²⁶⁵ – Eugenie Kains Erzählungen sind Geschichten über Veränderungen von Lebensweisen, Veränderungen im Stadtbild und auch Veränderungen im Körper. Die Erzählungen sind dynamisch und stehen meist ganz im Zeichen des Aufbruchs. Die Figuren der Erzählungen Eugenie Kains sehnen sich nach Veränderung. Viele der Protagonisten und Protagonistinnen leben am Wasser und ihre Sehnsucht nach Veränderung wird umso schöner durch die Nähe zur Donau versinnbildlicht.²⁶⁶

Dieses allgegenwärtige Wasser ist einerseits Symbol für Veränderung: Es wäscht alles weg, spült alles fort, frißt an der Landschaft und frißt an den Menschen [...]. Das Wasser ist aber gleichzeitig auch ein Symbol für immerwährende Gleichgültigkeit, für den Wechsel von Ebbe und Flut, der alles einebnet und abschleift, was sich ihm entgegenstellen will.²⁶⁷

Die ProtagonistInnen wollen die Gleichgültigkeit abschütteln, sehnen sich nach Kraft, für die auch der reißende Fluss steht. Das Bild der Grenze und des Überschreitens einer Grenze, Vor- und Nachteile von Begrenzungen kommen ebenso durch die Verwendung des Wasser- Motivs gut zum Ausdruck.

Die Flut ist so abstrakt, daß sehr verschiedene Vorgänge unter ihrem Bild subsummiert werden können; gemeinsam sein muß ihnen lediglich eine Art Grenzüberschreitung: Landesgrenzen, Körpergrenzen, Grenzen des Anstands, der Gewohnheit; diese Überschreitungen müssen Verbotenes betreffen.²⁶⁸

So wie der Mensch mit Begrenzungen leben muss, unterliegt auch das Wasser Grenzen, ist es doch von Land ringsum umgeben, doch auch diese werden immer wieder überschritten. Diese Grenzübertretung ist das, was bei den ProtagonistInnen Angst, Furcht, aber auch Erregung und Leidenschaft auslöst. Wie schon bei Theweleit zu lesen, darf man bei der Grenzüberschreitung nicht nur an Landesgrenzen denken, sondern muss

²⁶⁵ Kain, Im roten Klang. In: Schneckenkönig. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag, S. 31-40, zit. S. 33.

²⁶⁶ Vgl. Die Sehnsucht der Mutter nach anderen Horizonten. In: Kain, Schneckenkönig, S. 41-60, zit. S. 45.

²⁶⁷ Pouget, Eugenie Kain. Hohe Wasser. In: Deutsche Bücher, S.: 201.

²⁶⁸ Theweleit, Männerphantasien 1+2, S. 240.

den Gedanken weiterführen. Bei Eugenie Kain tritt das Wasser über Landesgrenzen, es gibt Hochwasser und diese Art der Übertretung geht meist einher mit Übertretungen im zwischenmenschlichen Miteinander.

In den Erzählungen Eugenie Kains ist es meist die Donau, die über die Grenzen der Ufer zu treten droht. Die Donau verbindet Linz, häufiger Schauplatz in den Erzählungen Eugenie Kains, mit der Welt, öffnet den provinziellen Raum für Neues und weist seit eh und je einen Weg in andere, ferne Länder und Kulturen, der jedoch nicht jedem und jeder einen Ausweg bietet. „Die Sehnsüchte der an der Donau lebenden Familie sind verbunden mit dem Wasser, seinem Lauf, der in eine vielversprechende Ferne führt, die nicht hält, was sie verspricht, doch verlockend bleibt.“²⁶⁹ Die Donau und ihr Verlauf durch verschiedene Länder bis hinunter zum Schwarzen Meer scheint eine Verbindung zwischen Eigenem und Fremden zu schaffen. Auf die Frage Martin Hellers im Zuge der Kulturhauptstadt Linz09, was geschehen müsse „damit Linz 2015 nicht einfach anders wäre als heute, sondern die interessanteste Stadt Österreichs“²⁷⁰, geht Eugenie Kain auf die Bedeutung der Donauländer für Linz ein: „Ändern muss sich das Verhältnis zur Donau. [...] Rettet die Donaufische, lernt die Sprache der Donauländer, lest ihre Literatur, hört ihre Musik, kocht ihre Rezepte. Studiert die Binnenschifffahrt. Holt euch das Schwarze Meer und die Welt wird nach Linz kommen.“²⁷¹ Die Donau und ihr Verlauf ins Schwarze Meer bedeutet für Linz eine Öffnung zur Welt, Bereitsein für Neues und auch für Veränderungen des Altbewährten. Der Hafen an der Donau ermöglicht eine schnelle Flucht aus der Stadt, er versinnbildlicht einen Weg auszurechen, er gibt Hoffnung, dass auch ein anderes Leben möglich ist. Die Donau fließt ins Meer, in den „Ozean als Sinnbild eines Lebens, das in seiner ganzen Fülle daherkommt, unzähmbar, nicht kanalisiert und sorgfältig eingedämmt, sondern mit Wucht und Tiefe und dem salzigen Geschmack der Freiheit, der Liebe und der unbegrenzten Möglichkeiten.“²⁷²

Die Donau und das Wasser-Motiv sind auch in der Erzählung *Chill out* von immenser Bedeutung. Die Protagonistin arbeitet als Einlegerin in einer Fabrik, die wegen der Fische und Garnelen nicht beheizt ist. Durch die ständige Arbeit mit Eiswasser hat die Protagonistin Schmerzen im Handgelenk, doch ein Krankenstand ist nicht möglich, sie

²⁶⁹ Awadella, El: Doch immer gibt es Hoffnung. In: Volksstimme. Wien, am 21. Dezember 2000, S 14. Dst., Zeitungsausschnittsammlung.

²⁷⁰ Heller, Martin: Linz. Verändert, In: Das Programm. Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas. Hrsg. v. Julia Stoff, Martin Heller u.a. Wien: Springer 2009, S. 6-7, zit. S. 7.

²⁷¹ Kain, Eugenie: ohne Titel. In: Das Programm. Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas. Hrsg. v. Julia Stoff, Martin Heller u.a. Wien: Springer 2009, S. 123.

²⁷² Pouget, Eugenie Kain. Hohe Wasser. In: Deutsche Bücher, S. 200.

würde ihren Arbeitsplatz verlieren. Sie verschleppt die Krankheit und das Mondbein (ein Knochen im Handgelenk) ist nicht mehr zu retten, der Arzt muss operieren. Die Protagonistin kann ihrer Arbeit nicht mehr nachgehen und eine neue zu finden, mit steifer, rechter Hand wird umso schwerer werden. Das Wasser ist in dieser Erzählung der Auslöser des Schmerzes der Protagonistin und steht auch als besonders kraftvolles Element dem Verlust ihrer eigenen Kraft gegenüber.

Es steht für unmenschliche Arbeitsbedingungen (das Eiswasser in der Fabrik), für Armut (die Feuchtigkeit an den Wänden), für Zerstörung und das resignierte Hinnehmen des Unabänderlichen (das Hochwasser).²⁷³

Die Donau tritt über die Ufer, die Situation spitzt sich sowohl im privaten als auch im topographischen Raum zu, es gibt Hochwasser. Das Hochwasser birgt Gefahren, doch die Protagonistin hat schon seit ihrer Kindheit eine besondere Bindung zur Donau und sieht diese nicht vorrangig als Bedrohung.

*Als Kind ließ ich kein Schiff vorbeiziehen, ohne ihm zu winken. Natürlich haben die Passagiere vom Ausflugsdampfer als Antwort wild und übermütig gestikuliert und auch gerufen. Aber lieber waren mir die Matrosen auf den Lastkähnen mit den fremden Flaggen. Ihr stiller Gruß war nicht flüchtig. Sie hoben die Hand, und ich verstand ihre Sprache. Die Matrosen auf dem Schiff nahmen mich ernst, und ich wusste, dass ich jemand bin. Am Ufer der Donau, Auge in Auge mit den schwarzen Schiffen, bekam ich eine Ahnung davon, dass jeder Mensch Bedeutung hat.*²⁷⁴

Die Donau und die vorbeiziehenden Schiffe geben der Protagonistin ein Gefühl der Bestätigung, und geben ihr Zuversicht, dass eine Veränderung möglich ist. Die Sirenen heulen, die Donau überschwemmt die Straße in der die Protagonistin lebt. Sie, deren Kraft in den letzten Jahren zu Schmerz geworden war, nimmt den Kampf erneut auf und macht sich auf den Weg zu den Feuerwehrleuten um mitzuhelfen, mit den Worten: „*Mein Mondbein soll wissen, dass es mich gibt.*“²⁷⁵

²⁷³ Pouget, Eugenie Kain. Hohe Wasser. In: Deutsche Bücher, S. 203.

²⁷⁴ Kain, Chill out. In: Hohe Wasser, Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2004, S. 145-165, zit. S. 155.

²⁷⁵ Ebd., S. 165.

V) Nachwort

Untersuchungsschwerpunkt dieser Diplomarbeit waren die literarischen Räume in der Literatur Eugenie Kains, mit der Fokussierung auf Randzonen, sowohl im topographischen als auch im sozialen/gesellschaftlichen Bereich. Es stellte sich die Frage, welche Räume Eugenie Kain in ihren literarischen Arbeiten als Handlungsraum wählte, warum gerade diese Räume und welche Auswirkungen die Wahl der Schauplätze mit sich brachte. Klar geworden ist hier, dass Eugenie Kain dezidiert ergangene und erlebte Räume für ihre Texte auswählte und sehr nahe an der realen Topographie schrieb. Vor allem oberösterreichische Landschaften und Orte wurden zu den zentralen Schauplätzen in den literarischen Arbeiten Eugenie Kains. Der Donau wurde aufgrund ihrer starken Präsenz in den Texten und ihrer Bedeutungsvielfalt für die ProtagonistInnen ein eigenes Kapitel am Ende dieser Arbeit gewidmet.

Anhand der Kapitel *Raum durch Bewegung* und *Raum durch Begrenzung* wurde am Beginn ein breiter Zugang zu den Handlungsräumen geschaffen, um zu zeigen, dass sie als geöffnete, aber auch als einengende Räume wahrgenommen werden können. Neben der Betrachtung eines Raumes – definiert durch Bewegung oder Begrenzung – schienen mir anfangs auch Gegensätze im Raum von Bedeutung und in meiner Analyse der Texte Eugenie Kains wichtig zu sein. Karin Wenz verweist in ihrem Werk *Raum, Raumsprache und Sprachräume* auf die Vielfalt gegensätzlicher Elemente die das Leben und die Beschreibung eines Raumes beeinflussen:

Die Mobilität in der Stadt steht dem Gefühl von Entwurzelung, Freiheit der Unverbindlichkeit, Vielfalt an Möglichkeiten dem Eindruck von Chaos, die Faszination des Neuen dem Fremden und der Entfremdung, Glanz und Reichtum steht dem Elend gegenüber.²⁷⁶

Die Ambivalenz, die bei der Beschreibung einer Stadt oder eines Lebensraumes entstehen kann, ist auf den ersten Blick auch in den Erzählungen Eugenie Kains ersichtlich. So wie die Stadt Vielfalt und Freiräume bietet, so kann sie ebenso leicht eingrenzen und beschränken. In der Literatur Kains sind Gegensätze wie Natur und Industrie, Reise und Heimat, Statik und Bewegung, Höhe und Tiefe, Freiheit und Einengung zu finden – doch sie stehen sich nicht zwangsläufig gegenüber. Die genannten konträren Entitäten sind nicht klar zu trennen, scheinen in den Erzählungen Eugenie Kains sogar ineinander zu verschwimmen und sich gegenseitig zu bedingen. Fließende Übergänge traten mehr in

²⁷⁶ Wenz, Raum, Raumsprache und Sprachräume, S. 100.

den Vordergrund als klar gegenüberstellbare Gegensätze im Landschaftsbild und im sozialen Raum. Es erschien mir folglich als Fehler, die Gegensätze hervor zu streichen, literarische Texte künstlich aufzusplitten und so den literarischen Raum schier zu zerpfücken. Das geplante Kapitel *Raum durch Gegensätze* wurde daher entgegen dem ursprünglichen Plan verworfen und jene Aspekte, die vermeintliche Gegensätzlichkeit thematisieren, in anderen Kapiteln angesprochen.

Im Kapitel *Geschichtsräume* wurde nicht nur ein geographischer, sondern auch ein historischer Blickwinkel auf die Beschäftigung mit Raum gezeigt. Stadtplanung und die damit verbundenen Veränderungen im Raum standen hier im Mittelpunkt, besonders veranschaulicht anhand der Begriffe Ort und Nicht-Ort, die weiters über Funktion und Bedeutung der Schauplätze Aufschluss geben sollten. Eine noch detailreichere Beschäftigung mit Raum und dessen Auswirkungen auf das Leben der Figuren hat im Kapitel *Konkrete Schauplätze und emotionale Entsprechungen* stattgefunden. Nach und nach wurde in dieser Arbeit gezeigt, wie sehr sich der Raum auf das Leben der sich darin aufhaltenden Figuren auswirkt und das Verhalten und die Bewegungen der Protagonisten und Protagonistinnen beeinflusst. Vor allem im Kapitel *Soziale Räume* standen die literarischen Figuren im Zentrum der Betrachtung, ohne jedoch den Raum als solchen aus dem Blick zu verlieren.

Da es noch einige spannende Aspekte der Literatur Eugenie Kains zu bearbeiten gäbe, auf die ich in diesem Rahmen leider nicht mehr eingehen konnte, hoffe ich doch hiermit einen Grundstein für weitere Beschäftigungen mit Eugenie Kain gelegt und Interesse an ihrer Literatur geweckt zu haben.

VI) Literaturverzeichnis

Zitierte und erwähnte Quellen

1. Primärliteratur Eugenie Kain

1.1. Einzelpublikationen

Kain, Eugenie: Sehnsucht nach Tamanrasset. Sechs Erzählungen. Linz/Wien: Resistenz Verlag 1999.

Kain, Eugenie: Atemnot. Roman. Linz/Wien: Resistenz Verlag 2001.

Kain, Eugenie: Hohe Wasser. Erzählungen. Salzburg/Wien. Otto Müller Verlag 2004.

Kain, Eugenie: Flüsterlieder. Erzählung. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2006.

Kain, Eugenie: Schneckenkönig. Erzählungen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2009.

1.2. in Anthologien und Zeitschriften

Kain, Eugenie: Sonnenstadt. In: Linz. Randgeschichten. Hrsg. v. Alfred Pittertschatscher. Wien: Picus Verlag 2009.

Kain, Eugenie: Eine leise Spur von Traurigkeit. In: Linkes Wort für Österreich. Hrsg. v. Arthur West, Eugenie Kain und Lutz Holzinger. Wien: Globus 1985.

Kain, Eugenie: Linzer Wildnis. In: Linz-Buch. Hrsg. v. Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas OrganisationsGmbH.

Kain, Eugenie: In Ebelsberg hinterm Friedhof. In: Hillinger 02/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8-9.

Kain, Eugenie: Linz Rand, Teil II. Doppl Hart. In: Hillinger 03/95, Linz: Kulturverein KAPU 1995, S. 8-9.

Kain, Eugenie: Linz Rand. Ein Glasscherbenviertel ist ein Glasscherbenviertel ist ein...In: Hillinger 01/96, Linz: Kulturverein KAPU 1996. S. 8-9.

Kain, Eugenie: Selbstporträt Eugenie Kain. In: Selbstportrait. Hrsg. v. Ruth Aspöck. Wien: Das fröhliche Wohnzimmer 2009, S. 16-17.

Kain, Eugenie: Randschriften. In: Wir retten ein System. Linkes Wort am Volksstimmefest 2009. Wien: Globus Verlag 2009, S. 70-71.

2. Andere Primärliteratur

Andersen, Hans Christian: Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Erster Band. Düsseldorf und Zürich: Patmos Verlag 2005.

Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Erzählungen. München/Zürich: Piper 2005.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Undine. Eine Erzählung. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel-Verlag 2000.

Mitgutsch, Anna: Am Rande der Stadt. In: Linz. Randgeschichten. Hrsg. v. Alfred Pitterschscher. Wien: Picus Verlag 2009, S. 19-65.

Platon. Das Höhlengleichnis. Wien/Linz/Weitra/München: Verl. Publication PN°1-Bibliothek der Provinz 1999.

3. Sekundärliteratur

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

Augoyard, Jean François: Pas à pas: Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain. Paris: Éditions du Seuil 1979.

Benthien, Claudia und Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.): Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999.

Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Böhme, Hartmut (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII).

Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1993. (= Beiträge zur Skandinavistik, Band 11)

Daemmrich, Ingrid G. und Horst S. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Tübingen und Basel: Francke Verlag 1995.

De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag 1988.

Fassbind-Eigenheer, Ruth: UNDINE oder DIE NASSE GRENZE ZWISCHEN MIR UND MIR: Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 1994. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 291.)

Foucault, Michel: Die Heterotopien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarbeitete und ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008. (= Kröners Taschenausgabe. Band 301).

Geschichte-Club VOEST (Hg.): Geschichte der VOEST. Rückblick auf die wechselhaften Jahre des größten österreichischen Industrieunternehmens. Linz: VOEST-ALPINE STAHL LINZ 1991.

Geschichte-Club VOEST (Hg.): Geschichte der VOEST. Band 2. Letzte Entwicklung und Rückblick auf die wechselhaften Jahre des größten österreichischen Industrieunternehmens in drei Teilen. Linz: Gutenberg Werbering 1995.

Hall, Anja : Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee- Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009.

Haupt, Sabine: „Kryptopische“ Zeit- Räume. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. 501-535.

Honold, Alexander: Ströme, Züge, Richtungen, Wandern und Wanderungen bei Hölderlin. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. 433-455-

Kastberger, Klaus (Hg.): Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus 2006. (= Literatur im StifterHaus, Band 18).

Ladewig, Rebekka: Diskussionsbericht. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S.769-778.

Lindemann, Uwe: Die Wüste. Terra incognita. Erlebnis. Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg: Winter 2000. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3. Band 175).

Litschel, Rudolf Walter: Das Gefecht bei Ebelsberg am 3.Mai 1809. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1968. (= Militärgeschichtliche Schriftenreihe; Heft 9).

Luttringer, Klaus: Zeit der Höhlen. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 1994. (= Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; Band 29)

Médam, Alain: Conscience de la ville. Paris: Anthropos 1977.

Oberansmayr, Manfred: Unser Franckviertel. Der Linzer Stadtteil in Wort und Bild. Vöcklabruck: Kilian 1999.

Ostrowetsky, Sylvia: Logiques du lieu. In: Sémiotique de l'espace. Paris: Denoë /Gonthier 1979, S. 155-173.

Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein-Verlag 2008.

Relph, Edward: Place and placelessness. London: Pion 1976.

Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2003.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Tümpel, Lacken, Katarakte. Zu den Metaphern des Wassers bei Heimito von Doderer. In: Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus 2006. (= Literatur im StifterHaus, Band 18), S. 48-57.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Turia + Kant 2008.

Steinbacher, Silvana: Zaungast. Begegnungen mit österreichischen Autorinnen und Autoren. Klagenfurt/Celovec: Drava Verlag 2008.

Steyerl, Hito: Die Gegenwart der Subalternen. In: Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Turia + Kant 2008, S. 7-16.

Stoff, Julia, Martin Heller u.a. (Hg.): Das Programm. Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas. Wien: Springer 2009.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1+2. 3., erweiterte Auflage. München/Zürich: Piper Verlag 2005.

Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997. (= Kodikas/Code: Supplement; 22)

Zumbusch, Cornelia: Diskussionsbericht. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. (= Germanistische Symposien der DFG XXVII), S. 586-594.

4. Artikel in Literaturzeitschriften und Tageszeitungen

Awadella, El: Doch immer gibt es Hoffnung. In: Volksstimme. Wien, am 21. Dezember 2000, S. 14.

Cerny, Karin: Langsamer Abschied. In: Falter Nr. 40/06, Buchbeilage, S. 13.

Fend, Franz: Die Ironie des Elends. In: Kupf. Zeitung der Kulturplattform OÖ. Nr. 107/3/04, S. 28.

Gürtler, Christa: Ausgespuckt, abgetaucht. In: Die Furche Nr. 13, Beilage Bücherfrühling. Wien, 25. März. 2004, S. II.

Hackl, Erich: Äpfel, wild und sauer. In: Die Presse, Beilage Spectrum. 19. Juni. 2004, S. VII.

Hackl, Erich: Nicht mehr. Noch zu früh. In: Die Presse, Beilage Spectrum. 13. Mai. 2006, S. IX.

Höllner, Hans: Zu Eugenie Kains Erzählkunst. Landeskulturpreis für Literatur 2007. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. 01/2008. Hrsg. v. StifterHaus Linz - Zentrum für Literatur und Sprache. Linz: Trauner Verlag 2008, S. 23-26.

Landerl, Peter: Geruch nach feuchter Mauer. Eugenie Kains Erzählungen im Zeichen des Wassers. In: Wiener Zeitung, Beilage Extra. Wien, 21. Mai. 2004, S. 7.

Pichler, Christian: Durch das Verschweigen geschieht der zweite Mord. In: OÖ. Nachrichten. 31. Oktober. 2003, S. 25.

Polt-Heinzl, Evelyne: Das kleine Unglück. In: Die Presse. Beilage Spectrum. Wien: 2. Mai 2009, S. XI.

Pouget, Judith: Eugenie Kain. Hohe Wasser. In: Deutsche Bücher. Forum für Literatur. 34. Jahrgang. Heft 3/ 2004, S. 199-206.

Renhardt, Maria: Stille, die glänzte. In: Die Furche Nr. 16, Beilage Bücherfrühling. 20. April 2006, S. VII.

Schreiner, Margit: Das Mysterium ist unaussprechbar. Zu Eugenie Kains „Atemnot“. In: Literatur und Kritik. September 2002, S. 90- 92.

Schütze, Karin: „Die Stadt ist ein guter Ort zum Schreiben“. In: Oberösterreichische Nachrichten. Linz: 29.12.2007, S. 29.

5. Onlinequellen

Cultural broadcasting archive
http://cba.fro.at/show.php?lang=de&eintrag_id=5827
(gehört am 12. 05. 2008)

Versorgerin
<http://www.servus.at/VERSORGER/74/kain.html>
(eingesehen am 30. 06. 2009)

Österreichisches Bibliothekswerk
[http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr\[0\]=bn1024838&katalog=all&anzahl=1](http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr[0]=bn1024838&katalog=all&anzahl=1)
(eingesehen am 20.10.2009).

Österreichisches Bibliothekswerk

[http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr\[0\]=luk2007068&katalog=luk&anzahl=1](http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr[0]=luk2007068&katalog=luk&anzahl=1)

(eingesehen am 20.10.2009).

Kommunistische Partei Oberösterreich

<http://ooe.kpoe.at/news/article.php/20060223092544549>

(eingesehen am 10.10.2009).

Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas

<http://www.linz09.at/sixcms/media.php/4974/eugenie-kain.pdf>

(eingesehen am 29.10.2008)

Dickinson College

<http://www2.dickinson.edu/glossen/Heft28/Hussong-Kain.html>

(eingesehen am 5.11.2009)

6. Filme

Kain Denkmal. Regie: Alenka Maly. DVD A-2003.

Die Zeit ist da/Der Maler schaut nicht hin. DVD A-2001. Regie: Edith Stauber.

Abstract

Diese Arbeit widmet sich dem Thema der literarischen Räume in der Literatur Eugenie Kains und befasst sich vor allem mit der topographischen und gesellschaftlichen Randstellung, auf die schon der Titel *Stadtrand und Randland* verweist. Im Zentrum der Betrachtung stehen die Handlungsräume in den literarischen Arbeiten Eugenie Kains, die Auswahl und Darstellung dieser Räume und deren Entsprechungen im Leben der Protagonisten und Protagonistinnen. Ausgehend von der Theorie Michel de Certeaus zu den Praktiken im Raum aus *Kunst des Handelns* und der Raumterminologie Barbara Piattis aus *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* werden die literarischen Räume sowohl von topographischer als auch von sozialer Seite betrachtet. Viele der Erzählungen Eugenie Kains sind im oberösterreichischen Zentralraum angesiedelt, zumeist an den Rändern der Stadt Linz. Sie beschreiben ein Leben an der Peripherie, ein Leben an der Grenze von Stadt und Land, ein Leben an „Nicht-Orten“ und ein Leben im ständigen Zwischenraum, zwischen Selbstbestimmung (der Wunsch nach einem Leben abseits der konservativen, bürgerlichen Bahnen) und den gestellten Erwartungen des Umfeldes. An den Rändern der Stadt zu wohnen und gleichzeitig an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden, einem Bild nicht zu entsprechen, sind Themen die hier näher behandelt werden. Es ist der Raum, der sowohl topographisch als auch sozial in eine Sackgasse führt. Der Blick in den Raum öffnet in den Erzählungen Eugenie Kains den Blick auf die Menschen.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Nora Gumpenberger
Geburtsdatum, -ort 15.01.1984, Wels
Staatsbürgerschaft Österreich

Studienverlauf

seit September 2002 Studium der *Deutschen Philologie* und der *Vergleichenden Literaturwissenschaft* Universität Wien
Oktober 2004 – Juni 2006 Modul aus *Byzantinistik und Neogräzistik* (Spracherwerb)
September 1994 – Juni 2002 Bundesrealgymnasium Traun
12. Juni 2002 Reifeprüfung

Berufserfahrung

März 2009 Regieassistentz *Mach dir kein Bild* – Theaterperformance in der „Spinnerei“ – Kulturhaus Traun, unter der Leitung von Alenka Maly
Februar – März 2009/
August – November 2008 *Hammerweg – Kunst und Alltag im temporären Museum Arbeitersiedlung* – Assistenz und Öffentlichkeitsarbeit
seit Dezember 2007 Verkaufsberatung Thalia Buchhandlung
August 2007 Praktikum im Literaturhaus Wien
Juli 2006 Praktikum bei *Volltext – Zeitung für Literatur*
Juli – Dezember 2005 Regie- und Produktionsassistentz bei der Theaterproduktion *Stecken Stab und Stangl* von Elfriede Jelinek im „jüdischen Theater Nestroyhof“ Wien, unter der Leitung von Tina Leisch