

## 8 ›Liminalität‹ als narratologischer Parameter von Krise

---

»Von da an begann ich [...], auf jedes noch so undeutlich auf Bänke, Trafokästen und Mauern gesprayte Graffiti zu achten; viele klangen wie düstere Prophezeiungen oder Drohungen gegen uns [...] Finanzdienstleister. Jedes Mal, wenn ich eine neue Entdeckung machte, zückte ich meinen Blackberry [...], damit ich mich später in meiner Wohnung nochmals vergewissern konnte, dass ich mir diese seltsamen Zufälle nicht bloß eingebildet hatte.« (J 213f.)

Die erzählerische Exploration von Krise als eine eigengesetzliche Phase, in der die etablierten gesellschaftlichen sowie realitätsstrukturierenden Ordnungssysteme außer Kraft gesetzt sein können und die sich narrativ in einer topografischen Exklusion der Figuren entfalten kann, variiert in den drei exemplarisch untersuchten Romanen der Finanz- und Wirtschaftskrise-Literatur hinsichtlich Intensivität und Figuration der Darstellung. Nachfolgend soll unter dem analytischen Leitaspekt ›Liminalität‹ Krise als ein wirtschaftliche und subjektiv-personale Verwerfungen verwebender Erzählmodus fokussiert werden.

### 8.1 Kristof Magnusson *Das war ich nicht* (2010)

In Magnussons Roman *Das war ich nicht* gewinnt ›Krise‹ als eigengesetzlicher, sich jenseits von etablierten gesellschaftlichen sowie wirklichkeitsstrukturierenden Ordnungssystemen ausformulierender Zwischenzustand an Kontur. ›Liminalität‹ als narratives Kennzeichen von Krise findet sich hier im Zuge dessen sowohl erzählkonzeptionell als auch motivisch aktualisiert.

Konkret formuliert sich ›Liminalität‹ auf erzählkonzeptioneller Ebene wie folgt aus: Die längs der Figuren Jasper, Meike und Henry entfaltete Such- und Auslöschungsbewegung von Krise wird von der narrativen Konstruktion des Romans aufgegriffen und widergespiegelt, indem sich erzähltechnisch ein Handlungsraum entworfen zeigt, dem eine liminale Eigengesetzlichkeit merkmalscharakteristisch ist. Tabassi hält bezüglich der inhaltlich-strukturellen Organisation von *Das war ich nicht*

prägnant fest: »Die Wege dreier Menschen, die sich jeweils in einer Krise befinden, kreuzen sich in Chicago. Abwechselnd fungieren sie als Ich-Erzähler und bringen rastlos neue Perspektiven und Handlungsstränge ein.«<sup>1</sup> Durch diesen fortlaufenden Wechsel der Erzählperspektive und den damit verbundenen Komplexitätsgewinn auf der Handlungsebene wird die subjektive Verlorenheit der Figuren, deren »Irrungen und Wirrungen, Hoffnungen und Enttäuschungen« in ihren jeweils »krisenhafte[n] Lebensabschnitte[n]«, <sup>2</sup> erzählstrukturell verstärkt. Zugleich führt diese konzeptionelle Anlage des Romans dazu, dass die unterschiedlichen figuralen Interpretationen von Wirklichkeit kontrastierend miteinander verwoben werden, wodurch ein von Mehrdeutigkeit geprägter aktionaler Raum für die Figuren entsteht. In diesem Sinne konstatiert Bazinger ebenfalls, dass Jasper, Meike und Henry in ihrer sozialen Vereinzelung fortwährend »durch ein winterkaltes Chicago« irren; sie »begegnen sich fast, missverstehen einander, falls sie sich zufällig sehen, verletzen und verlieren [sie] sich«.<sup>3</sup> Ein konkretes Textbeispiel zur Illustration: Meike erklärt sich den Umstand, dass Henry »so viel Zeit in und vor dem *Caribou* verbr[ingt]«, in Hinblick auf sein angekündigtes Romanprojekt: Ihrer Überzeugung nach handele es sich bei dem Coffeeshop nämlich um »das zentrale Motiv seines Jahrhundertromans«: »Eigentlich musste ich ihn gar nicht fragen, bestimmt war es so!« (D 188f.) – tatsächlich hält sich Henry aber immer wieder dort auf, da er hier Jasper zu treffen hofft (vgl. D 180). Der Zugriff der drei Ich-Erzähler auf die sie umgebende Realität wird insofern als wiederholter Akt der Fehlinterpretation kenntlich. Ein anderes Beispiel: Als Henry sich von Meike verfolgt merkt – »Irgendwann fiel sie mir auf [...]; noch nie hatte ich jemanden gesehen, der so auffällig verumumt war« –, glaubt er, dass es sich bei ihr um eine für ihn von seinem Verlag engagierte »Detektivin« handelt: »Sie hatten mich nicht aufgegeben und mir einen Schutzengel an die Seite gestellt, der sich im Hintergrund hielt, diskret, aber doch sichtbar.« (D 129)

Im Zusammenhang mit der narrativen Amalgamierung verschiedener Lesarten von Wirklichkeit seitens der Figuren, anhand derer sich »Liminalität« formuliert findet, ist darüber hinaus »das Prinzip Zufall« von erzählkonstitutiver Relevanz; hieran entspinnt sich maßgeblich die Handlung, wodurch »Liminalität« als Krisencharakteristikum auf erzählstruktureller Ebene zusätzlich Kontur verliehen wird. Ein Beispiel: So beginnt Meike ihre Suche nach Henry »am offensichtlichsten aller Orte«, in seinem Stammcafé »Walnut Room«, der ihr »der ideale Ausgangspunkt [ist], um mich in seine Welt einzufühlen« (D 88). Dort entdeckt sie ihn dann wider Erwarten tatsächlich (vgl. D 88) – »da war er!« (D 89) –, weil dieser wiederum, sich wünschend, aufgespürt zu werden (vgl. D 72), es seinem Verlag hat »etwas einfacher machen« wollen und »[d]eswegen [...] in den Walnut Room [gegangen ist], denn da

1 Tabassi: Motiv der Finanzkrise, S. 515.

2 Schandor: Das war ich nicht.

3 Bazinger: Für eine Handvoll Erdnüsse.

würden sie mich finden« (D 72). Verfolgt von Meike, eilt Henry sodann in die »LaSalle Street«; hier befindet sich Rutherford & Gold, seine Hausbank, in der auch Jasper – der »verzweifelte[] Business-Boy« (D 72) vom Zeitungsfoto, auf das er gestoßen ist (vgl. D 60) und den er als eine »wunderbare Inspiration« (D 72) für seinen Roman imaginiert – arbeitet, wie er sich via der fraglichen Aufnahme erschlossen hat (vgl. D 75). Jasper wirklich unvermittelt beim Verlassen des Bankgebäudes sehend, eilt Henry »ihm ins *Caribou*« hinterher, wo er sich allerdings – »[v]iel zu schockiert [...] davon, dass sich mein Wunsch so schnell erfüllt hatte« (D 100) – zunächst auf der Toilette versteckt, anstatt ihn anzusprechen (vgl. D 100). Infolge dieser miteinander kausal verwickelten Zufallsereignisse lernen sich in ebendiesem Coffeeshop Meike und Jasper kennen, indem jene dessen bestellten »[k]leine[n] Americano« (D 93) für sich reklamiert:

Ich hatte den Becher bereits in der Hand und den ersten Schluck genommen, als ich jemanden rufen hörte:

›Americano? Here!‹, wobei das ›here‹ eher klang wie ein deutsches ›hier‹. [...]

›Did you take my Americano?‹

›Du meinst den, den keiner haben wollte?‹, antwortete ich auf Deutsch. [...]

Ich trat einen Schritt zur Seite. Er hatte sich so hingestellt, dass ich das WC für einen Moment aus dem Auge verloren hatte. [...] Henry konnte es unmöglich so schnell aus dem WC zum Ausgang geschafft haben. [...]

›Ich bin Jasper.‹

›Meike.‹

›Hallo, Meike. Ich arbeite hier. Als Trader.‹ (D 93–95)

Über diese – hier exemplarisch veranschaulichte – textfigurative narrative Nutzbarmachung des Zufalls als handlungsvorantreibendes Momentum zeigt sich ›Liminalität‹ als eigendynamischer Raum, in dem sich die Figuren bewegen, entworfen, was außerdem erzählstrukturell – wie oben skizziert – durch die sich kapitelweise abwechselnden Erzählperspektiven und damit verknüpften variierenden Wirklichkeitsinterpretationen verstärkt wird.<sup>4</sup>

Inhaltlich-motivisch formuliert sich ›Liminalität‹ als narratologischer Parameter von Krise des Weiteren prominent topografisch aus und kann diesbezüglich an

4 Ähnlich bilanziert Bucheli zu dieser textfigurativen Eigendynamik: »Mit einer wunderbar kindlichen Naivität, wie sie nur dem raffinierten Unterhaltungsroman zu Gebote stehen kann, erzählt Magnusson die Geschichte seiner drei verlorenen Seelen, die im Dreieck auf je eigene Weise den anderen ausgeliefert sind. Wie im Märchen finden sich die verstossenen Königskinder, als wären sie schon immer füreinander bestimmt gewesen. Und mag auch die Welt um sie herum einstürzen, sie entgehen auf wundersame Weise zuletzt aller Unbill, nachdem sie die Aufgaben bestanden haben, die das Schicksal ihnen auferlegt hatte.« (Bucheli: Höchststrafe Happy End)

allen drei Figuren fassbar gemacht werden. So gewinnt die Bank bzw. Börse als ein von »[I]rrational[ität]« (D 125) durchdrungenes Arbeitsumfeld über die Figur Jasper als zentraler Handlungsschauplatz Gestalt, der sich als ein von rätselhaften Mechanismen und verborgenen Regeln bestimmter Ort zeigt. Ein Beispiel: Die unvermittelte Kündigung von Mitarbeitenden gilt bei Rutherford & Gold als gängige Praxis. Wiederholt erfahren die Angestellten nur indirekt von ihrer Entlassung oder sie erschließen sich ihr dortiges berufliches Ende selbst aus vermeintlichen Indizien:

Es gab schlimmere Arten, von seiner Kündigung zu erfahren: Ich hatte mal von einem Kollegen gehört, der am Wochenende von seinem BlackBerry eine Mail von seiner privaten an seine Arbeitsadresse schickte und von einer automatischen Rückantwort mitgeteilt bekam, dass er nicht mehr für Rutherford & Gold arbeitete.

Zugegeben, so was war selten. Vielleicht sogar ein Gerücht. Aber auch der Normalfall war schlimm genug. Zum Beispiel bei meinem ehemaligen Chef aus dem Back-Office. Er wurde versetzt zu Fusionen und Übernahmen, es sah aus wie eine Beförderung, aber sicher war er sich nicht. Dafür, dass hier alles angeblich so rational war, gab es erstaunlich viel, wo man im Kaffeesatz lesen musste wie eine Wahrsagerin. Als ich einige Tage später mit meinem Ex-Chef im Fahrstuhl stand, sah er so schlecht aus, dass ich mich kaum traute, Hallo zu sagen. Schließlich erfuhr ich, was passiert war: Er hatte sein neues Büro vermessen, und es war zwei Quadratfuß kleiner als sein altes. Das waren ungefähr drei Seiten Papier. Und doch konnte er sich nicht damit abfinden, wurde schließlich sogar um 6:30 bei dem Versuch erwischt, sein altes Büro noch einmal nachzumessen. Einige Wochen später wurde er krank. Nie mehr gesehen. Obwohl sein neues Büro viel heller und zwei Etagen höher war, konnte ihm niemand den Glauben nehmen, degradiert worden zu sein. (D 32f.)

Die Beschäftigten des Bankinstituts haben keine Gewissheit über den Fortbestand ihres Arbeitsverhältnisses. Anlasslos scheint jederzeit ein Verlust ihrer Anstellung möglich. So herrscht unter den Mitarbeitenden beständig ein Klima der beruflichen Unsicherheit, das sich in verschiedenen kursierenden Geschichten über »schlimme[] Arten« des plötzlichen Gekündigt-Werdens Bahn bricht. Selbst bei einer »Beförderung« ist für die Angestellten nicht »sicher«, ob sie nicht vielmehr das Gegenteil heißt bzw. als »getarnte« berufliche Herabstufung die eigene Kündigung evozieren soll. Eigentlich belanglose Aspekte und Gegebenheiten werden im Zuge dessen als bedeutungsvolle Zeichen lesbar gemacht; so kann sich denn aus der Tatsache eines marginal kleineren »neue[n] Büro[s]« infolgedessen der »Glauben« speisen, »degradiert worden zu sein«. Auf diese Weise wird die Investmentbank als eine quasireligiöse Institution kenntlich, für die – entgegen ihrer »angeblich« sachlich-zweckrationalen Figuration – ein von Irrationalismen und Willkür geprägtes Glaubenssystem konstitutiv ist.

Damit verbunden zeigt sich auch die Funktionsweise des Aktienhandels grundlegend von einem spekulativ-unwirklichen Momentum gekennzeichnet und lässt die Bank bzw. Börse als einen realitätsentzogenen Ort, in dem mit fiktionalen Größen in einer virtuellen Dimension operiert wird, greifbar werden. Etwa beschreibt Jasper seine konkrete Arbeit als Aktientrader, der mit »Optionen []handelt«, in diesem Setting folgendermaßen:

Mit Optionen wetten unsere Kunden darauf, wie sich der Kurs einer Aktie entwickeln wird. Informiertes Glücksspiel, wenn man so will. Da Aktien an sich schon eine Wette auf die Zukunft eines Unternehmens sind, ist das, was ich tue, eigentlich eine Wette auf eine Wette. Ich bin ein Meta-Buchmacher. Das ist natürlich hochkomplex, aber irgendwie auch ganz einfach. (D 48)

Seine berufliche Tätigkeit ist in einem Umfeld situiert, als dessen Kernelement das sich »hochkomplex« gebende Spiel mit Erwartungen in der Hoffnung auf einen monetären Gewinn zu gelten hat. Demgemäß liegt hier ein System vor, das sich als immanent eigendynamisch und einer rationalen Logik enthoben erweist: Jasper zeigt der »Analystenmonitor« an, dass »[d]ie Gerüchte, dass jemand in großem Stil *HomeStar*-Aktien aufkaufte, [...] wirklich nur Gerüchte gewesen« waren; mit der Konsequenz, dass »[n]un, wo ich alles darauf gesetzt hatte, dass der Kurs weiter stieg, [...] das passiert [war], auf das ich all die Tage gewartet hatte: *HomeStar* fiel« (D 204). Henry, der dem Bankwesen gänzlich fremd gegenübersteht (vgl. D 136), stellt fernerhin zu Jaspers Arbeitsplatz fest: »Der Business-Boy hieß Jasper Lüdemann und arbeitete in meiner Bank, die für mich immer ein rätselhafter Ort voller leise ausgeführter obskurer Handlungen gewesen war, wo es das ganze Jahr Kaffee gab und in der Adventszeit Kekse.« (D 137) Bei der Bank handelt es sich aus der Außenperspektive Henrys dementsprechend um einen Ort, der sich ihm als nebulös und von undurchsichtigen Praktiken bestimmt zeigt; konkret greifbar wird dieser für ihn lediglich durch den banalen Umstand, dass er hier als Kunde stets »Kaffee« sowie in der Vorweihnachtszeit Gebäck angeboten bekommt.

Über die Figur Jasper gerät die Bank bzw. Börse zudem zum Ort kriminellen Agierens und damit zu einem gesellschaftlich normabweichenden Handlungsraum. So werden seine illegalen Aktienspekulationen<sup>5</sup> durch ein System begünstigt, dessen Kontrollmechanismen sich leichterhand umgehen lassen. Auch hierzu ein Beispiel: Da er die Leiterin des Back-Office, dessen Aufgabe es ist, die Aktivitäten im Händlersaal zu kontrollieren, persönlich kennt (vgl. D 119), vermag er es, seinen für die Bank mittlerweile verursachten Verlust von »50 Millionen« (D 145) Dollar zu verschleiern:

5 Vgl. zu Jaspers unautorisierten Spekulationsgeschäften detaillierter das Kapitel 7.1: Kristof Magnusson *Das war ich nicht* (2010).

Das Volumen meiner Spekulationen hatte nun endgültig eine Größenordnung erreicht, wo es dem Back-Office auffallen musste. [...] Doch eine Chance hatte ich vielleicht noch: Neelys Account galt weiterhin als Account eines Mitarbeiters von Rutherford & Gold. Wenn es mir gelang, aus diesem [...] einen Kunden-Account zu machen, würde es so aussehen, als ob die Positionen nicht im Verantwortungsbereich der Bank lägen. [...] Ich nahm das Telefon und rief Brittany Page an, die Chefin des Back-Office. [...]

›Guten Morgen, Brittany. Willkommen zurück.« [...]

›Wie geht es denn Jordan und ... wie heißt das neue?‹

›Marjorie.« [...]

Wie wir alle, musste auch Brittany ihr Passwort wöchentlich ändern, war dabei jedoch so oft durcheinandergekommen, dass sie sich ein System zurechtgelegt hatte: Sie nahm den Namen ihres Sohnes [...] und die jeweilige Kalenderwoche. Hatte sie mir bei der letzten Back-Office-Weihnachtsfeier erzählt, als sie zu viel getrunken hatte [...]. Da Brittany kein besonders origineller Mensch war, versuchte ich es nun einfach mit dem Namen ihrer Tochter und der Kalenderwoche: *Marjorie06*. Nachdem ich auf *Login* geklickt hatte, kam mir das Ganze plötzlich absurd vor. So einfach konnte das doch nicht sein. [...] Dann war ich drin. Mit Brittanys Security-Clearance im System! [...] Eigentlich durften Händlersaal und Back-Office nichts miteinander zu tun haben. Die für uns und für sie zugänglichen Informationen wurden streng getrennt, wie durch eine Chinesische Mauer. Ich hatte sie durchbrochen.

Sah ihre Desktop-Oberfläche auf meinem Bildschirm. Fand Account 8–4339633. Löschte die 8, die dafür stand, dass es ein internes Konto war. Ersetzte sie durch eine 6, die die Konten von privaten Anlegern markierte.

Ich löschte Neelys Daten. Nun brauchte ich nur noch einen Namen für meinen Kunden. Wenig später war ein gewisser Mister Graham Santos Kunde von Rutherford & Gold. Obwohl es ihn erst seit ein paar Minuten gab, hatte er bereits ein Vermögen verloren. (D 146–148)

Durch sein Wissen über die Angewohnheit seiner ehemaligen Vorgesetzten Brittany, ihr Passwort stets nach demselben Prinzip zu ändern, gelingt es Jasper, sich deren Zugriffsrechte zu verschaffen. Einzig aufgrund seiner persönlichen Bekanntschaft mit der »Chefin des Back-Office« kann er die eigentlich »streng[e]« Arbeits- und Informationstrennung von »Händlersaal und Back-Office« überwinden. Dass dies »[s]o einfach« ist, erscheint ihm selbst »absurd«; er ersetzt den für seine Aktiengeschäfte widerrechtlich genutzten Account seines Ex-Kollegen durch einen fiktiven Kundenaccount, um auf diese Weise seine verlustreichen Fehlspekulationen mit der HomeStar-Aktie zu kaschieren. Jaspers illegales Handeln entpuppt sich dementsprechend als von den systemimmanenten Schwachstellen der Bank begünstigt.

›Liminalität‹ als erzählerisches Kennzeichen von Krise formuliert sich insofern topografisch über die motivische Aktualisierung der Bank bzw. Börse als ein ebenso eigengesetzlich-ominöser wie auch kriminelles Handeln befördernder Ort aus,

in dem »immer unüberschaubarer werdende[] Geldströme im virtuellen Raum beweg[t]«<sup>6</sup> werden. Hiermit verbunden tritt gleichfalls eine kapitalismuskritische Perspektiveinnahme zutage; werden doch diese beiden zentralen gesellschaftlichen Institutionen des globalen (Finanz-)Wirtschaftssystems – Bank und Börse – als von zweifelhaften Praktiken geprägte sowie diese begünstigende suspekten Orte gezeigt, womit ›Gesellschaft‹ zugleich symbolisch von einer systemimmanenten Krisen- und Krankhaftigkeit gezeichnet greifbar gemacht wird. In dieser Hinsicht findet sich dementsprechend in *Das war ich nicht* die literaturgeschichtliche Tradition der Darstellung der Bank sowie der Börse als Institutionen eines dubios-numinosen Finanzmarkthandels und selbstentfremdeten modernen Arbeitsumfelds fortgeschrieben.<sup>7</sup>

Anhand der Figur Meike gewinnt der Krisenparameter ›Liminalität‹ überdies topografisch in Form einer eigenaktiv betriebenen Denormalisierung des Aktions- und Verhaltensradius sowie einer Veränderung der Wahrnehmung von Realität Gestalt. Im Bestreben, ihre eigene ökonomische Existenz als Übersetzerin Henrys zu retten, fliegt Meike nach Chicago, um diesem, der von seiner »Überraschungsparty [...] weggelaufen« (D 63) und untergetaucht ist, zu finden (vgl. D 64, D 68f.). Entgegen der anderslautenden Information, die sie von Henrys deutschem Verlagshaus erhalten hat (vgl. D 64), ist sie davon überzeugt, dass er bereits seinen angekündigten »Roman [...] fertig geschrieben« (D 68) hat. In Chicago angekommen, »macht[]« sich Meike sodann – geleitet von diesem (Fehl-)Glauben – direkt »auf die Suche« (D 87) nach Henry: Mit der Stadt durch dessen Romane, deren Handlung stets hier verortet ist, derart »vertraut, als wäre ich schon oft hier gewesen« (D 87), beginnt sie gleich einer Detektivin ihre Nachforschungen: »Wo ich hinmusste, wusste ich genau. [...] Ich wollte am offensichtlichsten aller Orte anfangen, dem Walnut Room.« (D 87f.) Meike findet sich im Zuge dessen in doppelter Hinsicht in einen Raum versetzt, der mit ihrer gewohnten Aktions- und Verhaltensdynamik und Wirklichkeitswahrnehmung bricht und sich insofern durch ein neues Ordnungs- und Orientierungssystem auszeichnet: Indem Meike beginnt, Henry, den sie unversehens in dem Kaufhauscafé Walnut Room entdeckt (vgl. D 89), zu beschatten, bildet sie erstens einen veränderten, normabweichenden aktionalen Verhaltensradius aus:

6 Zelik: Ein spekulativer Schnellschuss, S. 44.

7 Vgl. zur literaturgeschichtlichen Tradition der kapitalismuskritischen motivischen Verwendung der Bank bzw. Börse als Ort von Irrationalität und dubios-krimineller Handlungen und selbstentfremdeter Arbeit exemplarisch: Juditha Balint: Bank, Bankier. In: Joseph Vogl, Burkhardt Wolf (Hg.): Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin 2019, S. 104–107, hier S. 106f. und Franziska Schößler: Der Börsendiskurs im ausgehenden 19. Jahrhundert. In: Christine Künzel, Dirk Hempel (Hg.): Finanzen und Fiktionen. Grenzgänge zwischen Literatur und Wirtschaft. Frankfurt a.M., New York 2011, S. 165–180, hier S. 165f.

Ich folgte ihm mit einigen Schritten Abstand, zu wenigen Schritten Abstand, wie ich plötzlich fand und blieb vor einer Handtasche stehen, ohne ihn aus dem Blick zu lassen. [...] Ich zählte bis drei, dann folgte ich ihm, stellte mich auf die Rolltreppe, die ihn nach unten trug, versuchte, ihm nicht zu nahe zu kommen, ihn aber zwischen Sonderangeboten, Mikrowellen und Entsaftern auch nicht zu verlieren. [...] Wo war er jetzt? Da. Er verschwand in einem Gang, der offensichtlich vom Untergeschoss des Kaufhauses direkt zur U-Bahn führte. [...] Ich rempelte Leute aus dem Weg, Richtung Ausgang. Treppe. Rauf. Er war es wirklich. [...] Voller Angst, ihn verloren zu haben, überholte ich zwei Frauen mit Laptopaschen, und stellte dann fest, dass er stehen geblieben war. Einfach nur dastand. Vor einem Café. Mir fiel nichts Besseres ein, als mich an eine Bushaltestelle schräg vor dem Café zu stellen und zu hoffen, dass er mich nicht bemerkte. (D 90f.)

Zu »verblüfft« (D 89), um Henry direkt anzusprechen, fängt Meike an, ihm zu »folg[en]« und regelrecht zu observieren. Von der unvermittelten Möglichkeit der Kontaktaufnahme überfordert, sucht sie stattdessen, Gestalt als seine verdeckte Beobachterin zu gewinnen. Meike entfaltet sich damit einen neuen Handlungsraum, der für sie in Bezug auf Henry zunächst nach den Regeln des Sich-Verborgens-Haltens funktioniert und sie macht sich folgerichtig ein Verhalten zu eigen, dass dieser Anforderung entspricht.

Zweitens ist »Liminalität« in Form der Ausbildung eines veränderten Ordnungs- und Orientierungsraums hier dahin gehend aktualisiert, dass Meike anfängt, Henrys fiktionale Darstellung bestimmter Chicagoer Orte mit ihrem realen Erleben von diesen abzugleichen. Ein Beispiel: Sich als inspirativen Ausgangspunkt für ihre Suche nach Henry das häufig in seinen Romanen erwähnte Kaufhauscafé Walnut Room wählend, wird dieses für Meike in dessen realer Ausgestaltung zu einer ernüchternden Erfahrung:

Wenig später stand ich im siebten Stock von Macy's on State Street. Wie Chicago hatte ich mir den Walnut Room unter dem Eindruck von Henry LaMarcks Romanen gemütlicher vorgestellt. Die von der Kassettendecke hängenden Kronleuchter, die dicken Teppiche zwischen den walnussholzgetäfelten Wänden waren zwar genau so, wie in seinen Büchern beschrieben, und doch konnte ich nicht vergessen, dass ich, um hierhin zu kommen, ein profanes, stinknormales Kaufhaus durchqueren musste [...]. Ich nahm an einem [...] Ecktisch Platz, denn ich wollte so weit weg wie möglich von den anderen Gästen sitzen, die hauptsächlich ältere Damen waren – keine Spur von den gut aussehenden Männern, die sich in Henry LaMarcks Romanen hier bei einem Stück *Frango*-Minztorte von ihren Beziehungskrisen, heimtückischen Krankheiten und gescheiterten Karrieren erholten. (D 88)

Die anhand von »Henry LaMarcks Romanen« generierten imaginativen Entwürfe Meikes von »Chicago« im Allgemeinen sowie dem »Walnut Room« im Besonderen

finden für sie in der Realität lediglich begrenzt Entsprechung. Obschon sich ihr einige der äußeren Gegebenheiten des Cafés »wie in seinen Büchern beschrieben« darstellen, erlebt sie sich in zentralen Aspekten von der Wirklichkeit enttäuscht: So findet sie sich hier nicht in der Gesellschaft »von den gut aussehenden Männern« aus Henrys literarischen Werken wieder, sondern sieht sich stattdessen vielmehr von »ältere[n] Damen« umgeben; auch schmeckt ihr »[d]ie in seinen Büchern so hochgelobte Minztorte [...] wie ein normaler Schokokuchen, den man mit After-Eight-Täfelchen verschalt hatte« (D 88). Meike legt sich Henrys Romane als Orientierungs- und Handlungsfolie für die Wirklichkeit vor, die sie basierend auf ihrer fiktionalen Ausgestaltung wahrnimmt. Dadurch schafft sie sich einen sekundären Raum von Realität, in dem ihr jedoch, durch ihre dergestalt präfigurierte Perspektivierung, jedwede diesbezügliche Abweichung zur Irritation gerät.

›Liminalität‹ zeigt sich als erzählerisches Charakteristikum von Krise gleichfalls an der Figur Henry als normalitätsabweichender, eigengesetzlicher Aktions- und Verhaltensradius kolportiert. Angesichts des drohenden Bekanntwerdens seines Scheiterns an seinem medienwirksam angekündigten Jahrhundertroman über die Terroranschläge vom 11. September 2001 (vgl. D 26f.) verlässt er fluchtartig seinen etablierten Lebenskontext: »Schämen solltest du dich, Henry LaMarck! Auf jeder anderen Party wäre es im Rahmen des gesellschaftlich Akzeptierten gewesen, sich sang- und klanglos davonzustehlen, doch auf der Party zu meinem eigenen sechzigsten Geburtstag war es das sicher nicht.« (D 25) Aus seinem anfänglichen Bedürfnis heraus, für seinen Verlag und die Öffentlichkeit nicht auffindbar zu sein, meidet er die Rückkehr in seine Wohnung und nimmt sich stattdessen unter dem Namen der Hauptfigur seines populären Romans *Unterm Ahorn* ein Hotelzimmer: »Graham Santos. Unter diesem Namen hatte ich mich angemeldet. Dass auf meiner Kreditkarte ein anderer Name stand, hatte er [= der Rezeptionist, K.T.] entweder nicht mitbekommen oder er ignorierte es ebenso diskret, wie der Barkeeper mich ignoriert hatte.« (D 30) Indem Henry sich dergestalt in die Anonymität zurückzieht, kann er sich der mit seiner beruflichen Positionierung als Erfolgschriftsteller verbundenen Rollenerwartung – sprich: den angekündigten neuen Bestseller vorzulegen (vgl. D 26) – zunächst entziehen; kaum hat er seine »Suite betreten«, hängt er »das Bitte-nicht-stören-Schild« an die Zimmertür, lässt sich »auf das Bett [...] fallen, und das Herzrasen ließ endlich nach« (D 30f.). Nachfolgend beginnt sich Henry unter veränderten Parametern in seiner »Heimstadt« (D 59) Chicago zu bewegen; Krise ist dementsprechend an seiner Figur als veränderte Erfahrungswelt und Wahrnehmungswelt ausgebildet: So vergisst Henry jetzt »zum ersten Mal« seinen »seit einem Jahr« täglichen »physiotherapeutische[n] und kosmetische[n]« (D 58) Behandlungstermin und bricht darüber hinaus mit seiner Gewohnheit, das Café »Walnut Room im Kaufhaus Macy's«, dem er »die Treue« hält, da es ihm »einer der nostalgischsten Orte der Stadt [...] [und] mit [...] glücklichsten Kindheitserinnerungen verbunden« ist, erst mittags aufzusuchen: »Guten ... Morgen«, sagte die

Kellnerin. Sie zögerte kurz, da sie mich seit 20 Jahren mit ›Guten Tag‹ begrüßte; normalerweise kam ich ja erst um eins und kreuzte nicht, wie heute, bereits um halb zehn hier auf.« (D 73) Fernerhin fängt Henry an, Jasper, dem er zufällig auf einem Foto im »Wirtschaftsteil« der Chicagoer Tageszeitung als »einen erschöpften jungen Mann in weißem Hemd, der mit müden Augen in die Ferne blickte« (D 60) ansichtig wird, zu stalken (vgl. z.B. D 76, D 100, D 130f.); hierdurch begibt er sich ebenfalls in ein andersgeartetes realitätsstrukturierendes Ordnungssystem: Leidend an seiner sozialen Einsamkeit (vgl. D 166) und Jasper vordergründig als die inspirative Lösung seiner Schreibblockade imaginierend (vgl. D 70), geraten für Henry nunmehr mit dessen Arbeitsplatz, der Investmentbank Rutherford & Gold, sowie der auf der gegenüberliegenden Straßenseite befindliche Coffeeshop Caribou zum zentralen Ziel- und Ausgangspunkt seines Handelns: Dorthin verfolgt er Jasper (vgl. D 100), hier wartet er auf die Begegnung mit ihm (vgl. D 128), spricht er ihn erstmalig an (vgl. D 131) und dort überlässt er ihm schließlich auch »die Mappe mit meinen Kontounterlagen« (D 181f.); dank des Zugriffs auf seine Bankdaten kann Jasper sodann seinen Spekulationsverlust in Millionenhöhe noch einmal vertuschen (vgl. D 205).<sup>8</sup> ›Liminalität‹ als erzählerisches Krisensignum formuliert sich damit auch an der Figur Henry als ein räumlich Gestalt gewinnender Zustand eines Jenseits von etablierten Ordnungs- und Orientierungssystemen aus. Damit einhergehend wird ›Liminalität‹ anhand seiner zudem als Erfahrung externer Bedrohung fassbar. Unversehens sieht sich Henry mit Jaspers Teamleiter Alex konfrontiert und von diesem körperlich attackiert, der ihn – Zeuge von deren Treffen im Coffeeshop Caribou werdend – fälschlicherweise für einen vermögenden Klienten von Jasper hält (vgl. D 186):

Ich ging zurück zum Anfang der Brücke und nahm die Treppe nach unten [...]. Dass ich nach wenigen Stufen schnelle Schritte hörte, die hinter mir langsamer wurden, [...] hielt ich für Zufall. Dann spürte ich, wie eine Hand mich am Oberarm packte. [...] Ich fuhr herum und sah in das Gesicht eines Mannes, der ein Business-Outfit ähnlich dem Meinen trug. Auch nachdem er mich gepackt hatte, ging er weiterhin etwas schneller als ich. [...]

›Mr. Santos, wir sollten offen sprechen. Wir bei Rutherford & Gold legen wert darauf, unsere Kunden zu kennen. [...] Gerade bei Kunden, die aus dem Nichts auftauchen und in kürzester Zeit hohe Millionenbeträge investieren.«

›Ich weiß nicht, wovon Sie sprechen‹, sagte ich. Seine Lippen verzogen sich zu einer Art Grinsen. [...]

Inzwischen hatten wir die untere Ebene [...] erreicht. Auf dem schmalen Streifen Bürgersteig, der den Fuß der Treppe vom Verkehr trennte, blieb er stehen, schob mich ein bisschen zu nah an die Straße, riss mich dann zurück, kurz bevor der

8 Vgl. zu Henrys Stalking von Jasper als motivisches Momentum von Krise auch das Kapitel 10.1: Kristof Magnusson *Das war ich nicht* (2010).

Lastwagen an uns vorbeidonnerte. Ich versuchte, meinen Arm aus seinem Griff zu winden, doch er drückte noch stärker zu, zwischen meine Muskeln, direkt auf den Knochen. Langsam tat es weh. (D 184f.)

Jaspers Vorgesetzter Alex hat dessen – unter dem Namen der Hauptfigur Graham Santos aus Henrys Roman *Unterm Ahorn* laufendes – fingiertes Kundenkonto entdeckt. Diesen Account für real haltend, bleibt ihm allerdings nicht nur das tatsächliche Ausmaß von Jaspers unautorisierten Spekulationsgeschäften verborgen (vgl. D 207), sondern er drängt vielmehr auch darauf, die Geschäfte für den vermeintlichen »Großkunde[n]« zu übernehmen: »Ab jetzt kümmerge ich mich um Ihren Account. Da ist noch einiges Potenzial, Ihre Strategie zu optimieren, das kann der [= Jasper, K.T.] eh nicht, aber ich kann das.« (D 186) Jaspers Teamleiter verfolgt und bedrängt Henry mit diesem Ansinnen; aggressiv hält er dessen »Oberarm [ge]packt[]« und droht ihn geradezu auf die viel befahrene Straße zu stoßen. Damit erfährt sich Henry einer externen Gewalt ausgeliefert, deren Zugriff er sich zum einen nicht körperlich zu erwehren vermag und die zum anderen resultativ mit seiner aktiv betriebenen Suspendierung seines etablierten Aktions- und Verhaltensraums zusammenhängt: Seinem Stalking von Jasper geschuldet, das sich aus seinem krisenhaft gewordenen Identitätsentwurf als Schriftsteller bedingt, gerät Henry erst in den Einflussbereich bankwirtschaftlichen Handelns. Krise zeigt sich hier folglich über das Kennzeichen ›Liminalität‹ als ein eigendynamischer Aktionsraum entworfen, in dem es – personifiziert in der Figur Alex – zur Bedrohung der subjektiven Identitätskonzeption durch eine externe Gewalt kommen kann.

Resümierend lässt sich demgemäß für die Okkurrenz von ›Liminalität‹ als narratologischer Parameter von Krise in *Das war ich nicht* festhalten:

›Liminalität‹ zeigt sich sowohl auf erzählstruktureller als auch inhaltlicher Ebene anhand der Figuren Jasper, Meike und Henry prägnant entfaltet. In ersterer Hinsicht findet sich die charakteristische Such- und Auslotungsbewegung des Zwischenzustands Krise zum einen längs der drei sich kapitelweise abwechselnden Ich-Erzähler transportiert, mittels derer unterschiedliche Interpretationen der Wirklichkeit miteinander verwoben werden, sowie zum anderen durch die narrative Nutzbarmachung des Zufalls als hier handlungsvorantreibendes Momentum hervorgehoben. Auf diese Weise wird erzähltechnisch ein Handlungssetting entworfen, in dem ›Liminalität‹ als ein eigendynamischer Bewegungs- und Wahrnehmungsraum zutage tritt. In zweiterer Hinsicht gewinnt ›Liminalität‹ motivisch über die jeweilige topografische Verortung der Figuren an Kontur, qua derer sie sich als in einen normalitätsabweichenden Aktions- und Verhaltensradius gesetzt zeigen. Besonders markant greifbar gemacht ist dies anhand Jasper, dessen Arbeitsumfeld und damit zentraler Handlungsraum – die Bank bzw. Börse – eindringlich als ein von unergründlichen Regeln und spekulativem Handeln geprägter irrationaler Ort, der ein kriminelles Agieren begünstigt, expliziert wird. Über die

Figuren Meike und Henry formuliert sich ›Liminalität‹ als erzählerisches Kennzeichen von Krise außerdem als ein aktiv initiiertes Bruch mit den etablierten Aktions- und Verhaltensparametern sowie einer damit verquickten veränderten Weltwahrnehmung aus: Ähnlich einer Detektivin beginnt Meike, den in die Anonymität abgetauchten Henry in Chicago zu verfolgen, wobei sie beständig dessen fiktionale Darstellung der Stadt in seinen Romanen mit ihrer eigenen Realitätserfahrung abgleicht. Ebenfalls durch seine fluchtartige Abkehr von den identitätsfigurativen Koordinaten seiner Existenz – berufliche Rolle, Wohnsituation und Alltagsorganisation – begibt sich Henry in einen neuen Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum eines ›jenseits von‹ und fängt an, sich sein Chicagoer Lebensumfeld unter veränderten Vorzeichen zu erschließen. Überdies wird ›Liminalität‹ anhand der Figur Henry als Konfrontation mit einer äußeren Bedrohung – konkretisiert in Jaspers Vorgesetztem Alex – greifbar, sodass auch in diesem Punkt Krise als existenzielle Phase der identitätsfigurativen Verunsicherung narrativ kenntlich wird.

Unter dem Fokus von ›Liminalität‹ als analytischer Parameter lässt sich Krise in Magnussons Roman *Das war ich nicht* narrativ dementsprechend insgesamt sowohl erzählstrukturell als auch motivisch als topografische, habituelle sowie realitätsrezeptive (Selbst-)Exklusion der Figuren fassbar machen, die in personal-wirtschaftlicher Reichweite vermessen werden kann und mit einer systemimmanenten Krisen- und Krankhaftigkeit – symbolisch dargestellt anhand der Bank bzw. Börse als zentralen Handlungsort – korreliert.

## 8.2 Thomas von Steinaecker *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* (2012)

In von Steinaeckers Roman *Das Jahr, in dem ich aufhörte mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* zeigt sich anhand seiner Hauptfigur Renate Krise als eigendynamischer und wirklichkeitsentzogener Seinszustand eindringlich verhandelt. Über die narrative Nutzbarmachung mehrerer Motivkomplexe wird ›Liminalität‹ als ein sowohl facettenreiches als auch zentrales Krisensignum sichtbar.

Zum einen ist ›Liminalität‹ hier als soziale Exklusion erzählt, die ebenso unbewusst wie aktiv von Renate selbst evoziert wird und sich ihrer entfremdeten, durchökonomisierten Identitätskonzeption geschuldet zeigt. Wie Rok gleichfalls darlegt, ist es ihre selbstbetriebene »Verschmelzung von privater und Arbeitssphäre und somit die Ökonomisierung aller Lebensbereiche«, aus der ihre »Kommunikationsunfähigkeit, Vereinzelung sowie Verdinglichung personeller Beziehungen«<sup>9</sup> resultiert. Ein Beispiel: Durch den erzwungenen Arbeitsplatzwechsel erneut in ihre Heimatstadt München zurückgekehrt (vgl. J 25), meldet sie sich nicht nur unvermittelt wie-

9 Rok: Entfremdung, S. 126.

der bei ihrer Studienfreundin Lisa Miller – »Als ich ihr [...] am Telefon gesagt hatte, dass ich nach München gezogen sei, [...] hatte ich mich erst einmal dafür rechtfertigen müssen, dass ich mich seit dem Tod meiner Mutter im Sommer nicht mehr bei ihr gemeldet hatte« (J 51) –, sondern sie besucht diese auch überraschend am Abend ihres ersten Arbeitstages. Ohne vorherige Ankündigung klingelt Renate an Lisas Wohnungstür:

Als sich die Tür nach innen öffnete, schlug mir das Herz bis zum Hals. Ich zwang mich, herzlich zu lächeln und dabei natürlich zu wirken. Auf den ersten Blick hatte sich Lisa in den letzten 24 Monaten kein bisschen verändert. [...] »Na, das ist ja eine Überraschung.« ›Long time no see‹, lag mir auf der Zunge, das war Lisas Satz früher [...] gewesen, wenn wir uns länger als eine Woche nicht gesehen hatten, aber ich brachte dann nur heiser ›Hallo‹ hervor, während ich mich zu ihr beugte. Nach all der Zeit wollte ich sie lange umarmen, sie gab mir Wangenküsschen links und rechts in die Luft. (J 46)

Nachdem sie sich zwei Jahre lang nicht persönlich begegnet sind, ist Renate bemüht, sich unverkrampft »natürlich« zu geben. Übergangslos möchte sie wieder die von ihr erinnerte zwischenmenschliche Nähe zu Lisa erleben; »[n]ach all der Zeit wollte ich sie lange umarmen«. Soziale Beziehungen werden von Renate insofern zweckrational – das heißt: gemäß ihrem eigenen Bedarf – nutzbar gemacht.

Des Weiteren wird Renates soziale Exklusion vermittelt über ihre – wie Rutka treffend herausstellt – »professionalisierte, entfremdete Sprache, mit deren Hilfe sie umstandslos« sämtliche, ihr begegnenden Personen »kategorisiert«, <sup>10</sup> bewertet und gleichfalls ihr eigenes Verhalten fortwährend hinsichtlich seiner Funktionalität reflektiert. So wettet sie beispielsweise mit sich selbst, »während ich bei Erich oder Erwin [= ihren jüngeren Zwillingsbrüdern, K.T.] im Wohnzimmer saß, [...] wer was als Nächstes sagen oder tun würde« (J 140), bemisst ihre Freundin Lisa an optischen Kriterien – »Für ihre Lippen hatte sie ein zartes Rosa ausgesucht, das ihrem natürlichen Farbton nicht 100%ig entsprach, wie ich wusste. Zum ersten Mal sah ich Nude an jemanden in natura, auf Lisas hohen Wangen ohne Hautunreinheiten wirkte es phantastisch« (J 46) – und »freut[« sich in einem Gespräch mit dieser dezidiert »die richtige Tonlage getroffen zu haben, entsprach sie doch präzise meinem Gefühl von Fürsorge für meine beste Freundin in diesem Moment« (J 84f.). Ein anderes Beispiel für Renates – stilistisch tradierte – fortwährende ökonomisch-rationalistische Vermessung ihres sozialen Umfelds: Unmittelbar bei ihrer ersten Begegnung resümiert sie bezüglich ihres Arbeitskollegen Serdar hinsichtlich seiner weiteren beruflichen Karriere:

10 Rutka: *Imaginationen des Endes*, S. 457.

Auf den ersten Blick mochte ein Außenseiter Serdar für den geborenen Vermittler halten. Er redete viel und mäandernd, so dass man bald nicht mehr genau wusste, worum es eigentlich ging. [...] Mir allerdings war sofort klar, dass so einer in der Branche nicht alt wurde. Für Höheres zu geschwätzig und für Routinearbeiten zu ungeduldig, würde er irgendwann, so prognostizierte ich [...], eine Auseinandersetzung mit seinem Vorgesetzten riskieren, den Kürzeren ziehen und letzten Endes das Fach wechseln, schätzungsweise in sechs, maximal acht Jahren. Serdar würde einen sehr guten Personalleiter abgeben. Er wusste es nur noch nicht. (J 23)

Renate attestiert sich das Vermögen, den Charakter ihres Kollegen lediglich auf Grundlage ihres ersten Eindrucks richtig beurteilen zu können. Zudem bewertet sie Serdar allein unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten und seine damit einhergehende, von ihr angenommene personal-ökonomische Verwertbarkeit: So interpretiert sie sein Verhalten – dass er sich ihr etwa als »geschwätzig« und »ungeduldig« zeigt – ausdrücklich in Bezug auf sein berufliches Entwicklungspotenzial. »Liminalität«, fassbar gemacht als soziale Exklusion, ist somit sowohl anhand Renates sozial-kommunikativen Agierens aktualisiert als auch stilistisch durch ihr sachlich-entemotionalisiertes Sprachregister zum Ausdruck gebracht.

Zum anderen wird der Krisenparameter »Liminalität« im Roman als ein verändertes raum- und zeitkategoriales Erleben von Wirklichkeit dargestellt. Renate offenbart sich ihre eigene topografische und temporale Wahrnehmung wiederkehrend als nicht realitätskongruent; sie verliert wiederholt ihre Orientierung und hat Erinnerungslücken: »Es geschah in dieser 43. KW, dass ich plötzlich vor dem leise brummenden Kaffeeautomaten oder im Lift stand, ohne dass ich mich daran erinnern konnte wie ich dorthin gelangt war.« (J 94) Die Ordnung der Welt zeigt sich ihr überdies zunehmend nach Prinzipien strukturiert zu sein, deren zugrunde liegende Systematik sie sich nicht mehr erschließen kann. Etwa führen an ihrem Arbeitsplatz technische »Problem[e] mit der Elektronik« dazu, dass sich die »Rollläden« in ihrem Büro »[m]al [...] plötzlich [schlossen], ohne erkennbaren Grund, so dass es stockdunkel wurde; mal ruckelten sie gemütlich herunter, alle fünf Minuten einen Zentimeter« (J 177). Während nach einigen Tagen »sämtliche Räume« auf ihrer Etage »wieder einwandfrei funktionierten« (J 178), lassen sich bezeichnenderweise allein die Jalousien ihres Zimmers nicht mehr in ihren normalen Funktionszustand zurücksetzen (vgl. J 178). Ein weiteres Beispiel: Als »[e]inmal« das Kopiergerät kaputt ist und Renate »für ein Kundengespräch noch dringend die Kopie eines Formulars« (J 94) benötigt, wird sie diesbezüglich von der gerade telefonierenden Empfangsekretärin wortlos gestikulierend in ein höheres Stockwerk des Büroturms verwiesen (vgl. J 94):

Also fuhr ich in den 15. Stock. Der Korridor erfüllte lautes Gelächter und deutschsprachige Volksmusik, die von einem durchdringenden Geräusch wie von einer

Säge durchschnitten wurde. Als ich durch die angelehnte Tür [...] trat, schauten mir etwa fünf kräftige Männer überrascht entgegen, die um etwas Großes, Eckiges auf dem Boden herumstanden. [...] Für Bauarbeiter waren die Männer zu leger gekleidet, für CAVERE-Angestellte zu abgerissen. Meine Erscheinung musste indes für sich sprechen. Während sie dann weiter das Paket auf dem Boden zusammenzurrtten, rief mir einer der Männer über den Lärm hinweg im breitestem Bayrisch zu: ›Sie sich auch zum Kopieren? [...] Eins höher.‹ [...] Auf der Fahrt in den 16. Stock schüttelte ich irritiert darüber den Kopf, dass in den HighLight-Towers nicht die übliche Ordnung der Etagen eingehalten wurde. In Frankfurt war die Poststelle im Keller untergebracht, [...]. Hier aber, in München, befanden sich gewissermaßen die untersten Etagen in der Mitte des Gebäudes. Als sich die Lifttüren vor mir zu einem Korridor öffneten, war ich ausnahmsweise erleichtert, leise die typische Großraumbüro-Geräuschkulisse zu hören. (J 95)

In der Annahme, dass sich die nächste Kopiermöglichkeit direkt über ihrer »im 14. Stockwerk untergebracht[en]« (J 9) Abteilung befindet, steigt Renate in der folgenden Etage aus dem Fahrstuhl aus. Anstatt der erwarteten »typische[n] Großraumbüro-Geräuschkulisse« schallen ihr jedoch »lautes Gelächter«, »deutschsprachige Volksmusik« und ein »durchdringende[s] Geräusch wie von einer Säge« entgegen. Darüber hinaus findet sie eine Gruppe »Männer« vor, deren berufliche Profession sich ihr optisch nicht erschließt, und die mit einem, für sie zunächst undefinierbaren Gegenstand »auf dem Boden« hantieren. Renate sieht sich angesichts dessen unvermittelt in eine ihr befremdliche Szenerie versetzt, die sie mit ihrer Wirklichkeitserwartung nicht in Einklang bringen kann und die sich ihr erst als nicht dechiffrierbar darstellt. Überhaupt »irritiert« Renate die Stockwerkverteilung der einzelnen Abteilungen, die nicht der ihr geläufigen »übliche[n] Ordnung der Etagen« entspricht. Anders als ihr aus »Frankfurt« bekannt, sind hier »in München [...] die untersten Etagen in der Mitte des Gebäudes« angesiedelt; das unterste ist gewissermaßen nach oben gekehrt. Die räumliche Abteilungsgliederung längs der Etagenstruktur zeigt sich Renate an ihrem neuen Arbeitsplatz folglich als verwirrend und logisch nicht nachvollziehbar.

Auf einer Taxifahrt zurück von einem Kundentermin zum Büro (vgl. J 77) ist Renate ferner die Stadtopografie labyrinthartig entfaltet: »Der Taxifahrer verirrt sich auf dem Mittleren Ring. Er fand die Abzweigung zum Business-Areal nicht, das, während er leise in einer fremden Sprache fluchte, mal links, mal rechts von uns auftauchte, als wollte es Verstecken mit uns spielen.« (J 78) Ihre im Straßengewirr »mal links, mal rechts [...] auftauch[ende]« Arbeitsstätte erscheint als ein Trugbild, das seine Existenz illusioniert; immer wieder versagt es Renate die Annäherung

und entzieht sich ihrem räumlichen Zugriff.<sup>11</sup> Auch ihre subjektive Zeiterfahrung nimmt Renate wiederholt asynchronisiert zum objektiven Zeitvergehen wahr, wodurch gleichfalls ›Liminalität‹ als verändertes Erleben von Realität kenntlich wird. Ein Beispiel: Angekommen im russischen Freizeitparkressort, wohin sie zwecks Kundenakquise für ihre Versicherung geflogen ist, möchte ihr »das Gefühl [...] nicht weichen, dass ich alles, was sich vor mir abspielte, einige Sekunden versetzt wahrnahm« (J 268). Renate wähnt sich hier außerhalb der regulären Temporalität gesetzt, die ihr anmutet, als ginge sie ihrem eigenen Erleben voraus. Sie nimmt sich im Zuge dessen somit selbst als einem veränderten Ordnungssystem verhaftet und insofern als in einen wirklichkeitsentrückten Zustand versetzt wahr.

Darüber hinaus ist ›Liminalität‹ als narratologisches Signum von Krise aufgerufen als Entgrenzung der perzipierten Realität hin zum Fiktionalen und einer damit verbundenen psychopathologischen ›Verwahnsinnigung‹ Renates. Rutka spricht diesbezüglich pointiert von einer »bizarre[n] ›Derealisierung‹ ihres Lebens«.<sup>12</sup> So büßt Renate durch die Erkenntnis des seinerzeit nur vorgeblichen Unfallstods ihrer Großmutter (vgl. J 66) die Gewissheit über die Vergangenheit ein, die sie sich in der Folge zunehmend fiktionalisiert. Ausgangspunkt hierfür ist ihre Entdeckung, dass das Geburtsdatum ihrer potenziellen Kundin, der Inhaberin des russischen Freizeitparkimperiums Sofja Wasserkind, die »plant auch in Deutschland einen Park [...] [i]n der Nähe von München« (J 152) zu betreiben, dem ihrer eigenen Großmutter entspricht (vgl. J 183). Die Tatsache des identischen »Geburtstag[s]« (J 183) der Frauen wird für Renate zum Anlass, deren Fotografien, die ihr aus unterschiedlichen Jahrzehnten vorliegen, auf Ähnlichkeit hin abzugleichen. Im Bewusstsein, dass ihre Großmutter nicht wie geglaubt gestorben ist, sondern ihre Familie vielmehr verlassen hat, geraten ihr die Aufnahmen im Zuge dessen sukzessiv zu Bildern von »ein und derselben Person« (J 183): »[J]e öfter mein Blick von Nase zu Nase schweifte [...], desto mehr verschwammen die beiden Frauen zu ein und derselben Person einmal knapp 65, das andere Mal über 90« (J 183). Es erfasst Renate »[e]ine ungute Ahnung« (J 183); allmählich werden für sie das übereinstimmende Geburtsdatum und die Fotografien zu vermeintlichen Belegen einer Vergangenheitsimagination, die es ihr erlaubt, aus ihrer Großmutter »Anna Marie Sophia Richter« (J 231) die Unternehmenschefin Sofja Wasserkind zu machen. Sie beginnt, darüber nachzusinnen, »wie wohl ein Lebenslauf aussähe, der es einer über 65-jährigen Deutschen ermöglichte, in den 1970ern nach Russland auszuwandern, dort ein Vergnügungsparkimperium aufzubauen [...] und [...] das eigene baldige Ende vor Augen, den Kontakt zu ihrer Enkelin zu suchen« (J 205f.). Renate versucht dementsprechend,

11 Dass sich Renates Arbeitsort hier geradezu als eine Chimäre zeigt, kann sowohl als Ausdruck ihrer Angst vor einer möglichen Kündigung sowie ebenfalls als Vorausdeutung ihrer späteren Entlassung gelesen werden (vgl. J 289).

12 Rutka: *Imaginationen des Endes*, S. 457.

sich erzählend eine Vergangenheit zu erschaffen, die es ihr einerseits ermöglicht, ihre Großmutter mit ihrer Klientin zu identifizieren, und die ihr andererseits selbst in der genealogischen Rolle »Enkelin« Bedeutung zuweist. Mit anderen Worten: Sie ist bestrebt, sich aktiv eine Realität zu generieren, in der – wie Friedrich hervorhebt – »ihre persönliche Vergangenheit und berufliche Gegenwart zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen«.<sup>13</sup> Obschon sich Renate der »vielen abenteuerlichen biografischen Wendungen« (J 206), die notwendig sind, damit eine derartige Variante von Vergangenheit an Wahrscheinlichkeit gewinnen kann, bewusst ist, bleibt ihr doch »aufgrund gewisser Eckdaten« der Gedanke verhaftet, »dass die zu versichernde alte Dame in Russland meine Oma wäre« (J 207): Eine derartige Fiktionalisierung der Wirklichkeit bietet ihr die Möglichkeit, nach den, innerhalb von wenigen Monaten gemachten Verlusterfahrungen – »Ende der Beziehung mit Walter, Muttis Tod, Umzug, Versetzung [...] in eine Abteilung, die verkleinert werden sollte« (J 228) –, erneut sozial-personale und berufliche Identitätsstabilität zu gewinnen. Indem Renate ihre Großmutter als noch lebend sowie als potenzielle Versicherungsnehmerin den Kontakt zu ihr, der Enkelin, aufnehmend entwirft, kann sie für sich in sozial-wirtschaftlicher Hinsicht Identitätssicherheit generieren. Ausgehend von diesem Bedürfnis, gerät ihr die »Wahnidee, dass nämlich ihre verschwundene Großmutter jene Kundin im südrussischen Samara sein müsse«<sup>14</sup> – wider besseres Wissen – immer mehr zur Wirklichkeit:

Das Ximovan [= Medikament zur Behandlung von Schlafstörungen, K.T.] eignete sich für Spekulationen besonders, da es die Phantasie, von den Gewichten der Wahrscheinlichkeit befreit, beflügelte. [...] Meine Großmutter und Herr Wasserkind. Wie war man sich also begegnet? [...] Im hellblauen Reisealbum meiner Mutter klebte, wenn ich mich richtig erinnerte, ein Foto, das meine Großeltern auf dem Roten Platz zeigte. Vielleicht war meine Großmutter Waldemar Wasserkind auf einer Studienfahrt nach Russland [...] über den Weg gelaufen. Eine Führerin erzählt beim Gang durch die alten Hallen des Shiguli-Gebäudes die Geschichte von Vater Alfred; abends trifft man im Wirtshaus der Brauerei zufällig den Sohn, der dort wie immer an einem Nebentisch sein Bier schlürft. [...] Ohne es zu ahnen, trifft in diesem Augenblick meine Großmutter [...] auf ihren zukünftigen zweiten Mann [...]. [...] Man konnte Adressen ausgetauscht haben. [...] Wenn ich mich auch, wie mir dann auf einmal einfiel, bei dem Krimi ›Geliebter Genosse‹ bedient hatte – er stand bei meiner Mutter im Bücherschrank [...] –, so war es doch nicht von der Hand zu weisen, dass es sich um einen merkwürdigen Zufall handelte, dass meine Mutter, die nun wirklich keine Vielleserin war, ausgerechnet dieses zerfledderte, sprich wieder und wieder gelesene Taschenbuch besaß. (J 299)

13 Friedrich: Fotografien in Romanen, S. 31.

14 Klein: Effizienz und Existenz, S. 339.

Befeuert von ihrem Medikamentenmissbrauch, entspinnt sich Renate – »von den Gewichten der Wahrscheinlichkeit befreit« – eine Geschichte des Kennenlernens ihrer Großmutter mit »Waldemar Wasserkind«, dem »Vergnügungsparkbesitzer« (J 300). Erinnerter wie »ein Foto, das meine Großeltern auf dem Roten Platz zeigte« und ein »zerflederte[s] [...] Taschenbuch« ihrer Mutter macht sich Renate dabei als objektives Zeugnis für die Authentizität ihrer Fantasterei lesbar; sie beglaubigen ihr den »Wahn [...], Sofa Wasserkind sei ihre erst tot, dann verschollen geglaubte Großmutter«<sup>15</sup> als wahr. Renate imaginiert sich eine Vergangenheit, die ihre Großmutter nicht allein in der Identität der jetzigen hochbetagten Freizeitparkinhaberin reanimiert, sondern die ihr selbst ferner damit einhergehend eine berufliche Perspektive verspricht:

Frau Wasserkind alias Sophia Richter hatte von langer Hand geplant, [...] ihre Enkelin zu sich zu holen, heim [...]. [...] Könntest du ihr vorstellen, meine Nachfolgerin zu werden?, hörte ich Frau Wasserkind sage, während ich ihr in der Villa gegenüber saß. [...] Ich würde mir erst einmal Bedenkzeit erbitten. [...] Der Triumph, als Teilhaberin der Wasserkind GmbH die Versicherung des Parks bei der Allianz abzuschließen. [...] Ich hatte wieder eine Zukunft. (J 317f.)

Verbunden mit der Vorstellung, sie sei Sofa Wasserkind's Enkelin, entwirft sich Renate die eigene berufliche »Zukunft« als deren potenzielle Unternehmensnachfolgerin. Die Fiktionalisierung der Vergangenheit lässt ihr damit ebenfalls eine andere Gegenwart und Zukunft möglich werden, in der sie sich selbst als wirkmächtig erfahren kann. Renate generiert sich so gleichfalls einen Imaginationsraum, der es ihr erlaubt, sich aus ihrer wirtschaftlichen Handlungspassivität – ungewollte berufliche Versetzung nach München, drohende Arbeitsplatzkündigung – zu befreien. »Liminalität« konkretisiert sich hier demgemäß als eine retrospektive lebensbiografische Fiktionalisierung, ob deren sich sodann auch die subjektive Verortung in Gegenwart und Zukunft derealisiert und dergestalt die Krisenhaftigkeit ihrer ökonomisch figurierten Selbstkonzeption deutlich werden lässt.

In dieser Form einer psychopathologischen »Verwahnsinnigung« von Wirklichkeit entfaltet sich »Liminalität« als narratives Kennzeichen von Krise darüber hinaus im Erleben einer sich verrätstelt zeigenden Gegenwart sowie einem damit einhergehenden irrational-absurden Interpretieren von Realität. Renate fängt konkret an, sich die Wirklichkeit lesbar zu machen als von verborgenen, an sie adressierte Nachrichten durchdrungen. Ein Beispiel: Ihre neue Arbeitswoche mit dem Lesen ihrer E-Mails beginnend, offenbart sich ihr »die am Freitagabend mir selbst geschickte Evaluation« (J 220) unversehens als Verweis auf ihren persönlichen Schicksalsschlag, den Tod ihrer Mutter:

15 Hillebrandt: Marginalisierung, Entgrenzung, Kompensation, S. 110.

Ich hatte das Formular nicht noch einmal kontrolliert. Möglich, dass es sich um die Folge meines vergeblichen Versuches handelte, die Tastatur auf das kyrillische Alphabet umzustellen. Denn anstatt Zahlen standen da Buchstaben und Sonderzeichen, ›H M \*‹ und ›~‹. Der eigentliche Wert meiner Evaluation lag sicherlich im grünen Bereich, [...] dass er nicht im grünen Bereich lag, konnte nicht geschehen, weil es nicht geschah, ebenso wie es nicht geschah, dass ich mir so einen Aussetzer leistete. Ich starrte noch eine Weile auf das H und das M und das Unendlichkeitszeichen dahinter, ohne zu wissen, warum, bis mir einfiel, dass meine Mutter Hilde Meißner geheißen hatte. (J 220f.)

Ihre eigenhändig geschriebene Mitteilung hat sich für Renate kryptorisiert, was sie sich mit ihrem gescheiterten Bemühen, ihre »Tastatur auf das kyrillische Alphabet umzustellen«, rational zu erklären versucht. Ihre Selbstevaluationstabelle enthält nicht mehr die üblichen »Zahlen«, sondern ist mit »Buchstaben und Sonderzeichen« ausgefüllt. Dass ihr dies nicht bereits beim Schreiben aufgefallen ist, gilt Renate als geistiger »Aussetzer«, der ihr eigentlich undenkbar ist und insofern ihre labile emotionale Verfasstheit preisgibt. So bleiben ihr die Zeichen denn auch im Betrachten nicht willkürlich und bedeutungsleer: Renate decodiert sie sich als den Namen ihrer verstorbenen Mutter und weist ihnen somit Sinnhaftigkeit in Bezug auf sich selbst zu. Das Krisencharakteristikum ›Liminalität‹ zeigt sich hier als personale Entfremdungserfahrung und subjektprojizierte Interpretation von Wirklichkeit erzählt. Ein weiteres Beispiel: Auf dem Nachhauseweg von einem Treffen mit ihrer Freundin Lisa (vgl. J 212f.), beginnt Renate, allorts mysteriöse, an sie gerichtete Botschaften zu erkennen:

Abrupt blieb ich stehen, so dass der Mann dicht hinter mir in mich hineinrannte und sich dann schimpfend mehrmals nach mir umsah. Tatsächlich: Im Eingangsbereich eines Mietshauses las ich, ich konnte es nicht glauben: ›Erlös = Erlösung‹. Ein Augenpaar starrte mich an.

Der lachende Graffiti-Clown direkt über dem Spruch.

Für einen Moment schien es mir, als befände sich beides nur wegen mir an diesem Ort, als hätte jemand gewusst, dass ich hier vorbeikommen würde [...]. [...]

Von da an begann ich an diesem Nachmittag, auf jedes noch so undeutlich auf Bänke, Trafokästen und Mauern gesprayte Graffiti zu achten; viele klangen wie düstere Prophezeiungen oder Drohungen gegen uns, und wenn ich sage: uns, dann meine ich Finanzdienstleister. [...]

Gerade fotografierte ich auf dem Max-Joseph-Platz einen offensichtlich erst kurz zuvor mit Kreide auf den Bürgersteig gekritzelten Schriftzug, [...] der bestimmt wäre ich eine Stunde später hier entlanggegangen, schon wieder verschwunden gewesen wäre, als eine gebückte, weißhaarige Frau mir entgegenkam, die mich unverwandt anschaute und den Mund öffnete, um mir etwas zu sagen, was sie dann doch nicht tat. (J 213f.)

Renate sieht sich einem feindlich gesonnenen gesellschaftlichen Umfeld ausgesetzt, das sie als dezidiert »gegen« sich selbst – sprich: gegen ihre berufliche Tätigkeit als Versicherungsmaklerin in der Finanzbranche – gewendet wahrnimmt. Vor der hier narrativ implizit aufgerufenen Hintergrundfolie der Finanz- und Wirtschaftskrise 2008/2009 demaskiert sich Renate die perzipierte Realität als existenziell und identitätsgenerativ gefährlich. Sie registriert den öffentlichen Raum von »düster[n] Prophezeiungen oder Drohungen« erfüllt, die ihr sowohl von einer systemimmanenten als auch von der eigenen seinskonzeptionellen Krisenhaftigkeit zu künden scheinen: Die sie umgebende Welt wird ihr zu einem bedrohlichen, mit geheimen, an ihre Person gerichteten Botschaften versehenen Ort. Renate verliert sich in dieser düster-paranoiden Weltwahrnehmung, die ihr von einer verborgenen Realität heißt und in der sie sich selbst zur Adressatin der vermeintlich versteckten Nachrichten macht; sukzessiv »verwandelt sich die stets alles rationalisierende Renate in eine Verschwörungstheoretikerin«:<sup>16</sup> So wähnt sie beispielsweise, dass eine ihr zufällig begegnende »gebückte, weißhaarige Frau« ihr etwas mitteilen wolle oder dass der »Blick« eines an ihr vorbeiliehenden Mannes, der »[l]aut [...] in [...] ein Telefon, an dem noch die abgeschnittene Schnur baumelte [...] für eine Sekunde an mir haften« (J 214) bleibt. Es wird Renate »unmöglich, nicht alles, was geschah, in Bezug zu mir selbst zu setzen, auch wenn ich mir wieder und wieder sagte, dass die einzige Botschaft all dieser Koinzidenzen darin lag, dass ich meine tägliche Dosis an Medikamenten verringern sollte« (J 214). Obgleich sie sich bemüht, ihren dergestalt »verwahnsinnigten« Realitätszugriff als Resultat ihres intensiven Tablettenkonsums zu perspektivieren und dementsprechend zu rationalisieren, gewinnt diese Erklärung für sie keine handlungskonkrete Geltung mehr. Im Gegenteil: Renate versucht, sich der Richtigkeit ihrer derealisierten Wirklichkeitsauffassung fotografisch zu versichern und so als authentisch auszuweisen, zumal ihr zunehmend »das Gefühl [abhanden gerät], sämtliche Entwicklungen in ihrem Leben unter Kontrolle zu haben«.<sup>17</sup> »Liminalität« findet sich in dieser Hinsicht mithin als visuelle Bewältigungsstrategie eines sich paranoidisierenden Realitätserlebens entfaltet:

Jedes Mal, wenn ich eine neue Entdeckung machte, zückte ich meinen Blackberry und ließ das künstliche Klickgeräusch ertönen, damit ich mich später in meiner Wohnung nochmals vergewissern konnte, dass ich mir diese seltsamen Zufälle nicht bloß eingebildet hatte. [...] Hastig speiste ich die Fotos in meinen Computer ein. Und anstatt, dass sich, wie ich gehofft hatte, die Motive im Nachhinein als weniger bedeutungsvoll erwiesen hätten, ergaben sich nun weitere Verwandtschaften der Bilder untereinander, die mir auf den ersten Blick nicht aufgefallen waren. (J 214f.)

16 Rüdenauer: Erlösung vom Angestelltendasein.

17 Friedrich: Fotografien in Romanen, S. 29.

Renate nutzt die Fotografie als bildlichen Zugriff auf die Realität, um ihre subjektive Wirklichkeitserfahrung durch ein vordergründig objektives Medium zu überprüfen und auf diese Weise für sich verifizieren zu können. Sie beabsichtigt, sich dergestalt das eigene Welterkennen als »real« zu »vergewissern«; »dass ich mir diese seltsamen Zufälle nicht bloß eingebildet hatte«.

Das Abdriften Renates in eine von »Paranoia und Gespinste[n]«<sup>18</sup> gekennzeichnete Realitätsrezeption wird auf der Darstellungsebene zusätzlich verstärkt durch in den Fließtext integrierte Handyaufnahmen, die ihre Wahrnehmung von Wirklichkeit als authentische Realität ausweisen sollen. Laut Friedrich kann zwar »das Foto« allgemein »als indexikalisches Zeichen [als] geradezu prädestiniert für [...] eine beglaubigende Funktion«<sup>19</sup> betrachtet werden, hier kommt den eingefügten Bildern allerdings die gegenteilige Qualität zu. Denn tatsächlich tragen »die Handyfotos [nicht] zur Untermauerung einer vermeintlichen Authentizität« von Renates Weltwahrnehmung bei: Stattdessen wird auf diese Weise ihre psychopathologische mentale Disposition zusätzlich herausgestellt und dementsprechend gerade durch die Bilder entlarvend »ein[] Blick hinter die[] Fassade«<sup>20</sup> Renates geboten.

›Liminalität‹ als Kennzeichen von Krise präsentiert sich zudem erzählerisch als ein Verschwimmen der »Grenzen zwischen Realität und Kunst«;<sup>21</sup> Sein und Schein verquicken sich Renate immer mehr zu einer verwirrenden eigengesetzlichen Melange. Bucheli stellt diesbezüglich prägnant fest, dass »Renate bald nicht mehr [wisse], wo die Wirklichkeit aufhört, wo die Kunst beginnt und ob nicht zuletzt ihr ganzes Berufsleben [...] Element einer von unsichtbaren Leuten gesteuerten künstlerischen Inszenierung sei«.<sup>22</sup> Durch ihre Studienfreundin Lisa, die als Journalistin für ein Kunstmagazin arbeitet (vgl. J 208) und sie spontan »auf eine[] Vernissage« (J 49) mitnimmt, wird Renate in die Welt der Aktionskunst eingeführt:

Das Taxi fuhr auf den Gehsteig. Ich blinzelte in eine Auslage, aus der grelles Licht fiel. ›Steffi's Waschsalon‹, stand in geschwungenen 50er-Jahre-Neonbuchstaben darüber. [...] Im Salon wartete zunächst eine Enttäuschung auf mich. In dem dunsigen Raum standen lediglich brummende Waschmaschinen und Trockner zweireihig übereinander. [...]

Ich runzelte die Stirn und fragte Lisa lautlos: ›Hier?‹

›Das gehört dazu‹, rief sie. ›So etwas gehört bei Hyde [= aktionsorientiertes Künstlerkollektiv, K.T.] immer dazu.‹ Festen Schrittes ging sie an den Wartenden vorbei [...]. Am halbdunkeln Ende des Salons blieb sie vor einer Nische stehen und

18 Seidler: Sinkflug einer Sachbearbeiterin.

19 Friedrich: Fotografien in Romanen, S. 29.

20 Ebd.

21 Porombka: Antlitz der Gegenwart.

22 Bucheli: Deutsch-russisches Wintermärchen.

winkte mich her. Die Doppeltür eines Aufzugs, neben der ein speckiges, vergoldetes Schild mit der Aufschrift ›Lasten‹ angebracht war. Lisa drückte einen kleinen, abgegriffenen Knopf. Kurz darauf wurden die Fenster der Doppeltür vom Lift dahinter erleuchtet. Der unscheinbare Mann in kariertem Anzug darin sagte, ohne eine Miene zu verziehen: ›Guten Abend, die Damen. Die Einladung, bitte.‹ [...] Wir traten ein, und der Mann drückte auf U1 [...]. Die Kabine begann ruckelnd ihre Fahrt abwärts. Mit einem weiteren ›Die Damen‹ öffneten sich ihre Türen zu einem schlauchförmigen Saal. [...] Eine beachtliche Anzahl von Gästen hatte den Weg hierher gefunden. (J 53f.)

Die vermeintlich offenkundige Wirklichkeit erweist sich als trügerisch; hinter ihr eröffnet sich eine andere Realität. Der auf den ersten Blick gewöhnliche »Waschsalon« demaskiert sich für Eingeweihte als Eingang in einen Erfahrungsraum der Kunst, zu dem über einen Lastenaufzug gelangt werden kann: »Das hier ist ja eigentlich der Keller eines Waschsalons. Aber heute nicht. Heute ist das Kunst. Das Erdgeschoss und der Keller. Die Bilder und die Leute hier. Morgen nicht mehr.« (J 59) Zeitweilig wird ein normalerweise profaner Raum von der Kunst besetzt und dadurch artifiziell aufgeladen. Kunst gerät somit zu einem temporären Ereignis, anhand dessen der Authentizitätsgehalt von Wirklichkeit infrage gestellt wird.

Mit dieser okkupativen Inbesitznahme seitens der Kunst wird Renate auch unmittelbar in ihrem beruflichen Kontext konfrontiert. Etwa entpuppt sich ihr eine Party, die sie mit Lisa besucht, nicht nur als neuerlich im Zusammenhang mit einer künstlerischen Aktion stehend – »... wir sind schon wieder auf einer Party von Hyde?« (J 164) –, sondern der Ort, an dem gefeiert wird, »eine[] Villa, die kurz vor der Fertigstellung stand« (J 157), stellt sich ihr ebenfalls plötzlich als der von ihr versicherte Rohbau ihres neu akquirierten Kunden, des Bauunternehmers Quintus Utz, dar: »Utz? Das ist die Baustelle von Quintus Utz?« Ich zupfte an den Ärmeln meiner Ralph-Lauren-Jacke und versuchte, beim Stehen nicht das Gleichgewicht zu verlieren.« (J 164) Renate erkennt ihre Arbeitssphäre als mit ihrem Privatleben und dem Künstlerkollektiv überschritten, infolgedessen sie sich in ihrer Kompetenz als Versicherungsmaklerin identitätsgenerativ verunsichert fühlt: »Konnte es sein, dass Lisa [...] mit Utz über mich gesprochen hatte und auf diesem Weg seine Entscheidung pro CAVERE beeinflusst hatte, für die also nicht allein meine Performance beim Termin mit ihm, meine Fähigkeiten als Vermittlerin, ausschlaggebend gewesen waren?« (J 165) Sie stellt den resultativen Gehalt ihrer eigenen beruflichen »Performance« bei ihrer Gewinnung des Bauunternehmers Utz als Versicherungsneukunden infrage; paranoidisiert überlegt sie, ob ihre Freundin diesbezüglich auf ihn eingewirkt hat. Ein anderes Beispiel: »[I]m Rahmen eines konzeptkünstlerischen

Experiments«<sup>23</sup> tritt Lisa unter dem Namen »Frau Eff« (J 125) bei Renate in der Versicherung als vermeintliche Kundin auf:

›Ich habe folgendes Anliegen, Frau Meißner‹, Lisa tat so, als habe sie mich nicht gehört. [...] ›Frau Eff...‹, ich schüttelte den Kopf. ›Hat dich dieser Fidelio [= mit Lisa befreundeter Künstler, K.T.] dazu angestiftet, oder was?‹  
 ›Ich bitte Sie‹, fuhr Lisa unbeirrt fort, ›mich auf der Suche nach dem Zentrum des Gebäudes zu begleiten. [...] Wir haben [...] genau 30 Minuten Zeit. [...] Während sie ›Ab jetzt!‹ sagte [...] [, suchte] ich in ihrem überschminkten Gesicht und unter den langen Wimpern nach einem Zeichen der Ironie, dem Signal, dass es sich bei all dem wieder um ein Spiel handele [...]. [...] ›Du weißt gar nicht, in was für eine Situation du mich da gerade bringst...‹ flüsterte ich als wir uns Richtung Empfang bewegten. (J 125–126)

Durch Lisas Auftritt wird Renate die Seinssicherheit ihres beruflichen Aktionsradius offensiv entzogen. Sie sieht sich plötzlich an ihrem Arbeitsplatz in einen Handlungsrahmen gezwungen, dessen Gesetzmäßigkeiten sie sich weder entziehen noch logisch entschlüsseln kann: »Auch bei der Verabschiedung [...] fiel Lisa nicht aus der Rolle. Damals war mir bereits die Lust vergangen, über ihren Auftritt zu rätseln. Wie immer würde sie in nächster Zeit eine kaum plausible und nicht nachprüfbare Erklärung nachreichen.« (J 133) Tatsächlich entfaltet sich Renate ihre eigene »Arbeitswelt«, das Versicherungsunternehmen CAVERE, mit der »Medien- und Kunstsphäre«<sup>24</sup> als eng verflochten: So teilt ihr Lisa im Nachhinein mit, dass ihre Performance im Auftrag von Renates Arbeitgeber stattgefunden hat:

Deine Versicherung sponsert eben Hyde. So einfach ist das. [...] Hyde stimmt lediglich alles vorher mit CAVERE ab und überlässt euch die Nutzungsrechte. [...] Wir gehen neue Wege, oder: Wir machen den Weg frei, oder wie auch immer. Das ist doch euer Slogan. Also. Macht Hyde auch. Passt doch gut zusammen. [...] ›Warum...‹, ich versuchte mich zu sammeln. ›Warum zum Teufel hast du das gemacht? [...] Warum kommst du zu mir ins Büro und ziehst diese Show ab? [...]‹ [...] Lisa, schnell: ›Eine Hyde-Aktion. Gesponsert von CAVERE.‹  
 ›Wie bitte?‹, rief ich.  
 Lisa kam zurück ins Wohnzimmer.  
 ›Gesponsert. Von CAVERE. [...] Du musst dir also keine Sorgen machen, von wegen: Huch, kann ich meinen Job jetzt verlieren? Und was passiert, wenn das meine Kollegen sehen? Blablabla. Das Ganze läuft unter dem Titel, Achtung Bedeutung: ›Das Herz der Macht‹. Ich besuche in verschiedenen Outfits deine Kollegen. [...] Aber du warst der absolute Sonderfall, gebe ich gerne zu. Diese Aktion: hoch ins

23 Hillebrandt: Entgrenzung, Marginalisierung, Kompensation, S. 109.

24 Ebd.

Konferenzzimmer. Sobald wir vom Wachdienst die Bänder haben, die Bänder von den Überwachungskameras, schneiden wir daraus irgendwas zusammen und zeigen das dann auf einer Ausstellung im Januar [...].« (J 209–211)

Lisa macht Renate die essenzielle Verquickung ihrer vordergründig gegensätzlichen Lebenskontexte – die Amalgamierung von Kunst und Wirtschaft – offenbar: Renate, für die sich bislang ihr berufliches Umfeld ökonomisch-faktenbasiert dargestellt hat, sieht dieses unversehens irrational geworden und von fiktionalen Imaginationen infiltriert. Das geglaubte Sein ihrer Arbeitswelt demaskiert als Illusion: Wirtschaft und Kunst zeigen sich Renate nicht nur als verwoben, sondern ebenfalls als wechselseitig ökonomisch voneinander abhängig: »Deine Versicherung sponsert eben Hyde. [...] Hyde stimmt lediglich alles vorher mit CAVERE ab und überlässt euch die Nutzungsrechte.«

›Liminalität‹ als Erzählen von Krise in Gestalt eines Verwirrens von Wirklichkeit durch ein Diffusionieren von Sein und Schein findet sich auch topografisch aufgerufen. Renates paranoidisierte Entgrenzungserfahrung von Realität kulminiert plakativ in ihrer Reise nach Russland, wo sie zwecks Kundenakquise »die greise [...] Firmeninhaberin« des Vergnügungsparkimperiums Wasserkind »treffen [will], die zufälligerweise am selben Tag wie ihre Großmutter geboren ist«. <sup>25</sup> Mit dem Betreten des dortigen Parks verlässt sie vollends die Realität und findet sich stattdessen in einem abgegrenzten eigenen Raum von Wirklichkeit wieder: »[I]ch [stand] in einer angenehm temperierten Halle von einer Dimension, wie ich sie noch nie gesehen hatte« (J 245). Es handelt sich um einen eigengesetzlichen Ort, der – wie Rüdener passend feststellt – »das Reale [...] in einer sicheren Parallelordnung neu entstehen lässt«. <sup>26</sup> Etwa gerät hier das naturkatastrophale Ereignis eines Erdbebens zu einem wiederkehrenden sowie Wirklichkeit suggerierenden Showelement:

Plötzlich grollte es unter dem Asphalt, was wie ich zunächst dachte, eine U-Bahn simulieren sollte. Aber dann bemerkte ich, dass die Wolkenkratzer um mich herum sanft zu schwanken begannen, und nicht nur ich, auch die anderen Besucher schauten jetzt auf und verstummten. Schon vibrierte der Boden derart stark, dass ich die Arme ausstreckte, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Ein Erdbeben, wie es in dieser Gegend sehr selten vorkam, ich hatte recherchiert. [...] Da brach krachend die Schiene der Achterbahn über einem der Gebäude entzwei, schwankend ragten ihre Enden in die Luft. [...] Kreischend lief eine Verkäuferin aus dem Vuitton-Laden, rief den Besuchern warnend etwas zu, strauchelte, den Blick panisch zur Fassade des Hochhauses gewandt. [...] Es war offensichtlich, dass es sich nur um eine Simulation handeln konnte – was aber, dachte ich gleich darauf, wenn dies nun tatsächlich das XXL-Unglück war, die Katastrophe-Katastrophe? Ich lief.

25 Seidler: Sinkflug einer Sachbearbeiterin.

26 Rüdener: Erlösung vom Angestelltendasein.

Ich stellte mir vor, es ginge um mein Leben. [...] Die Seitenstraße stellte sich als Sackgasse heraus. Wir blieben stehen. Keuchend. Die Gruppe Jugendlicher weinte hemmungslos, ein Mädchen hielt sich den Arm vor die Augen. Nein. Sie schüttelten sich vor Lachen, ja, um mich herrschte auch bei den Familien mit kleinen Kindern eine Bombenstimmung. Und als ich mich umdrehte, schien die Sonne auf die glitzernd-stabilen Fassaden der Wolkenkratzer, als sei nichts geschehen. [...] Keine Spur [...] [v]on der Katastrophen-Show vor ein paar Minuten. (J 280f.)

Das »XXL-Unglück« ist zum Erlebnisspektakel geraten; »Erdbeben« heißt in der »Scheinwelt[] des Vergnügungsparks«<sup>27</sup> nicht mehr existenzielle Gefahr und Zerstörung, sondern es ist der Unterhaltung dienlich gemacht. Renate, die das »[S]chwanken« der Hochhäuser, die Erschütterungen und Einstürze anfänglich noch als ein reales Geschehen interpretiert, gibt sich schnell dem Erleben dieser Simulation hin: »Ich lief. Ich stellte mir vor, es ginge um mein Leben.« Dieses ›So-tun-als-ob‹ wird ihr, die sich in ihrem Alltag öfters zur Beruhigung eine selbst gebrannte DVD mit den »singuläre[n] XXL-Katastrophen der vergangenen [...] Jahre« (J 111) ansieht, zur rauschhaften Erfahrung: »Wie schon lange nicht mehr spürte ich meinen Körper, mein Blut, das mir in den Ohren pulsierte, das Prickeln der verklingenden Erregung« (J 281). Das Erleben von existenzieller Gefahr zeigt sich als ein kalkulierbares Ereignis, das Nervenkitzel verspricht und als Freizeitvergnügen genossen werden kann; selbst Krieg gerät dergestalt in diesem realitätsabgeschotteten Raum zu einer Unterhaltungsattraktion:

›Sie können jetzt nicht sehen‹, erklärte Meadow [= Justiziar des Wasserkind'schen Unternehmensimperiums und Ansprechpartner Renates, K.T.] weiter, ›unter der Stadt gibt es ein System von Tunneln. 37 Meter tief. Fünf Etagen.‹ Ich starrte auf das Kopfsteinpflaster. ›Sie kennen den Führerbunker, sicherlich, Sie sind ja deutsch. Nun, dieser hier, er ist tiefer. Wir nennen den Tunnel unter Samara Stalimbunker. Er hat ihn selbst bauen lassen, in den 40ern, Josef Stalin. Im Großen Vaterländischen Krieg. Für den Fall der Fälle, Sie verstehen. Jedenfalls, wir dürfen ihn heute nutzen, einen Teil davon. Sie können da unten Verschiedenes erleben. Simulationen von Luftangriffen der Deutschen. Den Häuserkampf in Stalingrad. Ich empfehle es Ihnen. (J 251)

Unterhalb des Freizeitparks finden sich zentrale Ereignisse des Zweiten Weltkriegs, wie der »Häuserkampf in Stalingrad«, als »Simulationen« reaktiviert. Das realhistorische Kriegsgrauen wird als ein individuell konsumierbares Erlebnis greifbar gemacht, das Geschichte als unmittelbare Inszenierung aktualisiert und diese so als ›spannendes‹ Freizeitangebot zugänglich werden lässt.

27 Bucheli: Deutsch-russisches Wintermärchen.

Im abgeschotteten Areal des Freizeitparks zeigt sich die reale Welt darüber hinaus auf komprimierter Weise zitiert und phantasmagorisch transferiert: Per Achterbahnfahrt erschließt sich Renate in Begleitung von Michail Medow, dem Justiziar des Freizeitparkimperiums (vgl. J 178), den wirklichkeitsillusionistischen Ort, wo sich an ein »aus Pappmaschee nachgebildete[s], mittelalterliche[s] Nürnberg«<sup>28</sup> das heutige »Venedig [...] in komprimierter Form, als Ensemble aus Highlights« (J 258) anschließt, ehe als »nächste Etappe der Weltreise« New York inklusive des »World Trade Center[s]« (J 259) ins Blickfeld rückt: »Schon sausten wir durch enge Schluchten zwischen nahtlos aneinandergereihten Wolkenkratzern [...]. [...] Zu meinen Füßen blitzen um einen Platz, der offenbar den Times Square darstellen sollte, Reklamen in kyrillischen Buchstaben« (J 259f.). Die Kategorien von Raum und Zeit, Realität und Fiktion bieten nicht mehr die vormals bekannte Orientierung, sondern werden hier neu interpretiert und in einen eigengesetzlichen Entwurf von Wirklichkeit transferiert: Ein mittelalterliches Nürnberg ist architektonisch als erlebbare Gegenwart greifbar und in New York stehen noch die Zwillingstürme des World Trade Centers. Bezeichnenderweise endet Renates Achterbahntrip denn auch nach »mehreren Loopings« durch »eine künstliche Milchstraße« (J 261) auf einem anderen Planeten: »Medow sprang aus der Gondel und umrundete ihr Heck, um mir behände die Tür zu öffnen. ›Willkommen auf dem Mars! Das ist übrigens Ihr Hotel, Frau Meißner.«« (J 262) Topografisch findet sich ›Liminalität‹ damit als ein realitätsillusionierender und Wirklichkeit neu formulierender Ort erzählt, der das Erleben von existenziellen Ausnahmeereignissen wie Naturkatastrophen und Krieg als sichere Unterhaltungsattraktionen inszeniert.<sup>29</sup>

Zusammenfassend kann für die Aktualisierung von ›Liminalität‹ als narratologischer Parameter von Krise in *Das Jahr, in dem ich aufhörte mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* konstatiert werden:

›Liminalität‹ findet sich anhand der narrativen Applizierung mehrerer Motivkomplexe vor der Hintergrundfolie der Finanz- und Wirtschaftskrise prominent realisiert. So lässt sich ›Liminalität‹ erstens als soziale Exklusion der Hauptfigur Renate erkennen, was sich zum einen in ihrem rational-zweckorientierten sozial-kommunikativen Verhalten zeigt und zum anderen auf stilistischer Ebene in Form ihrer sachlich-selbstentfremdeten Sprache verdeutlicht wird. Zweitens ist ›Liminalität‹ als ein verändertes raum- und zeitkategoriales Erleben von Realität aufgerufen, das sich in Renates Erfahren einer topografischen Labyrinthisierung und Irritation sowie einer Asynchronisation ihres Zeitempfindens Bahn bricht.

28 Friedrich: Fotografien in Romanen, S. 31.

29 Vgl. zur erzählfunktionalen Bedeutung des Vergnügungsparks als Ort der Transformation und Transition hier das Kapitel 11.2: Thomas von Steinacker *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* (2012).

›Liminalität‹ als narratologisches Charakteristikum von Krise wird drittens eindrücklich aufgerufen als eine fiktionale Entgrenzung der perzipierten Realität und einer damit verquickten psychopathologischen ›Verwahnsinnigung‹ Renates, die sich in Bezug auf ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entfaltet: Sie imaginiert sich eine lebensbiografische Geschichte ihrer verschwundenen Großmutter, die diese zu einer russischen Firmeninhaberin werden lässt und in die sie selbst als Enkelin und potenzielle Erbin einschreiben kann. Überdies gewinnt ›Liminalität‹ unter diesem Hauptaspekt Gestalt als verändertes Realitätserleben; die Gegenwart zeigt sich Renate zunehmend als rätselhafter und bedrohlicher Ort. Über den Parameter ›Liminalität‹ wird viertens der fotografische Aneignungsversuch von Wirklichkeit als Bewältigungsstrategie Renates in Hinblick auf ihre identitätskonzeptionelle Krisenerfahrung greifbar. ›Liminalität‹ formuliert sich fünftens als ein Verwirrspiel von Realität und Kunst, in dem die Grenzen von Sein und Schein diffundieren. Sechstens findet sich ›Liminalität‹ auch topografisch in Form des realitätsentrückten russischen Vergnügungsparks aufgerufen.

Der Krisenparameter ›Liminalität‹ macht dementsprechend in von Steinaeckers Roman *Das Jahr, ich dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* in motivisch vielfältiger Realisierung die identitätsgenerative Krise Renates offenbar, die sich aus ihrem pathologisch ökonomisch-rationalistischen Selbstentwurf bedingt, dem es – in Korrespondenz zur aktualisierten wirtschaftlichen Systemkrise – an Stabilität gebricht.

### 8.3 Doris Knecht *Wald* (2015)

Das Erzählen von Krise als eine Transformations- und Transitionsphase, die als eingengesetzlich und damit jenseits von etablierten Ordnungssystemen gesellschaftlicher und wirklichkeitsstrukturierender Art umreißbar ist, findet sich in Knechts Roman *Wald* als handlungskonstitutives Momentum realisiert. ›Liminalität‹ tritt hier als narratologischer Krisenparameter motivisch anhand mehrerer Aspekte zutage.

Zuvorderst aufgerufen wird ›Liminalität‹ durch eine zweifache, kausal miteinander verknüpfte, topografische und soziale Exklusion der Hauptfigur. Marian sieht sich erstens – nach dem Totalzusammenbruch ihrer ökonomischen und identitätskonstitutiven Existenz als High-Fashion-Modedesignerin im Zuge der globalen Finanz- und Wirtschaftskrise 2008/2009 (vgl. W 15, W 28) – von den marktwirtschaftlichen Mechanismen der Gesellschaft ins sozial-ökonomische Abseits gezwungen: Sie verliert ihren sämtlichen Besitz sowie ihr soziales Umfeld und muss am Stadtrand von Wien eine »Eineinhalbzimmerwohnung« (W 92) beziehen; vermittelt durch das Arbeitsamt verdingt sie sich in einer »Möbelbezugsschneiderei eines Einrichtungshauses« (W 92), wo sie von den »furchtbaren Synthetikstoffen [...] Hautausschläge und offene Hände bekam« und »man [...] ihr kleines Gehalt

[pfändete], bis fast nichts davon übrig war« (W 93). Dergestalt wirtschaftlich sowie sozial an die gesellschaftliche Peripherie abgeschoben, fühlt Marian sich »kaum noch am Leben« (W 93). ›Liminalität‹ als Krisencharakteristikum zeigt sich hier insofern als ein räumlich-sozialer Exklusionsmechanismus einer marktwirtschaftlich figurierten Gesellschaft entfaltet. In diese, ihr unerträgliche Existenz eines »nur noch [V]egetieren[s]« (W 93) gedrängt, entschließt sich Marian zweitens aktiv dazu, vollends »[z]u verschwinden« (W 230): »[U]m der Schuld und ihrer Bezahlung zu entkommen« (W 230), verlässt sie die gesellschaftlich implementierte Ordnung und entzieht sich deren weiteren Zugriff. »[E]infach abhau[end]« (W 93), flüchtet sie ins geografische Nirgendwo aufs Land – von ihr ironisch als »Hinterfurz« (W 63) titulierte –, in das geerbte und ihrer Tochter Kim überschriebene Haus ihrer Tante (vgl. W 230). Damit ist Marian endgültig »raus aus dem System« (W 230) – sie vollzieht dementsprechend eigenaktiv die finale Abkehr von ihrem bis zu ihrem wirtschaftlichen Ruin gültigen Lebenszusammenhang, sodass sich ›Liminalität‹ hier als zweifache – passiv-erlittene und aktiv-betriebene – topografisch-soziale Absonderung von Gesellschaft erzählerisch ausgestaltet findet.

Darüber hinaus ist ›Liminalität‹ als Kennzeichen von Krise als weitreichender Kommunikations- und Beziehungsabbruch ausformuliert. Marian entzieht sich größtenteils dem Kontakt zu ihrem Verwandten- und früheren Freundschaftskreis, denn ihr ist allein die Vorstellung einer »Begegnung[] mit Bekannten [...] zu unerfreulich, lieber vermeidet sie, dass es dazu kommt« (W 90). Lediglich mit ihrer Schwester Angelika telefoniert sie gelegentlich, wobei sie aber »die[se] Gespräche fast immer [als] quälend unerfreulich« (W 207) erlebt. Grund dafür, dass Marian sich den Unterhaltungen mit ihrer Schwester dennoch aussetzt, ist, dass diese Telefonate gewissermaßen ihr Tauschgut, ihre Art der »Bezahlung«, für deren wiederholte Hilfeleistungen – materieller und finanzieller Art – sind:

Hin und wieder hebt sie ab, wenn ihre Schwester anruft, sozusagen als Bezahlung für die Unterstützung, die sie ihr zukommen lässt, für die übernommene Stromrechnung, für das Geld, für die Lebensmittelgutscheine, für die Handywertkarten, dafür, dass Angelika ihr überhaupt einen Kontakt zur Außenwelt und zu Kim ermöglichte. Dafür, dass Angelika Marian nicht ganz im Stich gelassen hat. (W 207)

Marian lässt sich auf telefonische Gespräche mit Angelika als Gegenleistung dafür ein, dass diese sich in gewissem Maße familiär solidarisch mit ihr zeigt und sie etwa durch die Übernahme der »Stromrechnung [...], Lebensmittelgutscheine« und »Handywertkarten« unterstützt. Im Gegensatz dazu versucht sie, die zahlreichen Anrufe ihrer Tochter Kim, der sie sich emotional eng verbunden weiß, zu ignorieren: »Erst gestern hatte Kim wieder angerufen beziehungsweise: Kim hatte versucht anzurufen. Marian hatte den Anruf nicht angenommen [...]. Sie hatte den Namen gelesen, das Handy vom Sims genommen, es in ihrer Hand klingeln und vibrieren

lassen.« (W 12) Sie entzieht sich bewusst den wiederholten Kontaktversuchen ihrer Tochter, obschon sie »unendlich gerne Kim Stimme gehört [hätte], [...] sie [sich] verzehrte [...] nach dieser Stimme und ihrem fröhlichen Singsang« (W 13). Aufgrund ihres Bankrotts perspektiviert sich Marian ihrer Tochter gegenüber als »Totalversagermutter« (W 200) und sie möchte »ihre Krise, [...] nicht zu Kims Krise machen« (W 14). Sich angesichts ihrer jetzigen Lebensfiguration schämend, die »nicht ihr richtiges Leben ist, nur ihr derzeitiges, eins, das ihr irrtümlich vorübergehend zugefallen war« (W 18), kann sie ihren nunmehr aktualisierten Identitätsentwurf als Selbstversorgerin nicht nach außen hin – namentlich gegenüber ihrer Tochter – vertreten. ›Liminalität‹ findet sich insofern als aktiv betriebene soziale Exklusion in Form von Kommunikationsvermeidung und Beziehungsabbruch dargestellt.

Darüber hinaus ist der Krisenparameter ›Liminalität‹ als fremdperspektivische Ausgrenzung aktualisiert. Marian sieht sich seitens der Dorfgemeinschaft als in ihrem neuen sozialen Lebenskontext insgesamt abgelehnt. Ihr wird hier keine Teilhabe offeriert, sondern vielmehr grundsätzlich mit Zurückweisung auf sie reagiert; es »spricht niemand in der Gegend mehr als Notwendigste mit ihr, der Fremden, der Zugelaufenen« (W 95). Lediglich mit ihrer alten Nachbarin, der »Peneder«, die »die Einzige im Ort [ist], mit der sie spricht, weil sie die Einzige ist, die mit ihr spricht, wenn auch nicht viel« (W 114f.), kommt bisweilen ein Gespräch zustande ebenso wie mit dem »mächtigen Mann [...] im Dorf«, <sup>30</sup> nämlich Franz, mit dem sie eine Affäre eingegangen ist: In ihrem ritualisierten Ablauf »[z]uerst der Fick, dann die Konversation«, der sich zwischen ihnen »so eingespielt« hat, sind ihre Gespräche mit ihm »langsam[]« und von »großen Pausen« (W 255) durchsetzt: »Etwas sagen, nichts sagen. Etwas antworten, nachdenken« (W 255). Er ist die einzige Person in ihrem jetzigen Umfeld, zu der sie dergestalt ein Vertrauensverhältnis aufgebaut hat, dass sie »ihm im Lauf der Zeit das meiste erzählt [hat], was ihr zugestoßen ist, was passiert und mit ihr passiert ist, zumindest das Ökonomische« (W 256). <sup>31</sup> Infolge ihrer sozialen Positionierung im Dorf als Außenseiterin sind Marians Möglichkeiten einer kommunikativen Interaktion dementsprechend überaus sehr reduziert.

Dieser Marian hier zufallende »Aussätzigenstatus« (W 215) resultiert außerdem daraus, dass sie sich über geltende Modi der sozialen Ordnung hinwegsetzt; ›Liminalität‹ gewinnt folglich auch als Suspendierung gesellschaftlich etablierter Normen motivisch an Gestalt. »[P]ragmatisch[] Lösungen für [ihre] akute[n] Probleme des Überlebens such[en]«, <sup>32</sup> raubt sie beispielsweise Hühner, um sie für den Eigenbedarf zu schlachten, und stiehlt Gemüse von den Feldern der ortsansässigen Bauern: »Die Bauern hier im Ort haben vor einer Frau keine Angst. Sie würden sie

30 Dickens: Alternativen zur Geldwirtschaft, S. 158.

31 Vgl. ausführlicher zur Beziehung zwischen Marian und Franz die Kapitel 9.3: Doris Knecht *Wald* (2015) und 10.3: Doris Knecht *Wald* (2015).

32 Bareis: Finanzkrise, S. 153.

konfrontieren, und die Bestrafung für was auch immer – die verschwundenen Hühner, die ausgegrabenen Setzlinge, die gestohlenen Erdäpfel, die Schneisen in den Maisfeldern – wäre frontal.« (W 239) Ihrem normverstoßenden Verhalten geschuldet, schließt sich Marian demgemäß ebenfalls selbst aus der Gemeinschaft aus und wird darob gleichsam von dieser bedroht.

Auch ihr Verhältnis mit dem verheirateten Franz (vgl. W 204) markiert sie hier als außerhalb des gesellschaftlichen Ordnungssystems situiert. Ihre Affäre, die beginnt, als er sie beim Wildern im Wald erwischt, ergibt sich anfänglich aus ihrer schuldnerischen Abhängigkeit von ihm.<sup>33</sup>

Ein großer, kräftig wirkender Mann war über die Lichtung auf sie zumarschiert, [...] während sie ihre Möglichkeiten überdachte und erwartbare Folgen grob überschlug. Wilderei galt hier in der Gegend als schwerstes Verbrechen. [...] Als er ihr mit der Rechten eine reinhaute, [...] wusste sie, dass er sie nicht anzeigen würde. [...] Dass das der Beginn von etwas war, [...] dass sie von jetzt an in seiner Schuld stand [...]. (W 139)

Anfangs ist es ihre »Angst vor ihm und davor, dass es ihm doch noch einfallen könnte, sie wegen Wilderei hochgehen zu lassen« (W 237), die sie das Verhältnis mit Franz eingehen lässt (vgl. W 237f.). Schnell gesellt sich jedoch als weiterer Grund für sie hinzu, dass sich durch ihn ihre Versorgungssituation mit Produkten des alltäglichen Bedarfs verbessert. Franz hat, immer wenn er sie besucht, »ein Sackerl mit Sachen« (W 253) dabei, in dem sich ihren Wünschen gemäß, die sie »sorgfältig [...] im Bereich jener Mittel zu halten [versucht], die ein Mann wie Franz für lebensnotwendig hält«, zum Beispiel »Mehl. Oder ein Stück Speck. Butter. Kaffee. Eine Hartwurst. Aspirin. Handwaschmittel, Seife oder Shampoo« befindet. Die innere Dynamik ihrer gesellschaftlich normwidrigen Beziehung fußt insofern nicht auf – sozial letztlich akzeptabler – »primärer gegenseitiger Anziehung, geistiger, erotischer [Art], was auch immer« (W 211), sondern zeigt sich stattdessen vorrangig als ein ökonomischer »Deal« (W 212) ausgestaltet. Für Marian, die »von der Hand in den Mund lebt« (W 90) und über keinerlei finanzielle »Sicherheit« oder »Versicherung« (W 93) etwa in Form von Sozialhilfeleistungen oder einer gesetzlichen Krankenversicherung verfügt, ist es unerlässlich, neue – gesellschaftlich regelabweichende – Strategien zu entwickeln, um ihr »blanke[s] Überleben«<sup>34</sup> zu gewährleisten. Ihre Diebstähle, ihre Wilderei sowie ihr Verhältnis mit Franz können in diesem Sinne als ein rational-lösungsorientiertes Handeln im Umgang mit dieser, ihre sämtlichen früheren Seinsaspekte außer Kraft setzenden Krise aufgefasst werden. Mit anderen Wor-

33 Vgl. ausführlicher zu Marians gesetzeswidrigen Verhalten das Kapitel 10.3: Doris Knecht Wald (2015).

34 Bareis: Finanzkrise, S. 152.

ten: Ihrer ökonomischen und identitätsfigurativen Ausnahmesituation geschuldet, negiert Marian für sich temporär die kodifizierten sozialen Übereinkünfte ›Nicht-stehlen‹ und ›Nicht-ehebrechen‹. ›Liminalität‹ findet sich als narratologischer Parameter von Krise in dieser Hinsicht als ein proaktives Überschreiten von geltenden gesellschaftlichen Modi des sozialen Zusammenlebens aktualisiert.

Verbunden mit diesem nonkonformen Verhalten Marians zeigt sich ›Liminalität‹ auch als personale Situierung in einem bedrohlich-konfrontativen Lebenskontext erzählerisch ausgestaltet. Wie oben erwähnt, reagieren die anderen Dorfbewohnenden teilweise mit aggressiver Ablehnung auf Marian. Ihr werden »tote[] Viecher« und »Kothaufen« (W 113) als »ganz klare Warnungen« (W 68) vor die Haustür gelegt, auf die »irgendwer [...] aus dem Dorf« außerdem »mit dickem, schwarzem Edding, [...] gut leserlich [...] HUR« (W 113) geschrieben hat. Im Bewusstsein sich in einem ihr überwiegend feindlich gesonnenen Umfeld zu bewegen, ist Marian fortwährend »auf der Hut« (W 114): Beispielsweise hat sie sich »angewöhnt«, vor dem Verlassen des Hauses »noch einen kurzen Blick aus dem Fenster neben der Haustüre« zu werfen; »zur Sicherheit, weil man nie weiß, was über Nacht vor der Tür gelandet ist [...] [o]der wer« (W 68). Diese bedrohliche Atmosphäre konkretisiert sich in der Figur des »Püribauer[n]«, mit dem sie einen »erbittert[n] Krieg [...] führt[]« (W 116):

[E]inmal stand der Püribauer dort [= vor Marians Haustür, K.T.] und hat ihr, als sie dumm einfach so die Tür aufmachte, weil sie die Penederin erwartete, diese Tür fast aus dem Rahmen getreten und gebrüllt, dass er sie, wenn er sie noch einmal in seinen Feldern erwischt, vor den Kadi bringt. Und ist dann, als sie zum Leugnen ansetzte, plötzlich ganz leise geworden, kam nah an ihr erschrockenes Gesicht heran und hat geflüstert, ganz laut geflüstert, dass sie lieber sehr gut aufpassen soll, so ein alter Schuppen brennt gut, und wie leicht die Flammen auf ein Haus übergreifen, das kann man sich gar nicht vorstellen. Er war dann einfach davon gestapft, während Marian versucht hatte, das Zittern zu unterdrücken. [...] Angst pulst durch sie hindurch, gestaltlose Vorahnungen mit bösem Hauch. (W 37)

Vom Püribauern, der ihre Haustür »fast aus dem Rahmen []tr[itt]«, sieht sich Marian sowohl physisch als auch verbal bedroht; »Angst pulst durch sie hindurch«. Die Stabilität ihrer Existenz- und Identitätskonzeption obliegt damit nicht allein ihrer eigenen Entscheidungshoheit, sondern ist auch an das Handeln anderer Akteure geknüpft und davon abhängig. Ist es seinerzeit die Finanz- und Wirtschaftskrise gewesen, aufgrund derer sie ihre identitätsstiftende Profession als Modedesignerin verlor (vgl. W 50), findet sich ihr Selbstentwurf als Eigenversorgerin auf dem Lande nun ebenfalls – personifiziert in der Figur des Püribauers – einer externen Gewalt ausgeliefert. Marians identitätsgenerative Such- und Auslotungsbewegung zeigt sich insofern in einem von äußeren Einflussfaktoren generierten Aktionsra-

dus situiert, wodurch sie stete Unsicherheit erfährt bzw. sich existenziell bedroht sieht. In dieser narrativ aufgerufenen Gefährdung ihrer Existenz- und Identitätsfiguration durch Fremdeinwirkung wird ›Liminalität‹ zusätzlich als Krisencharakteristikum greifbar gemacht.

Für die Aktualisierung von ›Liminalität‹ als narratologischer Parameter von Krise in *Wald* können zusammenfassend folgende Aspekte festgehalten werden:

›Liminalität‹ wird erstens als zweifache, kausal miteinander verbundene – äußerlich erzwungene und eigeninitiativ betriebene – radikale topografisch-soziale Abkehr von der bisherigen Existenz- und Identitätskonzeption aufgrund von Marians ökonomisch-identitätsfigurativen Totalcrash als arrivierte Modedesignerin im Kontext der Finanz- und Wirtschaftskrise erzählt: Von den marktwirtschaftlichen Mechanismen der Gesellschaft ins Existenzminimum gezwungen, entschließt sich Marian, das System zu verlassen und abgeschieden auf dem Land ein Leben als Selbstversorgerin zu beginnen. Fernerhin ausgestaltet, findet sich ›Liminalität‹ zweitens durch eine teils aktiv selbst betriebene, teils passiv erfahrene sozial-kommunikative Isolierung: Während Marian zum einen mit ihren früheren Freundschaftsbeziehungen bricht und sich gleichfalls den Telefonaten mit ihrer Tochter, aus Scham über ihre jetzige Lebenssituation entzieht, sieht sie sich zum anderen innerhalb der Dorfgemeinschaft als Außenseiterin positioniert, mit der ein Kontakt weitestgehend vermieden wird. Darüber hinaus ist ›Liminalität‹ drittens als ein proaktives, pragmatisch-normüberschreitendes – gesellschaftliche Modi des sozialen Zusammenlebens demissionierendes – Handeln aufgerufen: Um ihr Überleben zu sichern, stiehlt Marian Gemüse von den Feldern sowie Hühner von den Nachbarhöfen und geht aus wirtschaftlichen Erwägungen eine Affäre mit dem wohlhabenden Gutsbesitzer Franz ein. Des Weiteren gestaltet sich ›Liminalität‹ viertens als personale Situierung in einem als existenz- und identitätsbedrohlich erlebten sozialen Umfeld aus: Marian erfährt sich aufgrund ihres normwidrigen Verhaltens mit einer aggressiven Ablehnung ihrer Person seitens anderer Dorfbewohnenden konfrontiert.

Das narrative Krisensignum ›Liminalität‹ tritt dementsprechend in Knechts Roman *Wald* insgesamt namentlich als eine mehrdimensionale topografische Absonderung von Gesellschaft zutage. Diese Exklusion stellt sich hier als eine unmittelbare individuelle Folgewirkung der Finanz- und Wirtschaftskrise dar und findet sich motivisch zum einen räumlich, sozial und handlungsfigurativ ausgestaltet sowie zum anderen sowohl selbstaktiv initiiert als auch passiv erfahren erzählt.

## 8.4 Zusammenfassung

Über die Anwendung von ›Liminalität‹ als narratologischer Analyseparameter wird in den Romanen der Finanz- und Wirtschaftskrise-Literatur *Das war ich nicht*, *Das*

*Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* und *Wald* Krise als eine Phase von Eigengesetzlichkeit erkennbar, in der sich etablierte Ordnungssysteme gesellschaftlicher sowie wirklichkeitsstrukturierender Art als zur Disposition gestellt bzw. suspendiert zeigen und die insofern eine Exklusion der Figuren greifbar werden lassen.

›Liminalität‹ kann konkret als narratives Charakteristikum von Krise an folgenden Hauptaspekten fassbar gemacht werden:

1 ›Liminalität‹ als topografische Exklusion: ›Liminalität‹ formuliert sich als topografische Exklusion der Figuren aus dem etablierten Lebens- und Ordnungskontext aus. Dieser Ausschluss kann sich sowohl als fremdinitiativ evoziert wie auch als eigenaktiv betrieben darstellen: Über den Aktientrader Jasper wird in *Das war ich nicht* die Bank bzw. Börse als ohnehin dubios-eigengesetzlicher Ort greifbar, der ein Abdriften in regelwidriges Handeln befördert. Zudem verlassen hier die Figuren Meike und Henry ihren gewohnten Aktions- und Verhaltensraum: Sich den Habitus einer Detektivin zu eigen machend, begibt sich die Übersetzerin Meike in Chicago auf die Suche nach dem Bestsellerautor Henry, der vor den Konsequenzen seiner Schreibblockade in die Anonymität geflüchtet ist. Die Versicherungsmaklerin Renate in *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* zeigt sich anhand ihres zweckrationalen, entemotionalisierten Kommunikations- und Beziehungsverhalten als sozial abgesondert; topografisch pointiert wird ihre umfassende gesellschaftliche Exklusion durch ihren Eintritt in die realitätsenthobene russische Freizeitpark-Enklave. In *Wald* sieht sich die bankrottierte Modedesignerin Marian zunächst durch marktwirtschaftliche Mechanismen ins sozial-topografische Abseits gedrängt, ehe sie sich für ein Leben als Selbstversorgerin auf dem Land entschließt und so mit dem etablierten Gesellschaftssystem bricht.

2 ›Liminalität‹ als Realitätsverunsicherung: ›Liminalität‹ konturiert sich als Erfahrung eines sich Bewegens in einer mehrdeutig und unsicher gewordenen Realität aus. Diese narrative Entfaltungsvariante von ›Liminalität‹ ist insbesondere für *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* einschlägig als auch in *Das war ich nicht* prominent präsent, während sie sich in *Wald* nicht aktualisiert findet. So erlebt Renate in *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* Wirklichkeit als umfassend ambig und fragwürdig geworden: Sie erfährt sich selbst in einer Realität situiert, die sich einem objektiv-rationalen Zugriff verschließt und in der sich die Kategorien von Sein und Schein vermischen, infolgedessen Renate sukzessiv ihre ehemals gültigen Orientierungsgewissheiten einbüßt. In *Das war ich nicht* greifen die Figuren samt und sonders wiederkehrend fehlinterpretativ auf die sich ihnen zeigende Wirklichkeit zu; die Realität ist für sie nicht mehr leichterhand in ihrer tatsächlichen Beschaffenheit zu decodieren und stellt sich ihnen insofern als irreführend dar.

3 ›Liminalität‹ als Erfahrung äußerer Bedrohung: ›Liminalität‹ wird als Erfahrung von äußerer Bedrohung greifbar, der sowohl ereignishaft und/oder personal-konkretisiert wie auch psychisch-imaginativ Ausdruck verliehen wird. Als eine unmittelbare Konfrontation mit einer externen Gewalt findet sich das existenz- und identitätsverunsichernde Bedrohungserleben in den Romanen *Das war ich nicht* und *Wald* ausgestaltet: In Erstgenanntem sieht sich Henry unvermittelt dem Übergriff auf seine Person durch den leitenden Bankangestellten Alex ausgesetzt, der sich als Personifikation eines als aggressiv-kriminell markierten Finanzwirtschaftssystems lesbar machen lässt. In Zweiterem verliert Marian zunächst durch den Impact der Finanz- und Wirtschaftskrise 2008/2009 ihre existenz- und identitätskonstitutive Selbstkonzeption als Modedesignerin und findet sich sodann – auf das Land gezogen – in ihrem Selbstentwurf als Eigenversorgerin durch das ablehnend-aggressive Verhalten der anderen Dorfbewohnenden ihr gegenüber neuerlich von außen bedroht. Im Roman *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* zeigt sich demgegenüber die Erfahrung äußerer Bedrohung im figuralen Zugriff auf die Wirklichkeit und insofern psychisch-imaginativ entfaltet: Bedingt durch Renates zunehmende psychopathologische ›Verwahnsinnigung‹ gerät ihr die sie umgebende Realität fortschreitend zu einem rätselhaft-bedrohlichen Ort, der mit geheimen, an sie gerichteten Botschaften versehen ist.

Neben diesen genannten Hauptaspekten wird ›Liminalität‹ zudem in erzählstruktureller Hinsicht entfaltet: in *Das war ich nicht* durch die wechselnden Erzählperspektiven und die funktionale Nutzarmachung des Zufalls als handlungsvorantreibendes und -komplexitätssteigerndes erzählstrategisches Element sowie in *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* durch die Implementierung eines entemotionalisiert-rationalistischen Sprachregisters für die autodiegetische Erzählerin.

Ferner gewinnt ›Liminalität‹ in *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* und *Wald* motivisch als Ausbildung von Strategien zur Bewältigung der existenz- und identitätsfigurativen Krise Gestalt: Renate ist bemüht, sich die Realität objektiv über einen fotografischen Zugriff anzueignen, und Marian versucht, ihre Existenz mittels des Übertretens sozial-moralischer Normvorgaben – sie stiehlt und geht aus rationalen Erwägungen eine Affäre ein – zu sichern.

Über die analytische Leitperspektive ›Liminalität‹ tritt dementsprechend Krise narrativ insgesamt auf figuraler Ebene als eine vielschichtige Exklusion aus dem etablierten gesellschaftlichen Ordnungs- und Orientierungssystem und einge-setzliche Seinsphase hervor, die sich aus fundamentalen existenz- und identitätsgenerativen Verwerfungen bedingt. Deutlich wird hier zugleich ein sozialer Ausschlussmechanismus von Gesellschaft verhandelt, der sich aus ihrer wirtschaftlichen Fundierung ergibt.